

m a t i è r e s

m a t i è r e s

m a t i è r e s

Institut d'architecture et de la ville de
l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne.
Laboratoire de théorie et d'histoire LTH

Adresse postale :

EPFL-IA-LTH
BP - Ecublens
CH-1015 Lausanne
Tél.: 41 21 693 32 13; 32 16
Fax: 41 21 693 49 31
E-mail: alberto.abriani@epfl.ch

Comité de rédaction

Alberto Abriani, directeur de la publication
Jacques Lucan
Sylvain Malfroy
Bruno Marchand
Martin Steinmann

Conception graphique

Colette Raffaele

Maquette

Philippe Mivelaz

Contrôle rédactionnel

Arlette Rattaz

Photolithographie et impression

Imprimerie Stämpfli AG

Edition et diffusion

PPUR
EPFL-CM
CH-1015 Lausanne
Tél.: 41 21 693 21 30
Fax: 41 21 693 40 27
E-mail: ppur@epfl.ch
<http://www.ppur.org>

Lorsqu'aucune source d'illustration
n'est mentionnée dans la légende,
cela signifie que son auteur est celui
de l'article même.

ISSN 1422-3449 (série)
© 2002, ISBN 2-88074-492-X (ce numéro),
Presses polytechniques
et universitaires romandes.
Tous droits réservés.
Reproduction, même partielle, sous
quelque forme ou sur quelque
support que ce soit, interdite sans
l'accord écrit de l'éditeur.

Numéro 5 2002

m a t i è r e s

Cahier annuel du laboratoire de théorie et d'histoire (LTH) de l'Institut d'architecture et de la ville de l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne.

	Editorial	4
Essais	Le sens des proportions ou le retour éphémère aux valeurs humanistes dans les années 1950 <i>Bruno Marchand</i>	7
	<i>De divina proportione</i> Du latin au milieu du siècle <i>Alberto Abriani</i>	17
	Proportions profanes Eléments du classicisme moderne en Suède <i>Luca Ortelli</i>	30
	On en veut à la composition <i>Jacques Lucan</i>	40
	Dessiner, proportionner, dimensionner <i>Gérard Dutry, Petra Stump-Lys, Christian Rhem</i>	50
Monographies	La question de la polychromie aux origines du <i>Prinzip der Bekleidung</i> de Semper <i>Roberto Gargiani</i>	62
	Combien y a-t-il de <i>Pavillons de Barcelone</i> ? Réflexions sur le statut logique de la "réplique" <i>in situ</i> d'un édifice détruit <i>Sylvain Malfroy</i>	76
	L'importance de la pensée modulaire chez Ludwig Mies van der Rohe et Dominique Perrault <i>Philippe Meier</i>	90
Chroniques	Reportage Les lignes du territoire Autoroute et aménagement du territoire : projets de Paul Waltenspühl de la fin des années 1950 <i>Bruno Marchand</i>	102
	Reportage Le manoir de Haute-Roche au Pont <i>Colette Raffaele</i>	111
	Les jours et les œuvres	115

Editorial

Alberto Abriani

La proportion étant une égalité entre rapports, le rapport étant le quotient entre deux grandeurs, le ratio qui gère ces relations s'impose tout naturellement, dans la culture classique, comme un facteur fini, entier, simple. L'opération de mise en proportion ne peut se faire aisément que si ses membres appartiennent à un univers fini. L'ordre qui s'ensuit découlera d'un univers dont l'extension est limitée, terminée.

La notion de finitude apparaît comme la base de tout ordre possible et ce n'est que dans cet ordre que les proportions peuvent s'appliquer, car ce n'est que dans cette dimension qu'elles peuvent devenir commensurables.

Les Grecs connaissaient bien sûr des entités mathématiques et géométriques incommensurables appartenant à l'univers de l'infini : la série des nombres naturels, les nombres décimaux illimités, les rapports irrationnels tels la diagonale du carré à son côté, le rayon du cercle à sa circonférence, le partage en moyenne et extrême raison d'un segment. Ils n'ignoraient pas non plus qu'il existe plusieurs infinis : la série des nombres pairs de même que la série des nombres impairs ne sont pas moins infinies que celle des nombres naturels. Il s'ensuit qu'une partie n'est pas plus petite que le tout, et que le tout n'est pas plus grand qu'une de ses parties.

Mais l'infini introduirait un bouleversement intolérable dans la structure conceptuelle du monde; de quoi perturber toute référence à un ordre possible. La solution résiderait dans une technique capable de ramener l'irrationnel illimité dans les bornes du fini : en géométrie, par des opérations successives à l'aide des instruments de base (règle, équerre, compas); en arithmétique, par la réduction des nombres rebelles à l'approximation par le biais de l'arrondissement : toutes opérations visant à ne pas laisser de résidu.

Ce type de précision paraît s'appliquer parfaitement à la plupart des activités humaines : aussi bien au façonnage de la société qu'à la production artistique et matérielle, et notamment à l'architecture et à sa construction. L'architecture répondant à cet ordre proportionnel semble même représenter le modèle de référence de la création du monde. L'édification est ainsi l'acte de la construction et l'effet d'un ordre moral.

La "modularité" des temps modernes remplace le module classique par le papier quadrillé : autrement dit, il est vidé des renvois mythiques et mystiques pour ne garder que le seul

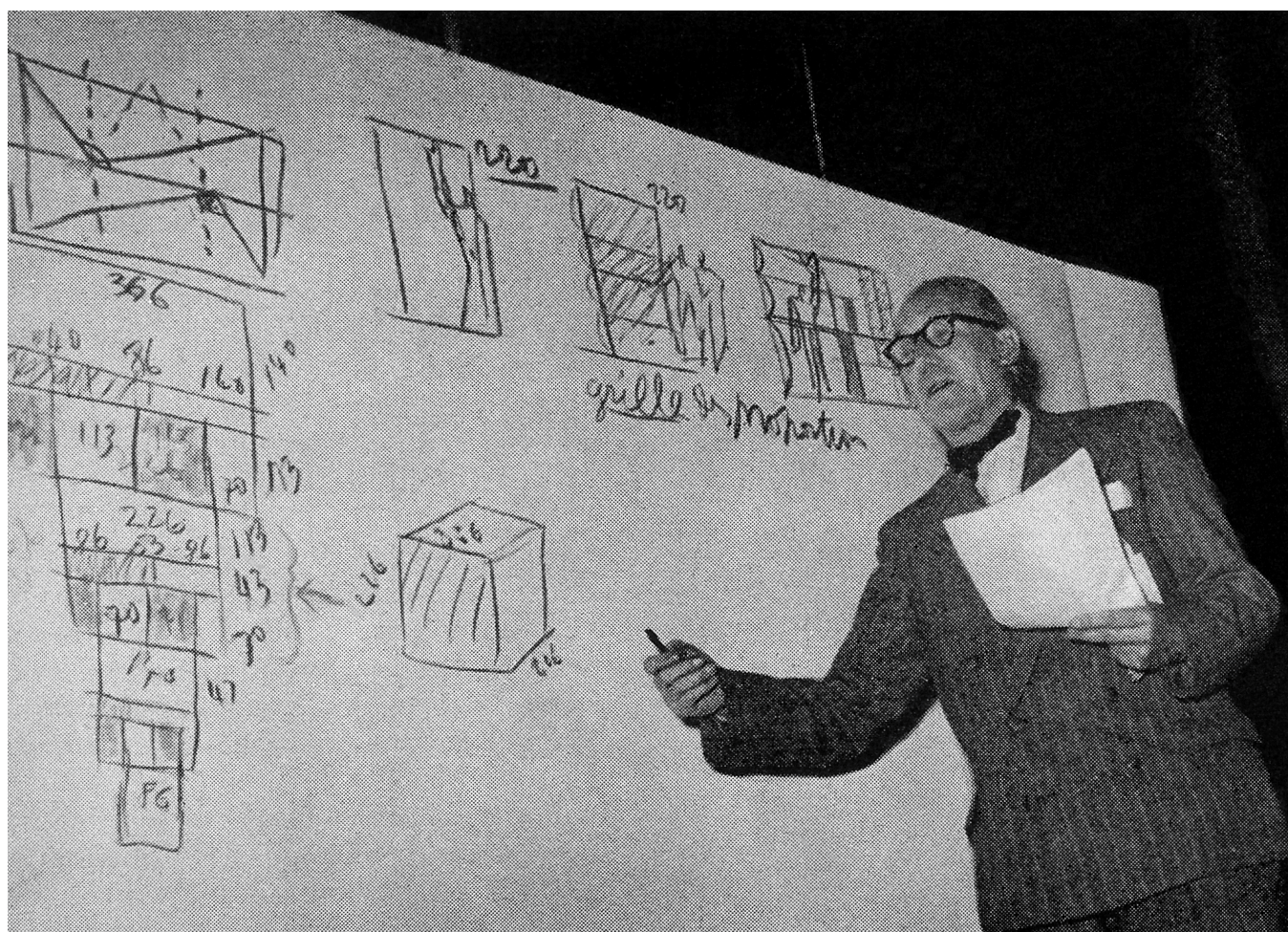
caractère rationnel de rapport fonctionnel. La modularité moderne introduit la notion nouvelle de système. Modulaire est tout système formé par la réplique linéaire, superficielle, spatiale, de l'unité constituant l'ensemble suivant des règles données de symétrie et de proportion, tendancielle à l'infini. Les termes qui définissent la modularité moderne font ouvertement appel au vocabulaire classique et feraient songer à une continuité sans rupture. En réalité, la modularité moderne s'inscrit dans un contexte inédit, inconnu auparavant, qui est celui de l'industrialisation.

Peut-on imaginer plus de diversité que dans cette persistance nourrie de hiatus ?

Nous avons amorcé le thème des proportions et de leur réception dans le monde moderne, dans *matières* 2/1998 de notre revue; nous le reprenons ici pour mener quelques réflexions supplémentaires, cependant que nous cherchons à repérer les restes d'une tradition, cinquante ans après le mythique Congrès International sur les Proportions dans les Arts, au titre fascinant *De Divina Proportione*, tenu dans le cadre de la IX^e Triennale de Milan. Il eut lieu en septembre 1951, accompagné d'une exposition de livres sur le même sujet; il demeure un colloque dont l'intérêt est en proportion de son oubli.

Dans les intentions des organisateurs, ce congrès se voulait le premier d'une longue série, laquelle n'a toutefois pas suivi. Ce moment optimiste était en quelque sorte nécessaire pour essayer de reconstituer l'unité et la continuité de la culture occidentale au lendemain du conflit mondial et en pleine guerre froide. Cependant, le moyen du retour à la mesure de l'harmonie classique s'avère incompatible avec le dynamisme du nouveau scénario culturel. Toutefois, malgré leur destin divergent, "proportions" et "modularité" nous rappellent leur origine commune, car leur mot est cristallisé dans leur racine : elle évoque la pondération, le *modus*, donc aussi la modération et la modestie.

Jacques Lucan, Bruno Marchand, Gérard Dutry, Luca Ortelli, Sylvain Malfroy, Philippe Meier sont parmi les auteurs qui ont cherché à façonner les différentes facettes de cette problématique qui est à la base de la compréhension du moderne vis-à-vis de la tradition; tandis que Roberto Gargiani retrace le très complexe parcours autour du principe du revêtement, dont va naître la vision conceptuelle de l'architecture moderne. Bruno Marchand encore, nous restitue, sur une base documentaire inédite et toujours actuelle, le climat et le débat qui s'instaurent dans les années du second après-guerre autour de l'aménagement du territoire imposé par le projet d'autoroutes lémaniques. Ces pages, qui recueillent les propos et les documents de Paul Waltenstühl, rapportent l'ultime entretien avec un protagoniste de ce moment, auquel elles rendent un hommage posthume peu après qu'il nous a quitté, de manière inattendue, en septembre dernier. Colette Raffaele propose ensuite un reportage sur un édifice en béton armé de notre région, aussi intéressant que méconnu, qui pose aujourd'hui le problème de sa restauration et réhabilitation. Plemenka Soupitch présente le nouveau réseau télématique du Centre d'études et de documentation sur l'architecture vernaculaire, qui offre à la consultation un moyen très performant. Finalement sont brièvement présentées les dernières initiatives de notre laboratoire, expositions et publications. Nous attirons encore l'attention sur le fait que ce numéro coïncide avec l'arrivée du LTH sur le site de notre Ecole à Ecublens, et présage des nouvelles proportions à prendre vis-à-vis du monde de la technique.



Le sens des proportions

ou le retour éphémère aux valeurs humanistes dans les années 1950

Bruno Marchand

«Les bases, c'est l'homme.»
Le Corbusier¹

En septembre 1951, deux mois à peine après la tenue du 8^e CIAM à Hoddesdon² plusieurs des congressistes se retrouvent, cette fois-ci au 1^{er} Congrès International sur les Proportions en Arts, organisé dans le cadre de la 9^e Triennale de Milan. Le thème donné – *De Divina Proportione*³ – donne le ton d'une série de conférences et de débats qui ont lieu durant trois jours (du 27 au 29 septembre 1951) au *Palazzo dell'Arte*. Les différents intervenants – des architectes, des historiens d'art, des mathématiciens, des philosophes et des artistes, parmi lesquels Max Bill, Sigfried Giedion, Matila Ghyka, Le Corbusier, Pier Luigi Nervi, Carlo Molino, Ernesto Nathan Rogers, Alfred Roth, Rudolf Wittkower et Bruno Zevi – dissertent sur les études de proportions et affichent des positions critiques contrastées, un clivage semblant se dessiner entre les approches scolastiques et historiques et le langage plutôt pragmatique des "hommes de métier"⁴. Malgré ces divergences de vues, le Congrès se termine sur une note positive, les participants s'accordant sur la nécessité de poursuivre les réflexions et les contacts dans le cadre du futur Comité International pour l'Etude et l'Application des Proportions dans les Arts et l'Industrie Contemporains, dont le président pressenti est Le Corbusier⁵.

Cet intérêt unanime pour un sujet somme toute controversé – l'application de systèmes de proportions universels dans l'architecture contemporaine – ne peut que surprendre. Il ignore délibérément les échos, certes lointains mais encore dans tous les esprits, des polémiques intenses déclenchées à la fin des années 1920 par El Lissitzky et Karel Teige au sujet de l'application par Le Corbusier des tracés régulateurs et du Nombre d'or pour le projet du Mundaneum; il détonne avec les résonances du débat qui s'ensuit sur l'opposition entre utilité et beauté, entre architecture utilitaire et artistique; enfin, il fait fi des doutes de Hugo Häring, exprimés déjà en 1934, quant aux résultats esthétiques obtenus par l'application de systèmes de proportions et son refus d'admettre que les concepts de beauté et d'harmonie ne puisent pas leurs sources dans la nature⁶.

Quelles sont les causes de cette faveur inédite accordée aux rapports proportionnels et aux harmonies musicales dans la composition architecturale? Quelles sont les implications de ce retour à l'histoire dans la teneur de la modernité du second après-guerre?

Architecture, humanisme et retour à l'histoire

Pour bien saisir la raison d'être de cet appel à l'histoire, il faut se référer au contexte cultu-

Le Corbusier lors de sa conférence sur «Le Modulor et la Loi des 7V», à la fin du deuxième jour du Congrès International sur les Proportions en Arts, Milan, 1951 (Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, n° 4, 1952).

rel de l'immédiat après-guerre et au débat tenu par les philosophes sur le renouveau du sens du mot humanisme. Tant les écrits existentialistes de Jean-Paul Sartre⁷ que l'humanisme phénoménologique de Martin Heidegger⁸, malgré leurs approches différentes, témoignent de l'émergence d'un discours éthique sur la condition humaine, ses spécificités et réalités. Suite au barbarisme de la guerre, il est en effet fondamental de construire une pensée visant «à rendre l'homme libre pour son humanité et à lui faire découvrir sa dignité»⁹.

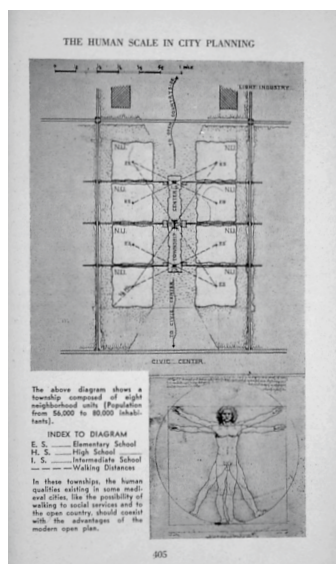
Même s'il n'est pas aisé de saisir l'impact de ces considérations philosophiques sur d'autres disciplines¹⁰, il est néanmoins indéniable que les questions humanistes occupent fortement l'esprit des architectes. Les images apocalyptiques des bombardements, mais aussi la perte de confiance dans les bienfaits de la société machiniste et la perplexité face au phénomène croissant de métropolisation des villes sont autant de facteurs de crise qui génèrent un double repli vers le passé et les valeurs civiques centrées sur la communauté et l'homme. Pour Giedion, une des caractéristiques majeures de l'après-guerre réside en effet dans ce changement de point de vue par rapport à l'héritage historique, non plus perçu comme un réservoir de formes à imiter, mais plutôt comme un «*contenant des connaissances et de l'expérience humaine*»¹¹.

"Humanisation", "valeurs humaines", "besoins de l'homme" sont des expressions couramment employées dans les écrits de cette période qui s'appliquent à dessiner les contours théoriques de l'urbanisme et de l'architecture. D'autres termes sont employés si souvent qu'ils sont galvaudés, ceci d'autant plus qu'ils ne font pas l'objet d'une définition préalable. C'est le cas de l'"échelle humaine": évoquée tout d'abord par José Luis Sert qui, impressionné par l'étalement suburbain de certaines villes américaines, dénonce l'explosion tentaculaire des métropoles et préconise l'institution d'un "module humain" pour la mesure des nouveaux quartiers¹²; ensuite par Giedion qui milite avec Sert en faveur de l'humanisation des villes et de «*la prise de conscience des droits individuels face à la tyrannie de la machine*»¹³; enfin par Le Corbusier et Walter Gropius qui à Hoddesdon intitulent "échelle humaine" deux exposés très différents, le premier appelant de manière surprenante à l'institution d'un "urbanisme spontané" dans les lieux favorables au développement d'une sociabilité humaine¹⁴, le second anticipant, hélas de façon un peu décevante, le thème de l'espace public.

Mais concrètement, comment l'"esprit humaniste" et le recours à l'histoire imprègnent-ils l'urbanisme et l'architecture? *The Core of the City* (Le cœur de la ville), thème choisi par le groupe anglais MARS pour le 8^e CIAM, confirme le retour aux valeurs civiques des centres

Nigel Henderson, photos de ruines londoniennes (uppercase n°3).





José Luis Sert, plan d'une unité de voisinage avec en médaillon l'icône de la figure humaine de la Renaissance (Paul Zucker (éd.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944)

de nos villes, lieux des institutions et de la communauté humaine. La place traditionnelle – et en particulier Saint-Marc à Venise – redevient ainsi le paradigme d'une configuration urbaine dont la centralité est d'autant renforcée qu'elle repose sur un espace visiblement clos, clairement identifiable.

Si, au niveau urbain, l'humanisation de la ville va jusqu'à provoquer «une révision complète de la valeur moderne d'ouverture»¹⁵, l'incidence au niveau architectural demeure moins évidente, complexe. De prime abord, l'humanisation de l'architecture semble reposer sur l'accentuation des dimensions psychologiques et physiologiques de l'espace, notamment à travers l'expression de formes "organiques" et l'usage de matériaux "chauds" comme le bois – caractéristiques communément attribuées à l'architecture scandinave, considérée par les critiques comme une version modérée de la modernité architecturale. Mais plusieurs interrogations demeurent, suscitées par les tâches gigantesques de reconstruction qui se profilent : comment concilier une conception mécanistique de l'architecture, issue de l'application de méthodes industrielles et de la production en série, et les valeurs humaines ? Faut-il appliquer à la standardisation un système métrique basé sur les dimensions et les proportions du corps humain ? Faut-il, dans cette optique, réactualiser la théorie anthropométrique, courante dans l'Antiquité et à la Renaissance, qui stipule l'étroite relation entre la forme architecturale et les mesures de l'homme ?

L'humanisme de la Renaissance et la quête des fondements de la discipline

Cette dernière question est légitimée par l'impact de la publication, en 1949, du désormais fameux *Architectural Principles in the Age of Humanism* de Rudolf Wittkower¹⁶. En réalité, l'ouvrage a préalablement suscité des réserves¹⁷, rapidement effacées par un élan surprenant de la jeune génération d'architectes anglais, Alison et Peter Smithson et John Voelker (alors encore étudiant) se mobilisant dans les colonnes de *The Architectural Review* (AR) pour défendre ce qu'ils considèrent comme «le plus important essai architectural publié en Angleterre depuis la guerre»¹⁸.

Wittkower a certainement su séduire par sa démarche particulière, sous certains aspects proche de celle de l'architecte, «étant le seul historien de l'art anglais capable de décrire et d'analyser des bâtiments en termes spatiaux et plastiques»¹⁹. Mais les raisons de cet enthousiasme sont à comprendre ailleurs, dans la confrontation entre théories opposées qui domine la scène architecturale britannique de l'après-guerre et à laquelle l'apport des historiens est primordial.

Dans son livre, Wittkower effectue une étude approfondie de la théorie architecturale de la Renaissance, à travers la description des incidences des harmonies musicales dans les proportions architecturales et l'analyse du plan central dans les œuvres d'Alberti et de Palladio. Pour les jeunes architectes anglais, ces principes de composition classique deviennent le fer de lance d'une stratégie de résistance envers tous ceux qui – à l'image de la rédaction de l'AR et en particulier des historiens J. M. Richards et Nikolaus Pevsner – cautionnent l'empirisme suédois (intitulé par la revue *"The New Empiricism"*²⁰) en tant que paradigme architectural pour un nouvel avatar du pittoresque, cet art anglais par excellence²¹. Conscients que cette théorie inspirée de l'art pictural contribue plutôt à la désorganisation des banlieues des grandes villes et finalement peu séduits par le modernisme tempéré et paysager nordique, ils ont perçu dans la rigueur géométrique et numérique des systèmes de proportion une sorte de "rappel à l'ordre".

Mais ce "rappel à l'ordre" a une signification plus profonde qu'une simple devise dans une opposition de tendances. Il représente une sorte de quête d'identité, la recherche, comme l'affirme Peter Smithson, de «quelque chose en quoi croire»²². Partagée entre la mise en

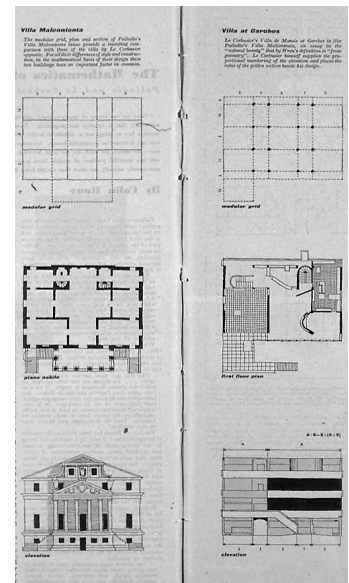
cause des aspects extrémistes de l'esthétique de la machine et du fonctionnalisme dogmatique (qui en l'occurrence n'a jamais eu la faveur de la scène architecturale anglaise) et le refus du pittoresque, la nouvelle génération d'architectes sonde une voie alternative cohérente, rapportée à la précision des rapports mathématiques de l'esthétique classique et ancrée dans une tradition qui remonte à Vitruve et à Alberti. L'humanisme de la Renaissance devient ainsi le symbole du retour aux fondements et aux lois intrinsèques de la discipline, définies à l'époque de "la naissance de l'architecture" et de l'émergence du métier d'architecte comme une pratique intellectuelle à part entière²³.

L'introspection dans cette période historique et la redécouverte de ses valeurs ne se font pourtant pas dans un esprit passéiste et historiciste; au contraire, il s'agit d'exalter son actualité par rapport à la recherche d'une nouvelle continuité avec l'architecture moderne et d'investir le champ exploratoire qui en ressort, comme l'attestent les travaux de l'historien Colin Rowe, élève de Wittkower²⁴. Dans son essai *«The Mathematics of the Ideal Villa»*, Rowe fait, à partir d'une série d'analyses comparatives percutantes, la brillante démonstration de l'existence de similitudes conceptuelles entre la Villa Malcontenta de Palladio (1550-1560) et la Villa Stein à Garches (1927-1928) de Le Corbusier et de l'utilisation, par les deux architectes, de mesures harmoniques universelles lors de la composition du plan et de la coupe²⁵. Se référant aux diagrammes analytiques de *Architectural Principles*, (paraît-il à l'insu de Wittkower qui aurait jugé peu orthodoxes les comparaisons effectuées²⁶), Rowe établit clairement la filiation de certaines œuvres puristes des années vingt avec le maniérisme du XVI^e siècle et apporte en quelque sorte une légitimité à la réintroduction des systèmes universels de proportions dans l'architecture moderne du second après-guerre. En cela il fait écho à cet autre «essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture»: *Le Modulor*²⁷.

«Sans la Bible, pas de Modulor»²⁸: dimension mystique d'un ouvrage marquant

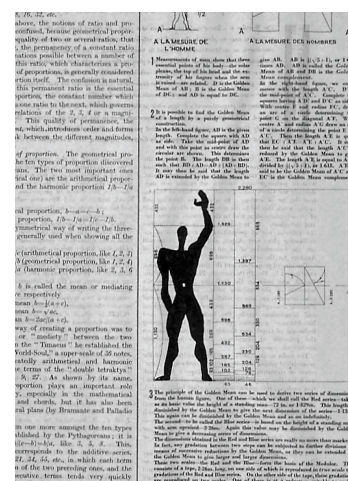
Il est curieux de constater que tant les écrits de Colin Rowe que les premiers comptes-rendus sur *Le Modulor* paraissent dans les pages de l'AR²⁹ – dont la rédaction est acquise, comme nous l'avons vu, au sentimentalisme du pittoresque anglais et de l'empirisme scandinave. Doit-on en conclure que la prestigieuse revue anglaise donne ainsi la preuve d'un réel esprit d'ouverture? Certainement, même s'il faut reconnaître que l'article de Matila Ghyka³⁰ sur *Le Modulor* se limite à un descriptif consciencieux et détaillé des principes élaborés par Le Corbusier – un système de mesures rapporté aux proportions du corps humain, obtenu par l'application de la section d'or et de deux séries de Fibonacci –, sans émettre un seul avis critique sur la question, évitant ainsi de lancer un débat au sein de la revue.

La publication du *Modulor* va pourtant susciter une série de prises de position critiques. Dans son argumentation, Le Corbusier insiste sur la nécessité de créer un dimensionnement pour la préfabrication – à l'échelle humaine – et proclame l'importance des proportions comme autant de règles universelles visant à une beauté objective et propre au bâtiment, indépendante de l'observateur. Ces affirmations vont faire l'objet d'un essai de Rudolf Arnheim³¹ qui, tout en revenant sur les mécanismes de la perception visuelle et ses caractéristiques psychologiques et physiologiques, s'attarde longuement sur la question des proportions et les déviations "romantiques" que Le Corbusier établit par rapport à la philosophie de Pythagore. Celle-ci préconisait la mise «en relation de la forme architecturale avec l'homme parce que son corps était considéré comme un exemple de perfection et non pas parce que ses dimensions étaient corrélées avec celles du bâtiment où il allait habiter. On attendait de l'architecte qu'il crée à l'image de l'homme, selon l'application des principes de proportions et non de dimensions». Or le manque d'adéquation des principes du



Colin Rowe, diagramme comparatif des plans de la villa Malcontenta et de la Villa à Garches (Architectural Review, n° 101, 1947).

Matila Ghyka, compte rendu sur *Le Modulor* (Architectural Review, n° 614, 1948).



Modulor à la standardisation proviendrait justement du fait que ses mesures se réfèrent au corps humain qui, par nature, ne peut pas être standardisé. Pour Arnheim, la démarche de Le Corbusier ne peut être réellement comprise que si l'on accepte sa position mystique et idéaliste – ce n'est que dans cette optique que l'on peut admettre l'emploi systématique de la section d'or et des séries dites de Fibonacci qui aboutissent à une gamme de dimensions extrêmement compliquée et sophistiquée, pour ne pas dire inopérante, pour une production de masse standardisée et normalisée.

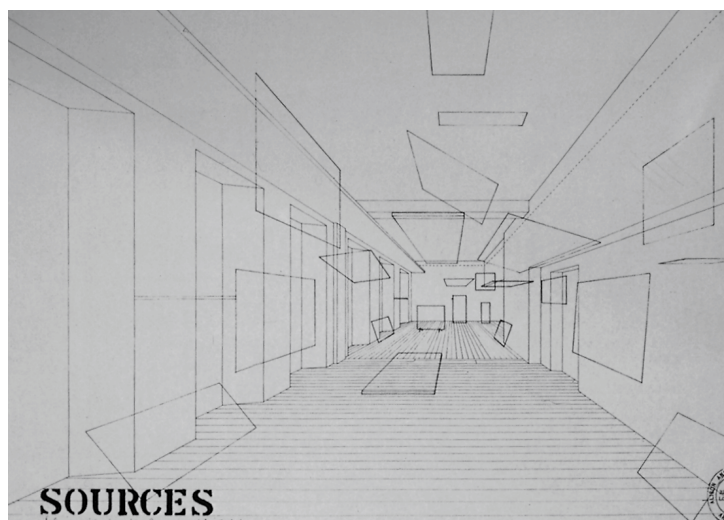
«*Sans la Bible, pas de Modulor*»: la teneur mystique de l'approche de Le Corbusier est aussi au cœur de cette affirmation de Nikolaus Pevsner introduisant un débat face aux membres du vénérable *Royal Institute of British Architects*. Ces derniers sont appelés, en juillet 1957, à se prononcer sur une motion dont l'intitulé reprend la fameuse appréciation d'Albert Einstein à propos du Modulor: «un langage des proportions qui rend compliqué le mal et simple le bien»³². La critique la plus acérée provient étonnamment de Peter Smithson (sous l'oreille attentive de Wittkower présent durant la séance) qui, tout en rappelant la nécessité, en 1948, du recentrement sur les principes classiques de la Renaissance, se prononce néanmoins de façon catégorique contre l'application de systèmes de proportions universelles. Parmi ses nombreuses objections, il soulève la question de la perception, mais sous l'angle de la notion d'expérience qui fait appel, selon lui, à la mémoire et à l'association d'idées. Dans cette perspective, le sentiment de beauté ou d'harmonie que l'on éprouve face à un objet n'a rien de mystique, découlant moins d'une logique secrète de proportions ou de rapports mathématiques que de notre propre manière de voir, qui se réfère, par analogie, à d'autres expériences visuelles, à d'autres images de notre vécu, aux souvenirs d'autres lieux, d'autres ambiances.

En quelques années, les intérêts des architectes ont cependant dérivé, attirés par d'autres valeurs, de natures phénoménologique, sociologique et environnementale.

1953: émergence d'une nouvelle attitude, de l'échelle humaine à l'échelle de l'homme

Reyner Banham situe en effet la rupture des Smithson avec la tradition humaniste à la fin de 1953, au moment de la présentation aux étudiants de l'*Architectural Association* de l'exposition *Parallel of Life and Art*, où ils affirment publiquement leur rejet des systèmes de

Exposition *Parallel of Life and Art* organisée par les Smithson, le photographe Nigel Henderson et le sculpteur Paozzzi. Perspective de la salle montrant la disposition inhabituelle des panneaux photographiques, disposés de façon apparemment aléatoire – posés par terre, accrochés aux parois et suspendus au plafond – de façon à créer un sentiment d'environnement total.



proportion et de la symétrie³³. L'occasion est certainement bien choisie pour une telle déclaration : en effet, cette manifestation représente un tournant dans la pensée théorique des architectes et cristallise une nouvelle attitude "subversive" par rapport aux valeurs humanistes conventionnelles.

Organisée par les Smithson, le photographe Nigel Henderson et le sculpteur Paolozzi – tous membres de l'*Independent Group*³⁴ –, l'exposition met en scène des reproductions photographiques tirées pour la plupart de revues non spécialisées et disposées sans hiérarchie ni ordre apparent, accrochées aux murs mais aussi posées par terre et suspendues au plafond, créant ainsi l'effet d'un "environnement total".

L'exposition est le reflet des points de vue artistiques partagés par le groupe : la juxtaposition désordonnée des images, qui refuse volontairement d'établir une hiérarchie; le décloisonnement entre art et science; enfin, une attention particulière à une iconographie provenant d'horizons contrastés, des sources scientifiques et technologiques aux expressions artistiques des sociétés primitives. Plusieurs photos illustrent des scènes réelles de la vie contemporaine; d'autres sont volontairement choquantes et manifestent un manque d'égard provocant envers les conventions esthétiques.

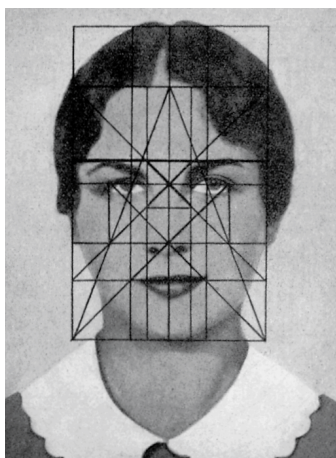
Parallel of Life and Art fait suite à un autre événement marquant de l'année : la tenue du 9^e CIAM, au milieu de l'été, à Aix-en-Provence. Les discussions au sein de l'*Independent Group*, l'enthousiasme pour une iconographie en marge des canons artistiques reconnus semblent avoir eu une influence sur la liberté de composition des planches présentées par les Smithson à l'occasion du Congrès. Conçues selon les principes de la Grille CIAM, les planches sont néanmoins abondamment illustrées par des photos de Nigel Henderson prises dans l'*East End* londonien : des scènes de la vie quotidienne des quartiers ouvriers, des enfants s'appropriant l'espace des rues par le jeu, des maisons populaires décorées. Autant d'images fortes qui leur inspirent une nouvelle catégorisation urbaine – Maison,



Masque, couverture de la revue Architectural Review n°682, octobre 1953.



Exposition Parallel of Life and Art, 1953.



Visage d'une femme avec des tracés réguliers (Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, n° 4, 1952).

Rue, Quartier et Ville – et les orientent vers une recherche de nature phénoménologique et sociologique, où prédominent les notions d'identité et d'association.

Dans ce contexte culturel, on comprend mieux le changement d'attitude des Smithson envers les valeurs humanistes et les systèmes de proportions. Dorénavant, le recentrement vers les fondements de l'architecture n'a plus de sens car il s'agit au contraire d'enrichir celle-ci par la confrontation avec d'autres disciplines comme l'anthropologie et la sociologie. Cette ouverture vers d'autres horizons culturels est à mettre en regard d'un nouveau paramètre de la modernité explicité par Giedion dans le canonique *Space, Time and Architecture*³⁵: l'émergence d'un nouveau régionalisme, qui tient compte «de la diversité des facteurs climatiques, cosmiques et humains»³⁶.

La mise en exergue des cultures et identités locales ne met pourtant pas en crise la problématique universaliste de l'architecture moderne: les réalisations marocaines exposées par l'ATBAT-Afrique à Aix-en-Provence³⁷, désignées comme «la première manifestation d'un nouveau mode de pensée» à cause de leur réinterprétation des maisons à patio traditionnelles, demeurent néanmoins, pour les Smithson, représentatives d'«un nouveau principe universel».

Mais des changements significatifs sont en cours, même s'ils tardent à s'affirmer: l'homme auquel il est fait dorénavant référence n'est plus celui, idéal et universel, de la Renaissance mais plutôt celui des *slums* londoniens ou de la *casbah* marocaine, considéré à la fois dans ses conditions sociales et cultures particulières et dans les gestes de sa vie quotidienne; changement d'optique déjà perçu dans *Parallel of Life and Art* où le terme «échelle humaine» est intentionnellement remplacé par celui d'«échelle de l'homme».

De la symétrie à la topologie

Cette évolution dans la pensée théorique des Smithson va avoir des répercussions sur leur propre architecture. L'École de Hunstanton (1948-1954), avec sa succession de cours ouvertes et fermées, a un plan d'inspiration palladienne, alors que les façades en métal et en briques sont une application de la grammaire miesienne des bâtiments de l'IIT de Chicago, construits peu avant³⁸. Lors du projet rendu pour le concours de la cathédrale de Coventry (1951), l'influence de la lecture d'*Architecture Principles* est encore révélée par l'utilisation de figures comme le cercle, le carré et l'application de principes de composition comme la diagonale et la symétrie.

Dès le projet du quartier de Golden Lane (1952), les Smithson vont décliner d'autres valeurs, plutôt d'ordre topologique, notamment avec le principe des «rues-en-l'air» qui témoigne de leur intérêt pour des dispositifs spatiaux qui deviennent le support de la mobi-

Photos de Nigel Henderson exposées par les Smithson au 9^e CIAM à Aix-en-Provence, été 1953.



lité et de la sociabilité. A ce moment précis ils affirment : «*nous sommes plus concernés par le “mouvement” que par la “mesure”*». Mais, si leurs projets s’affranchissent des règles classiques, ils demeurent néanmoins proches des modèles fonctionnalistes des années 1920 et 1930 – Golden Lane présente des similitudes évidentes avec le projet d’îlot insalubre n° 6 (1936) de Le Corbusier – et de la pensée rationnelle des CIAM.

Il faudra attendre le début des années 1960 et la réalisation de l’*Economist Building* à Londres (1960-1964) pour que les concepts d’agrégat (*cluster*), de croissance (*growth*) et de mobilité (*mobility*) soient enfin matérialisés, dans une vision de ville ouverte qui s’éloigne sensiblement de toute sorte d’héritages...

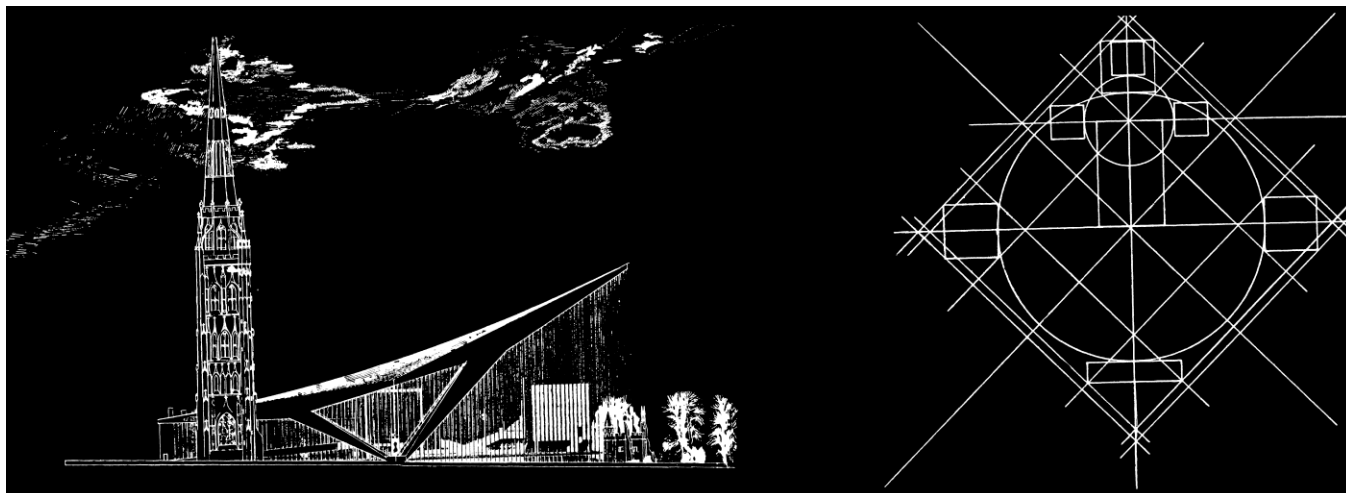
Un récit éphémère

1947-1953: le récit que nous venons de faire se déroule dans un laps de temps très court. Dès le début des années 1950, l’intérêt pour les valeurs humanistes va rapidement devenir évanescent et sortir du champ des préoccupations des architectes, même s’il faut admettre que les échos de ces préoccupations continuent à se faire entendre...

Le Modulor va demeurer la référence pour ceux qui, comme Wittkower, persistent dans la conviction que l’ère de l’industrialisation est propice à une nouvelle version, contemporaine, de la question des proportions³⁹. Quant aux plans centraux de la Renaissance et aux diagrammes des villas de Palladio analysés dans *Architectural Principles*, ils vont devenir les sources d’inspiration majeures de l’architecture de Louis Kahn qui, en 1956, reçoit de Colin Rowe un exemplaire de l’ouvrage⁴⁰.

Enfin, les analyses des œuvres puristes de Le Corbusier effectuées par Rowe vont faire l’objet des critiques, dans les années 1970, d’un de ses élèves les plus brillants : Peter Eisenman qui, non sans rendre hommage aux essais de son maître, affirme sans ambages qu’ils ont «*occulté le seul aspect du travail de Le Corbusier véritablement moderniste: en tant que signe référentiel propre, dans le discours d’une architecture qui parle d’architecture*»⁴¹. Comme si le langage architectural devait dorénavant se limiter à l’explicitation de ses règles spécifiques, sans une quelconque référence aux représentations et conditions humaines. Mais là, c’est une autre page de l’histoire de l’architecture contemporaine qui est en train de s’ouvrir...

Alison et Peter Smithson, projet pour le concours de la cathédrale de Coventry, 1951.



Notes

¹ Le Corbusier, «L'échelle humaine», conférence du 10 juillet 1951 à Hoddesdon, présentée par G. Ciucci et commentée par G. Morel-Journel in *Amphion*, n° 2, Picard, Paris, 1987, pp. 135-152.

² Le 8^e CIAM se tient du 7 au 14 juillet 1951 dans le village de Hoddesdon, situé au nord de Londres. Sur ce Congrès, voir *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*, édité par J. Tyrwhitt, J.L. Sert, E.N. Rogers, Pellegrini and Cudahy, New York, 1952, et E. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press, Cambridge, 2000, pp. 201-215.

³ Sur ce Congrès, voir «Il primo Convegno Internazionale sulle proporzioni nelle arti» in *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, n° 4, 1952, pp. 115-135; R. Wittkower, «International Congress on Proportions in the Arts», *The Burlington Magazine*, n° 587, 1952, pp. 52-53.

⁴ Le Corbusier parle à ce propos de la «menace du débat académique». Cette crainte a peut-être amené Giedion à proposer la tenue d'un nouvelle rencontre l'année suivante à New York, articulée autour de la notion curieuse de «Proportion et réalité». Le Corbusier, *Carnets*, volume 2, 1950-1954, Éditions Herscher/Dessain, Paris, 1981, carnet E 22, pp. 547-607.

⁵ Ce Comité n'a jamais vu le jour, de même que le Congrès proposé par Giedion (voir note 4) n'a jamais eu lieu.

⁶ H. Häring, «Proportionen», *Deutsche Bauzeitung*, vol. 29, 18 juillet 1934. Traduction anglaise par Peter Blundell Jones in *arq*, vol. 2, hiver 1996, pp. 50-58. Häring revendique une architecture organique et fonctionnelle dont les formes sont issues des fonctions qu'elles accueillent. A propos de la difficulté posée par la perception des proportions d'un bâtiment, obtenues selon lui à partir de mises en relation simplement invisibles à l'œil nu, il s'interroge: «pourquoi doit-on aborder à nouveau le problème des proportions géométriques au lieu d'approfondir la question plus cruciale des effets de perception?»

⁷ J.-P. Sartre, *L'existentialisme est un*

humanisme, Gallimard, Paris, 1996 (1^{re} édition 1946).

⁸ M. Heidegger, «Lettre sur l'humanisme» in M. Heidegger, *Questions III et IV*, Gallimard, Paris, 1996 (Version originale: *Über den Humanismus*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1947).

⁹ Ibid., p. 76.

¹⁰ Sur les influences des écrits existentialistes de Jean-Paul Sartre sur les architectes anglais Alison et Peter Smithson voir S. W. Goldagen, «Freedom Domiciles: Three Project by Alison and Peter Smithson», in S.W. Goldagen et R. Legault, *Anxious Modernisms*, CCA/MIT Press, Montréal-Cambridge, 2000, pp. 74-95.

¹¹ S. Giedion «The Heart of the City: a summing-up» in *The Heart of the City: towards the humanisation of urban life*, op. cit. p. 162.

¹² J. L. Sert, «Human scale in city planning» in Paul Zucker (Ed.), *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, 1944, pp. 392-412.

¹³ S. Giedion, *Architecture et vie collective*, Éditions Denoël-Gonthier, Paris, 1980, pp. 119-139. (Titre original: *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt Verlag, Hambourg, 1956).

¹⁴ Le Corbusier, «L'échelle humaine», op. cit., pp. 136-137.

¹⁵ Voir à ce sujet J. Lucan, «Nécessités de la clôture ou la vision sédentaire de l'architecture», *matières*, n° 3, 1999, p. 24.

¹⁶ R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Studies of the Warburg Institute, vol. 19, 1949 (Traduction française: *Les principes de l'architecture à la Renaissance*, traduction de C. Fargeot, Les Éditions de la Passion, Paris, 1996). Sur l'influence de Wittkower dans la scène architecturale du second après-guerre, voir H. A. Millon, «Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture», *The Society of Architectural Historians* n° 2, 1972, pp. 83-91.

¹⁷ Compte rendu de A.S.G. Butler dans la rubrique «Book Reviews», *R. I. B. A. Journal*, n° 59, 1951, pp. 59-60.

¹⁸ A. et P. Smithson, lettre dans la

rubrique «Correspondence», *R. I. B. Architectural Journal*, n° 59, 1952, p. 140.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Voir à ce sujet «The New Empiricism. Sweden's latest style», *Architectural Review*, n° 606, 1947, pp. 199-204; E. de Maré, «The New Empiricism», *Architectural Review*, n° 613, 1948, pp. 9-22.

²¹ Dans les années 1950, Pevsner défend l'idée que le pittoresque est un art profondément ancré dans la culture anglaise et qui caractérise la plus grande partie de la production architecturale, des *Crescents* de Bath aux cités-jardins et aux *New Towns* de la périphérie anglaise. Selon ce point de vue, le pittoresque participe fortement à la définition d'un art national anglais. Voir à ce sujet N. Pevsner, *The Englishness of English Art*, The Architectural Press London, 1956 – le recueil d'une série d'exposés faits à la radio, *The B. B. C. 1955 Reith Lectures*; N. Pevsner, «The Picturesque in Architecture», *The Journal of the Royal Institute of British Architects* n° 2, 1947, pp. 55-61; R. Banham, «Revenge of the Picturesque: English Architectural Polemics, 1945-1965» in J. Summerson (Ed.), *Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing presented to Nikolaus Pevsner*, Allen Lane The Penguin Press, Londres, 1968, pp. 265-273.

²² «Report of a Debate on the Motion "that Systems of Proportion make good design easier and bad design more difficult"», *R. I. B. A. Journal*, n° 64, 1957, p. 461.

²³ C'est l'hypothèse défendue par Manfredo Tafuri dans son ouvrage *Architecture et Humanisme, de la Renaissance aux réformes*, traduction et adaptation d'O. Seyler et de H. Raymond, Dunod, Paris, 1981, p. 2. (Titre original: *Architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Bari, 1972).

²⁴ Par ses analyses, Colin Rowe explicite les références historiques des projets puristes de Le Corbusier, démarche qu'on peut mettre en parallèle avec la publication, par Philip Johnson, des sources d'inspiration ayant influencé le projet de la Glass House. Ph. Johnson, «House at New Canaan», *Architectural Review* n° 645, septembre 1950, pp. 152-159?

25 C. Rowe, «The Mathematics of the Ideal Villa», *Architectural Review*, n° 101, 1947, pp. 101-104.

26 Cité par A. Caragone, suite à un entretien avec C. Rowe en août 1988. Cf. A. Caragone, *The Texas Rangers. Notes from an architectural underground*, MIT Press, Cambridge, 1995, note 32, p. 122.

27 Le Corbusier, *Le Modulor*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Paris, 1950.

28 N. Pevsner, «Report of a Debate on the Motion "that Systems of Proportion make good design easier and bad design more difficult"», *op. cit.*, p. 456.

29 C. Rowe, «The Mathematics of the Ideal Villa», *op. cit.* et «Modernism and Modern Architecture», *Architectural Review*, n° 107, 1950, pp. 289-299; M. Ghyka, «Le Corbusier's Modulor», in *Architectural Review* n° 614, février 1948, pp. 39-42.

30 Les écrits de M. Ghyka, datant des années 1920 et 1930, sur l'esthétique des proportions et le Nombre d'or avaient beaucoup impressionné Le Corbusier. Voir à ce sujet M. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et les arts*, Gallimard, Paris, 1927 et M. Ghyka, *Le Nombre d'Or*, Gallimard, Paris, 1931.

31 R. Arnheim, «A review of proportion», *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, n° 1, septembre 1955, pp. 44-57.

32 Le Corbusier, *Œuvre complète 1938-1946*, Les Éditions d'Architecture, Zurich, 1946, p. 170.

33 Selon Banham, cette affirmation des Smithson a été formulée lors d'une discussion à l'*Architectural Association* en décembre 1953.

Voir à ce sujet R. Banham, «Revenge of the Picturesque: English Architectural Polemics, 1945-1965», *op. cit.*, p. 270.

34 Sur l'Independent Group voir: D. Robbins (sous la direction de), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, catalogue d'exposition, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1976; A. Massey, *The Independent Group*, Manchester University Press, Manchester, 1995.

35 S. Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, 1941 (traduction française: *Espace, temps, architecture*, Éditions Denoël, Paris, 1990).

36 Cette mise en exergue des particularismes locaux et de la diversité des émergences régionales est aussi présente dans l'architecture de Le Corbusier dans l'après-guerre. Il est en effet ironique de constater qu'au moment même où C. Rowe analysait les villas des années vingt, Le Corbusier élaborait des projets qui s'inspiraient fortement de l'architecture vernaculaire et qui se détournaient, par conséquent, d'une application stricte des «Cinq points». Ce changement – perçu comme radical dans les années 1940 mais qui en fait était déjà perceptible dans certaines réalisations de l'entre-deux-guerres comme la Maison de week-end à Saint-Cloud (1935) – n'a pas manqué de troubler certains observateurs attentifs à l'œuvre de Le Corbusier, comme J. Stirling. Voir à ce sujet J. Stirling, «Garches to Jaoul: Le Corbusier as domestic architect in 1927 and 1953», *Architectural Review*, n° 118, 1955, pp. 145-151; J. Stirling, «Ronchamp: Le Corbusier's

chapel and the crisis of rationalism», *Architectural Review*, n° 705, septembre 1955, pp. 155-161.

37 Ces réalisations sont considérées par les Smithson comme «la plus belle réussite depuis l'Unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille». Voir à ce sujet A. et P. Smithson, «Collective Housing in Morocco», *Architectural Design*, janvier 1955, p. 2. Traduction de J. L. Cohen et M. Eleb-Vidal dans *Casablanca. Mythes et figures d'une aventure urbaine*, Éditions Hazan, 1998, p. 324.

38 Sur cette Ecole, voir essentiellement Ph. Johnson, «Comment on School at Hunstanton, Norfolk», *Architectural Review*, n° 693, 1954; R. Banham, «The New Brutalism», *Architectural Review*, n° 708, 1955, pp. 355-362; P. Smithson, «Reflections on Hunstanton», *arq*, vol. 2, 1997, pp. 32-44.

39 R. Wittkower, «Le Corbusier's Modulor» in *Four Great Makers of Modern Architecture: Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Wright*, Trustees of Columbia University, New York, 1963, pp. 196-204.

40 R. Williams, «First Unitarian Church and School» in D. B. Brownlee, D. G. De Long, Louis I. Kahn, *In the Realm of Architecture*, Rizzoli, New York, 1991, note 12, p. 344. L'influence du livre de Wittkower sur Louis Kahn est aussi citée par Giovanni Fanelli et Roberto Gargiani dans leur *Storia dell'architettura contemporanea*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1998, pp. 433-434.

41 P. Eisenman, «Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign» in *Oppositions* n° 15/16, 1979, pp. 118-128.

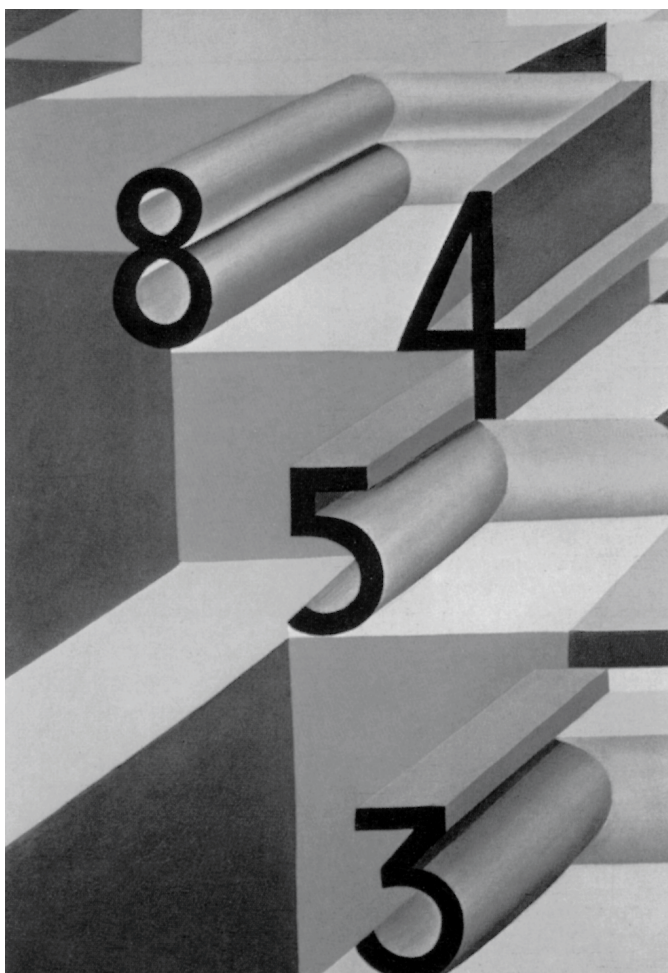
Du latin au milieu du siècle

«C'est que,
parmi les paroles, sont les nombres,
qui sont les paroles les plus simples»¹

Vocabulaire

Quelle possibilité pourrait avoir un jeune étudiant polytechnicien d'aujourd'hui, qui voudrait connaître la signification du mot "proportion"?

Se promenant entre les rayonnages libre accès de la bibliothèque de son école, il pourrait facilement lui arriver de tomber sur un dictionnaire technique; et non moins facilement celui-ci pourrait être le *Forbes*⁴. Dans son avant-propos, Madame Forbes dit que «à notre époque où on se préoccupe davantage de réparer et transformer les constructions anciennes, une part a été faite aussi aux techniques du passé». Cela dit, le mot "proportion", pas plus que "symétrie", "harmonie", "analogie", ne trouve sa place dans l'ordre alphabétique de ce dictionnaire. Pourtant, "assemblage" tient sur une colonne, constituant peut-être l'article le plus fouillé de ce dictionnaire, mais sans que figure la moindre allusion au fait qu'il traduit à la lettre le noble mot d'"harmonie". La racine de "proportion" ne se présente que dans la section anglaise, sous "*proportioning*", qui renvoie au français "dosage". Il est vrai que la proportion est en quelque sorte un dosage; mais le fait, ici, de ne réserver à cette action que des pondérations de ciment et d'eau montre la méconnaissance et l'oubli du sens des mots ayant une histoire. Le même destin est réservé au "module" car à un générique "module de base" font suite tous les modules (d'élasticité, de rupture, etc.) de la statique moderne.



Giacomo Balla, Les nombres amoureux, 1923.

Dans la propreté et précision d'un produit industriel se trouve toutefois la nostalgie d'une magie antique.

Le mot “ordre” y apparaît : mais l’“attique” et le “colossal” (les seuls d’ailleurs pris en compte) sont mélangés dans l’indifférence alphabétique à l’“ordre de modification”, à l’“ordre de service”, à l’“ordre de succession des corps d’état”... Ce dictionnaire est destiné selon les vœux des éditeurs principalement des personnes opérant dans le secteur de l’architecture et de la construction, afin qu’elles puissent s’entendre entre mots français, anglais et américains ; il démontre que la langue d’un simple traducteur ne produit qu’une fausse entente, que la langue est un système historique ouvert, qui ne se justifie que par rapport à un autre ensemble auquel il appartient, qui est celui des significations : des métaphores, des symboles, des allégories... L’inaptitude de ce genre d’ouvrage à nous recréer le monde architectural n’est que le dernier pas d’un chemin amenant non seulement à l’abandon de valeurs mais aussi au remplacement de la complexité de la rationalité par une soi-disant clarté et simplicité⁵.

Un siècle auparavant, Pierre Chabat⁶, reconnaissant encore sans réserves la pertinence du langage classique, et ce en plein décollage de la construction d’acier, réservait de larges plages éditoriales à des termes canoniques tels “module”, “ordre”, “proportion”, “symétrie”. La formule du dictionnaire paraît la plus heureuse : elle assurerait l’organisation des connaissances et leur repère aisé. Le traité d’architecture devient ainsi vocabulaire, et l’architecture se fait elle-même *art du classement*.

Le latin de l’architecture

«*Mon but est de parler de l’architecture comme d’un langage et le lecteur doit être en mesure de reconnaître le latin de l’architecture*». Par ces mots débute l’ouvrage “classique” de John Summerson⁷. Son *incipit* entre d’emblée en matière, pour reconnaître comme “fondements du classicisme” deux qualités essentielles : selon la première, est classique tout édifice dont les éléments décoratifs proviennent directement ou indirectement du vocabulaire architectural du monde gréco-romain ; selon la deuxième, tout édifice classique cherche à réaliser une harmonie démontrable⁸. Un édifice ne peut prétendre à l’architecture qu’à la condition de s’exprimer par un vocabulaire et la construction du discours se fait par des règles de composition utilisant ce vocabulaire : ces règles montrent et assurent que l’harmonie, analogue à l’harmonie musicale, résulte des proportions.

Le classique est le lieu où toutes ces conditions sont réunies : architecture comme langage, dont les proportions constituent la grammaire et la syntaxe. Dans ce contexte, les proportions jouent un rôle central : les rapports utilisés sont des fonctions arithmétiques simples et toutes les parties de l’édifice renferment ces mêmes rapports ou des rapports directement apparentés. L’harmonie est ainsi rendue manifeste par l’usage évident d’un ou de plusieurs ordres comme facteurs dominants ou par l’utilisation de dimensions qui impliquent la répétition de rapports simples.

Cette belle simplicité appartiendrait toutefois moins à l’époque grecque qu’à la Renaissance. Car la construction du Parthénon serait, comme nous le montre Rhys Carpenter, le fruit d’une histoire très hasardeuse et nullement simple. Ses proportions sont harmonieuses, mais non pas de la même façon que chez Vitruve, dont Palladio sera le coryphée : les relations logiques introduites par les architectes du Parthénon sont concrètement visuelles et non pas abstraitement mathématiques⁹.

L’art n’existerait pas sans intention communicationnelle ; la communication, à son tour, impose l’acquis d’un langage commun, c’est-à-dire l’appartenance à une convention¹⁰. De son côté, George Hersey¹¹ nous démontre que, pendant les quatre derniers siècles, la philologie et le formalisme ont vidé l’architecture classique de sa propre poétique : nous n’en garderions que la convention linguistique mais comme simulacre dépourvu de tout sym-

bole, c'est-à-dire de toute signification constituant la mémoire culturelle des Grecs anciens. Celle des Grecs aurait été une structure conceptuelle bien plus complexe que le répertoire inventorié par le néoclassicisme : éminemment rationnelle, elle permettait toutefois et même favorisait l'irruption de l'irrationnel, car si le rationnel ramène à l'ordre, l'irrationnel produit l'invention.

Les questions qui nous interpellent demeurent cependant les suivantes : que sont le classique, le langage, les proportions ?

Classement

Le *classique* a transmis aux architectures occidentales le legs indélébile de l'art du classement : le mot "classique" a déposé la signification homologuant «ce qui dure dans le temps». Ce n'est que lorsque le classique aura acquis l'indifférence d'un classer par rapport à son contenu, que sera possible n'importe quelle reprise de styles, par exemple la reprise néogothique de la cathédrale de Milan en pleine période néoclassique.

L'architecture vit ainsi de classements : l'architecture est répertoire, l'architecture classique est l'architecture classée et classant par excellence. Même plus, l'architecture n'aura trouvé de répit que lorsque Vignole, dans son *Traité des cinq ordres*, aura ramené – c'est son grand mérite¹² – «les proportions générales à un principe uniforme et ce sont les règles qu'il a posées que suivent encore, de nos jours, la plupart des architectes»¹³. Le mot clé d'entrée dans l'univers des règles classées est donc "proportion" : il fait référence au caractère stable et en un certain sens standardisé des propriétés de chaque ordre architectonique et, par extension, de toute forme d'expression architecturale. Si une architecture peut être qualifiée de classique, de romane, de gothique, de renaissance, de baroque, cela signifie qu'elle est *répertoriée* : c'est le répertoire qui permet le repère d'un style et partant l'accès à son protocole et à sa reproductibilité.

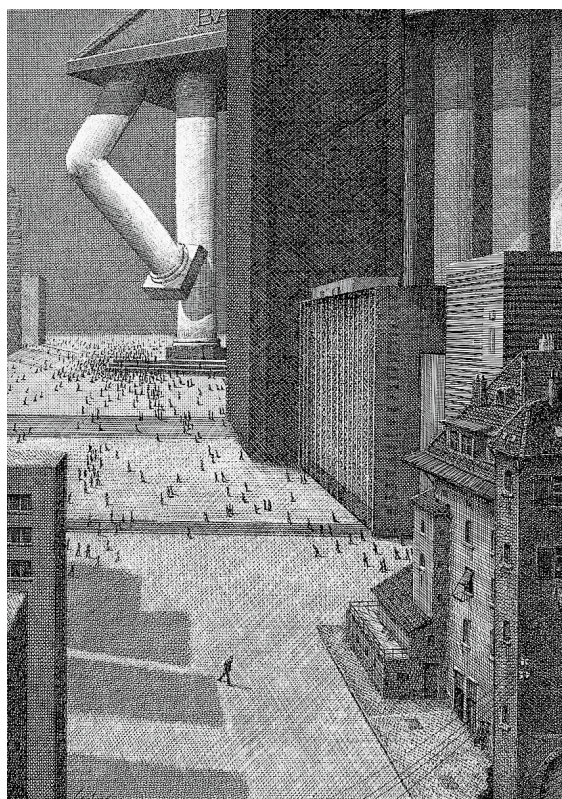
Le terme d'"ordre" est réservé pour désigner les différentes déclinaisons propres à l'architecture classique (ou, dans celle-ci, à ce qu'on peut encore envisager comme filiation) : on parle justement d'ordre dorique, ionique, corinthien, etc., où les proportions jouent le rôle de document d'identité. Mais dans le contexte de la laïcisation naissante du monde de la fin du XVIII^e siècle, qui paraît être la condition préliminaire du faire industrialisé, un autre terme va s'installer, qui cherche à remplacer l'antique autorité mystico-mythique par une nouvelle tutelle, qui est celle du "type". On ne parlera plus, de façon platonicienne, d'*archétype*, mais de *prototype* : celui-là, on ne peut que le *copier* (comme *modèle*) ; celui-ci, on peut le *reproduire* (comme *type*). C'est finalement le témoignage que l'*idem* de la reproduction classique (la même chose que l'*archétype*) a été converti en un simple *item* (une séquence d'instructions, la suite ordonnée et procédurière du prototype).

La différence entre "proportion" et "modulation" se comprend peut-être mieux dans cet encadrement conceptuel ; elle peut se constater dans l'expérience de modulation par antonomase, le Palais de Cristal de Londres de 1851¹⁴. Et toutefois, dans la transition de l'*archétype* au *prototype*, on met à contribution la leçon fonctionnelle de la systématique provenant du classique, bien qu'on en ressente en même temps l'handicap innovateur : l'innovation est une notion qui, traditionnellement, apparaît étrangère à l'intelligence du classique, tandis qu'elle est essentielle à la production industrielle, étant constitutive du *prototype*. En architecture, la référence au modèle mystique du monde ne cesse toutefois de faire ressentir son attraction : c'est-à-dire que le *type*, abandonnant ses renvois à la *pérennité* archétypale et à son universalité, ne renonce pas à affirmer son propre caractère catégoriel de persistance et de totalité. L'appel au classique peut donc se faire chaque fois

qu'on est soucieux d'assurer la validité d'un prototype qui se veut nouveau et novateur en même temps que son appartenance à un modèle canonique.

La faveur que rencontre le classique (ou ce que tour à tour on entend par ce mot) dans toutes les circonstances où l'on demande d'installer l'ordre, de faire des lumières, dépend de son caractère disponible à la simplification et à la normalisation, dont les résultats sont obtenus par des moyens qui paraissent admirables de par leurs simplicité et beauté. Si bien qu'on peut affirmer que la leçon du classique opère encore et toujours dans toute architecture, quel que soit l'habillement dont elle se recouvre : car son revêtement ne pourra que s'adapter au tracé sous-jacent, tracé régulateur qui est la substance même de la constitution matérielle de la construction, dont les proportions révèlent et gèrent l'existence¹⁵. Dans ce sens, le style ne serait qu'une faiblesse de l'histoire, une concession ou un hommage au temps : le classique et tous les classicismes ne seraient que des tentatives de réduire l'écart entre transitoire et permanent. Depuis que le classique apparaît, il transite sous ses différentes formes à travers l'histoire en lui donnant une marque de structure pérenne. L'assurance qu'enclenche l'univers bien ordonné et proportionné du classique le présente comme le moyen le mieux échafaudé pour gérer l'histoire, laquelle, tout comme la nature, apparaît comme un ensemble d'événements désordonnés, un fourmillement de faits apparemment insignifiants, à subjuguer sous une loi universelle, un chaos qui nécessite un ordre qui en éloigne l'angoisse.

Faute d'une vision historique du passé, le rapport homme/œuvre devient imprécis, aléatoire, simpliste. Mais dès que l'histoire (dans son acception moderne) est inventée (et cela ne se fait pas avant Voltaire), c'est comme si on avait perdu une sorte d'innocence. La personnalité des architectes de la Renaissance, arrogante mais innocente et confiante, ne



Dessin de Martial Leirer.

pourra plus avoir sa place dans la dimension du néoclassique à partir de la fin du XVIII^e siècle. Le respect que la nouvelle archéologie (notamment pompéienne) impose aux antiquités va congeler le rapport avec elles dans une “étiquette”, c’est-à-dire dans un faire réglé par un répertoire de “manières”. Ce rapport créatif de réinterprétation du classique qui, ravageant le passé, avait permis la naissance du moderne, n’est plus possible; difficilement, la lancinante déchirure du passé, désormais inguérissable, pourra donner lieu à des architectures exprimant sa nostalgie désespérée: l’homme moderne est né, mais il est né orphelin sans retour.

Toutefois, cette nouvelle situation, bien lointaine du classique, ne fait que confirmer l’exigence du classement de l’architecture, la discipline que le classique avait appris une fois pour toutes. Seulement le procédé du classement architectural repose maintenant, inévitablement, sur un modèle analytique purement linguistique: le canon y est considéré comme un ensemble de signes, lesquels peuvent être échangés ou combinés à la condition que le résultat soit une expression correcte du point de vue syntactique, même si elle est fausse; et même si elle est fausse, qu’elle ne perde pas formellement de signification.

Langage

C’est vrai, le nerf de toute l’architecture classique a toujours semblé résider dans sa discipline grammaticale. “Base - colonne - chapiteau”, considéré comme un énoncé, est formellement correct, même s’il devient faux: “le fronton sur colonnes du portique” d’une banque est une proposition correcte, mais fausse, la familiarité qu’elle paraît affirmer avec le classique étant fallacieuse. Car cette formule empruntée pour sacraliser des institutions (parlements, églises, banques, musées, sièges de sociétés), même très habilement transposée, ne fait que démontrer la méconnaissance du modèle de référence, le temple grec qui, en tant qu’édifice fonctionnel dont la forme et structure est le fruit d’une longue évolution, possède une cohésion organique que les édifices d’emprunt ne peuvent guère connaître. L’architecture classique était le résultat d’une longue transformation; à cause de sa lenteur, elle paraissait aux Grecs une œuvre parfaitement organique, encore qu’extrêmement formalisée. Faire du classique une hypostase, en d’autres termes une catégorie passe-partout, ce n’est possible qu’à la condition de considérer cette saison de la civilisation gréco-romaine comme une île indépendante du cours de l’histoire, une oasis immuable de pérennité. Elle transite néanmoins par l’histoire, lui donnant sa forme de rationalité.

Lorsque nous parlons *langue* latine dans le contexte architectural, presque naturellement nous sommes amenés à évoquer le *langage* classique, sous la forme qu’il a prise dans des temps plus proches. Apparemment simple et linéaire, l’éloquence de ce latin qui s’étale sur les cinq siècles qui ont suivi la Renaissance fonde son indéniable fascination sur des stratégies rhétoriques très précises.

D’abord, il se présente comme un système rhétorique intégral, marqué par un degré élevé de répétitivité. Ce mécanisme vise à reproduire dans un contexte moderne les traits fondamentaux de l’épique archaïque, du discours gnomique et sacré. Son style est *parataxique*, itératif, basé sur l’accumulation d’unités sémantiques affines et de structures syntactiques uniformes. Cette parataxe est par conséquent imprégnée d’un haut degré de prévisibilité; tout comme dans le schème rhétorique “demande-réponse”, où la réponse est déjà contenue dans la question – artifice qui assure la communication et la compréhension univoques.

Sa structure porteuse s’avère ainsi celle de l’*anaphore* et de la *tautologie*. La répétitivité s’affirme non seulement au niveau syntactique mais encore au niveau logique, d’une logique

circulaire et du chiasme tautologique. L'argumentation tautologique (*idem per idem*) renferme la logique dans un cercle d'où la seule issue est la voie vers son intérieur.

Ce mécanisme, primitif mais efficace, est enfin renforcé par des procédures plus subtiles de type *stadial*: à la conception-clé sont associés des stades successifs des prédicats ayant des significations contiguës qui contribuent à confirmer le *climax* logique et émotionnel.

Le ritualisme y joue un rôle fondamental, comme cela se produit d'ailleurs depuis des millénaires dans toutes les formes d'art – selon la proximité des racines indo-européennes *art-rite*. Mais ce ritualisme est exaspéré par l'abondance d'épithètes de renforcement. Des questions parfois parmi les plus prosaïques y sont présentées dans des termes impératifs et hyperboliques. Au cœur de la conception-clé s'installe un nom – la *proportion* dans notre cas –, dont la définition serait déjà sous-entendue et dont l'édifice ne serait qu'un exercice démonstratif purement *ad epithetum ornans*.

La proportion est même *divine* : de cette façon, les phénomènes historiques, ou simplement l'histoire des proportions, sont dépourvus de leur complexité et de leurs contradictions. Cet aspect renvoie forcément, au-delà des simples artifices rhétoriques, à des mécanismes de la pensée mythico-mystique archaïque. La pensée mythique possède une structure *binaire* : elle analyse la réalité non point en tant que dynamique plurielle de points de vue et d'intérêts différents, mais bien plutôt comme étant l'affrontement de deux principes polaires (dans notre cas : *proportion* - *discordance*, ou *symétrie* - *irrégularité*). Le temps historique n'est qu'une illusion optique, les proportions s'installent dans l'espace pour l'ordonner. Monolithique, invariable et sans temps.

Pour le langage aussi, on a pensé lui donner un titre d'universalité : on connaît l'engouement des philosophes dans leur tentative d'y parvenir. Mais Leibniz nous a rendus attentifs aux petits éléments constituant le discours, aux difficultés d'exprimer les concepts sans l'aide de ces petites particules que sont les parties invariables, par exemple la conjonction (*et*) et la disjonction (*ou*), les adverbies. Cela correspond aux détails dans l'architecture, aux couleurs, aux ornements. Peut-on enrayer tout cela en des formules mathématiques¹⁶ ? Leibniz cherche dans cette direction, fondant ainsi la logique formelle moderne. Et alors que le Cercle de Vienne développe ce sillon, Le Corbusier revient à l'antique tradition des proportions.

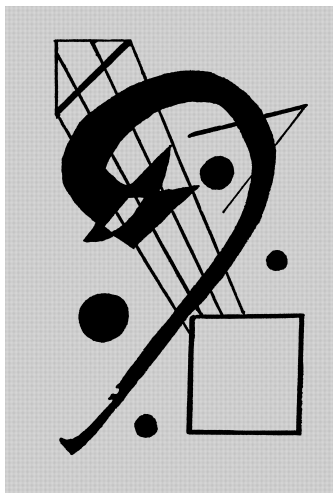
Proportions

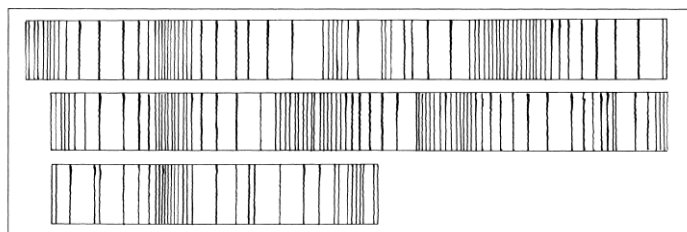
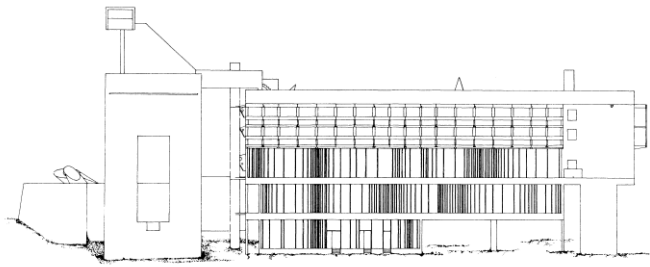
La mathématique, l'arithmétique et la géométrie aspirent à devenir un langage universel, à l'instar de la musique. Dans la vision platonicienne, la musique est l'âme du monde ; et puisque la musique est composée de *rythme*, la mathématique aussi en est un constituant : la démonstration de ce fait est donnée par l'astronomie¹⁷. L'architecture, s'inspirant de ce cadre de références, veut être sa démonstration matérialisée. Il s'en suit que l'architecture, application des mathématiques, projection de l'ordre cosmique, musique cristallisée, est, elle aussi, un langage universel.

Qu'est-ce qui la rend telle, qu'est-ce qui la garantit telle ? L'architecture fait recours à la doctrine des proportions.

Du point de vue purement mathématique, la proportion se définit comme une égalité entre rapports, le rapport étant à son tour une relation entre éléments : la condition pour que ces relations puissent s'instituer est que tous leurs éléments soient homogènes, suivant une unité de référence unique. La formule $a:b = c:d$ n'a de sens dans le monde classique que si ces éléments mis en rapport et en proportion se réfèrent à une seule et même unité métrique. En effet, les problèmes commencèrent pour l'Homme lorsque, sortant de la forêt primor-

Wassily Kandinsky, Fête de dragons, 1929.
Sur une sorte de portée de cahier de musique, les notations commencent à se déranger.





La Tourette. Rythmique des ondulations sur la façade ouest. A partir d'une loi de croissance, Xenakis crée artificiellement des accidents, des ruptures, des symétries. Les intervalles sont cotés au Modulor, sans distinction de série bleue ou rouge. (D'après Le Corbusier. Le couvent de la Tourette, 1987, cit. à la note 15, p. 93).

diale de l'existence, et bien que son regard soit encore voilé par la brume de ce lieu immémorial, il réussit à imaginer et puis à formuler la première interrogation fatale : "pourquoi?". Les Grecs ont vu dans cet acte suspensif le début de la science et de la recherche, et ils ont attribué à cette invention aventureuse sinon quelque peu étourdie, la valeur de mesure de ce qui est le propre de l'homme et le distingue des autres animaux.

Mais s'agit-il d'une fausse question ? Car la procédure de réponse qui s'ensuit amène à un ensemble d'ordre supérieur, qui dépasse celui d'où la question provient, c'est-à-dire à une dimension qui forcément déborde les limites de la compréhension de ce même être qui imprudemment a dessiné le sinueux et insinuant point d'interrogation. Ainsi les Grecs ont-ils pensé à s'attaquer à l'envers ou au réciproque du *pourquoi* : le *"comment"*.

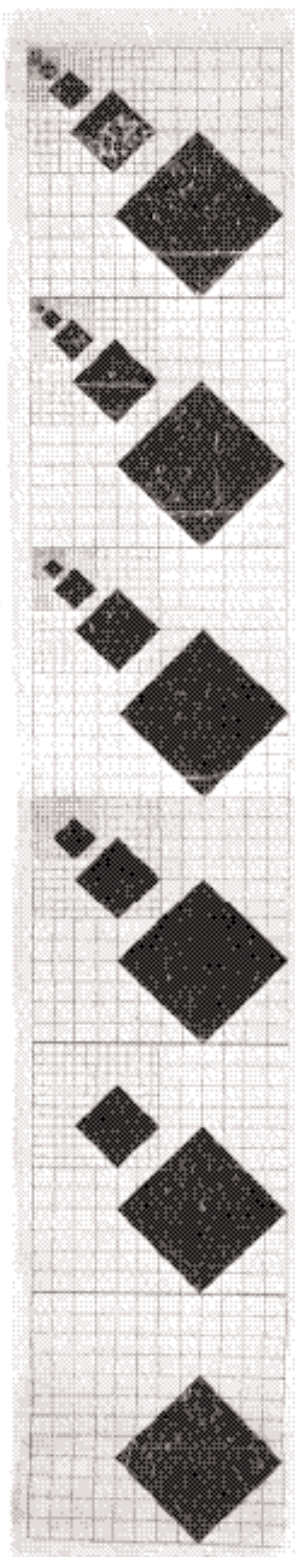
En effet, le *comment* reflète le quoi sans être pris dans le piège du pour-quoi. Le territoire du *comment* manifeste la volonté de l'existence de se faire acte, dans une plénitude qui est sa *forme*. L'architecture comprend la *forma formata*, reprise de la réflexion sur la *forma formans*, moins dans ses aspects métaphysiques que dans ses références idéales et symboliques, c'est-à-dire dans ce qui peut être véhiculé par des *formes* et traduit en des *formes*.

Dans la géométrie classique, la proportion gère tout discours sur la *forme* : on dit que deux figures sont équivalentes lorsqu'elles ont la même surface ; mais qu'elles sont semblables, voire analogues, c'est-à-dire qu'elles ont la même *forme*, lorsqu'elles sont en proportion.

A leur tour, les proportions sont rationnelles lorsqu'elles peuvent s'exprimer par des valeurs numériques finies ; elles se disent irrationnelles si au moins un des éléments mis en rapport est irrationnel, c'est-à-dire a sa partie décimale illimitée ou infinie. Ce dernier cas n'est gérable que par des méthodes graphiques et notamment par l'instrument du compas.

Reste à définir le critère de choix des proportions : parmi les innombrables relations proportionnelles mathématiques, quelles sont celles qui conviennent à l'architecture ? Car celle-ci a comme but primordial de créer la beauté ; la beauté étant l'expression d'un idéal

Theo van Doesburg, esquisse pour *Forme Universelle* N.II, 1926.
De ce point de vue, les proportions représentent ce qu'il y a de plus abstrait : à la fin on ne trouvera plus que des relations formelles. C'est ainsi que pour De Stijl la pensée n'est que pour être abstraite et que pour refuser toute association perceptive au sensible : la pensée peut être représentée par une figure exacte, mathématique comme cela arrive pour la mathématique véritable, par les nombres.



esthétique, elle n'est pas que simple satisfaction intellectuelle mais bien aussi comblement des sens, comme son nom d'ailleurs l'indique : *aisthetikós*, de *aisthánomai*, concerne la sensation, la perception, en premier lieu la perception visuelle.

Dans la tradition pythagoricienne, les proportions fondamentales sont celles issues des quatre premiers nombres naturels : 1:2:3:4, dont la *ratio* découle de chaque mise en rapport entre eux : 1/1, 1/2, 1/3, 1/4, 2/3, 2/4 (=1/2), 3/4. Parmi ces rapports, les Grecs privilégiaient les 1/1, 1/2, 2/3 et 3/4, du fait qu'ils correspondaient aux associations de sons découlant de deux cordes tendues selon les mêmes *rationes*, à savoir à l'unisson, à l'octave (*diapason*), à la quinte (*diapente*), à la quarte (*diatessaron*). À la simplicité de ces rapports et proportions (*consonances*), s'ajoutaient la magie de l'harmonie musicale et la conviction que le monde était formé de nombres. Les architectes y trouvent des réponses tout à fait satisfaisantes à certains de leurs problèmes : étant donné un côté d'une pièce, comment va-t-on *proportionner* l'autre ? Bientôt la même logique sera appliquée en élévation.

En dehors de l'univers des rapports et proportions numériques, les anciens nous ont transmis des proportions géométriques découlant de constructions graphiques, parmi lesquelles ont été tenus en grand honneur le carré $\sqrt{2}$ et le rectangle d'or. Or les anciens étaient confrontés à un paradoxe : ils primaient les rapports irrationnels que ces figures entraînent, au lieu de se tenir à des rapports finis ; ils découvrirent par contre que la géométrie est un puissant moyen pour imposer et gérer l'ordre.

Les Grecs connaissaient sûrement le paradoxe de plusieurs types d'infini : par exemple, les nombres pairs sont infinis, les impairs le sont aussi, de même que les nombres naturels. Il s'ensuit qu'une partie n'est pas plus petite que le tout, et que le tout n'est pas plus grand qu'une de ses parties. L'infini (*àpeiron*) introduirait un bouleversement intolérable dans la structure conceptuelle et existentielle du monde. Or l'appréciation que toute la tradition antique a fait de ces figures (le carré $\sqrt{2}$ et le rectangle d'or), conceptuellement dangereuses, dépend vraisemblablement de leurs propriétés additives : ces figures peuvent se subdiviser ou s'additionner tout en reproduisant la même *ratio*.

Ce qui reviendrait à confirmer la définition que Palladio donne des proportions en ouverture de son *Traité* : «La beauté découlera de la belle forme, à savoir de la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles et de celles-ci au tout : si bien que les édifices apparaissent un corps entier et bien fini, où chaque membre convient à l'autre.»¹⁸ Un entier composé de parties, où les rapports de l'entier avec les parties et des parties entre elles sont tous réglés par la même proportion. Cependant, un peu plus loin, toujours dans le 1^{er} livre de son *Traité*, Palladio admet que l'architecte peut se passer de certaines règles, car c'est lui qui en est le seul juge et maître : il existe d'autres rapports «qui ne tombent guère sous la règle, dont l'Architecte aura à se servir selon son jugement et selon la nécessité.»¹⁹

On pourrait envisager, dans cette démarche, la proposition inverse ou réciproque de celle de Durand : la préférence de plus en plus marquée du professeur de l'Ecole Polytechnique parisienne pour les formes abstraites de la géométrie le laisse indifférent ou le rend agnostique vis-à-vis des formes et proportions découlant de la tradition et de l'usage des matériaux ; si bien que, précisément là où pour Palladio se manifeste la vertu de l'architecte, pour Durand ne se montre que le bagage inévitable de l'héritage²⁰. Ce sont deux perspectives esthétiques antinomiques découlant toutefois de la même attitude conceptuelle : l'une qui nous empêche de considérer un chapiteau corinthien simplement comme un cylindre couronné de surfaces courbes et de spirales, alors que l'autre nous permet de décrire des architectures corbuséennes ou miesiennes comme des compositions de cubes, prismes, carrés et cercles²¹. Tout dépend des réceptionnaires.

L'exception juive

La Bible débute son récit par une énonciation linguistique: au commencement était la parole (*In principio erat verbum*). Quelle que soit sa traduction, le *verbum* a à faire à un *flatus vocis* qui produit la parole et la parole nomme, suscite et fait vivre. Depuis lors, on peut dire que le destin commun à toutes les langues est de *créer le monde*, à l'image de ce premier acte de commencement par le verbe.

C'est grâce à la parole que l'homme est ce qu'il est: l'homme a créé le langage, le langage a créé l'homme. Le langage a imposé l'ordre de la rationalité: la structure logique fondamentale de *sujet-prédicat* (avec le complément d'objet et les autres compléments) règle toutes les possibilités dont nous disposons de nous poser dans le monde. Cette structure logique a constitué également le modèle de formation des règles de la construction et de l'expression architecturale.

Ceci est valable pour le monde classique; mais il en est en partie seulement de même et en partie autrement du monde hébreu. Cette civilisation, qui a inventé la Bible et qui a fait de la parole pour ainsi dire son lit, n'a pas laissé de monuments construits. Les Egyptiens, dans le système de référence de leur univers, ont été pour ainsi dire contraints à construire des pyramides (documents du savoir et monuments tombaux pour l'éternité), des temples (les lieux où l'on cultive l'immortalité), des palais du pharaon (les simulacres de la pérennité). Leur immense effort pour disposer leurs architectures colossales a réussi à faire de la pierre quelque chose d'abstrait: on n'y voit plus du calcaire ou du granit, mais l'essence même de l'incorruptibilité. Les Hébreux, au contraire, ont fait de l'élément le plus abstrait qui existe, la parole, le verbe, l'entité la plus réelle mais encore la plus matérielle qui puisse se donner. Mais on ne construit pas d'architecture avec des mots...

L'histoire de ce peuple nous le montre en situation de nomadisme permanent, de déportation ou de diaspora tragique. Dans ces conditions, comment penser à une demeure stable, à un quelconque foyer? La première "maison" que nous rencontrons dans la Bible, dont le Seigneur même nous indique quelques dimensions, est l'Arche de Noé²²: un *mobile home* flottant, dicté dans et par le danger, pour se défendre du cataclysme, de la véritable tragédie qui est celle de la dispersion. Le temple hébreu, lui aussi, n'est à l'origine qu'un tabernacle mobile, démontable, maniable, portatif. La stabilité, la sédentarisation, sont toujours menacées; et là où il n'y a pas d'enracinement, il n'y a pas non plus d'architecture. Quel contraste abyssal avec la non lointaine Egypte²³.

Du reste, la sédentarisation, dans sa forme stable, c'est-à-dire l'installation urbaine, est question controversée. Dans la Bible, on attribue à Caïn la fondation de la ville: après son crime, il devient forgeron et créateur de l'ordre urbain. De ce fait, le jugement de cet ordre et notamment des activités emblématiques de cet ordre (en tête, la métallurgie) ne peut être que négatif et s'il relève de la culture d'une communauté à l'économie pastorale nomade, il s'inscrit dans le sens d'un peuple au destin de pèlerin et d'expectant.

Le Dieu des Hébreux ne paraît guère constructeur: il ne se montre pas particulièrement pressé ni ravi que David ait l'intention de lui ériger un temple, il préfère que ce soit Salomon qui le fasse²⁴. Pas un mot, de sa part, sur les autres édifices voulus par Salomon; il se tait à propos du deuxième temple réédifié sous Cyrus roi des Perses. Les seuls "monuments" dont la Bible donne quelques détails sont tributaires des matériaux, des techniques, des typologies, des arts décoratifs et des proportions des pays voisins, le Liban, l'Egypte. Si bien qu'à la fin, comme matériau de construction propre aux Hébreux ne restera que la parole: par conséquent, le monument par antonomase sera le livre. Avec ces prémisses, que peut-on construire? Rien qu'une *attente*.

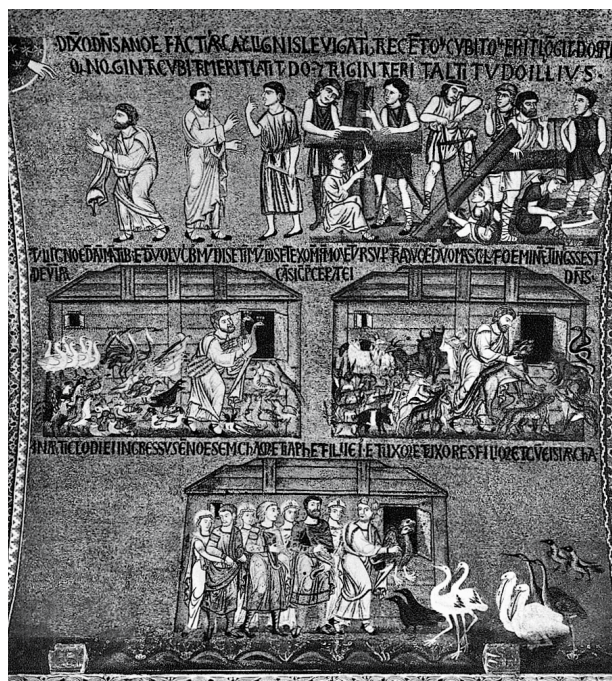


La Création, mosaïque, Cathédrale de Monreale, XII^e s.

Les figures rhétoriques de l'attente sont le transit, le voyage, le parcours, le pèlerinage, l'exil; mais elles ne sont pas que des métaphores, elles représentent une condition existentielle vécue. Le rapport analogique et la similitude sous-entendue, sur lesquels repose le processus linguistique et expressif de la métaphore, demeurent tout à l'intérieur de la parole et du discours et se replient dans la relation privilégiée que la parole institue avec l'Etre. Pour cette raison encore, en l'absence de métaphores matérialisées, il est difficile d'imaginer une architecture possible: car c'est de métaphores que s'alimente l'architecture, mais pour créer des symboles visibles.

Les liens entre hébraïsme et architecture restent ainsi énigmatiques; même la *Qabbàlâh* n'aide guère à les résoudre. Cette condition met en crise toute possibilité d'établir un ordre permanent alimenté par cette mamelle inaliénable de la tradition ancestrale qu'est l'ordonnance géométrique et proportionnelle constituant la révélation tangible, appropriée à la stabilité et à la persistance de l'Etre dans le monde.

Chez Hésiode, poète du travail du peuple industrieux de l'âge du fer, à la fin des œuvres et des jours, c'est l'espoir du repos qui anime l'être humain, satisfait de l'entreprise mais épuisé de fatigue, pouvant ainsi se réserver un regard nostalgique au mythique âge d'or. Pour les Hébreux, ce n'est autrement que dans l'attente du temps nouveau et chaque fois renouvelé et réinventé que s'accomplit le destin de l'homme. Ce *projet*, au sens propre du terme, n'a guère produit l'idéation d'une architecture conséquente: elle en est empêchée par la confrontation impossible entre l'*inerrance* de la parole divine, qui ne peut ni tromper ni se tromper, et l'*errance* de l'homme destiné à transiter par l'*erreur*. Mais l'erreur, puisqu'elle est inévitable, devient la condition humaine essentielle, qui peut déposer quelques rhizomes de réflexion valables pour (vers) une architecture: si nulle certitude de vérité n'est donnée une fois pour toutes, alors la condition nomade, que l'errance exprime, est l'occasion d'envisager la raison de l'abaissement, de l'affaiblissement de la volonté de puissance que normalement traduit l'architecture, et la raison de la "modestie" dont elle doit s'accommoder.



Histoire de Noé, mosaïque, Saint-Marc de Venise, première moitié du XIII^e s.

Notes

¹ Paul Valéry, *Eupalinos*, Gallimard, Paris, 1944, p. 69. C'est Socrate qui parle et il continue ainsi: «[Les autres paroles] furent créées séparément ; et les unes à tel instant, et par tel besoin ; et les autres, dans une autre circonstance. [...] Il faut donc ajuster ces paroles complexes comme des blocs irréguliers, spéculant sur les chances et les surprises que les arrangements de cette sorte nous réservent, et donner le nom de "poètes" à ceux que la fortune favorise dans ce travail.» (Ibid., p. 70.)

² Nous avons annoncé le thème des proportions et de leur réception dans le monde moderne, dans le n°2/1998 de notre revue, auquel nous renvoyons le lecteur; il est repris ici pour mener quelques réflexions supplémentaires, cependant que nous cherchons à repérer les restes d'une tradition, cinquante ans après le mythique Colloque International sur les Proportions dans les Arts, au titre fascinant *De Divina Proportione*, tenu dans le cadre de la IX^e Triennale de Milan en septembre 1951. Dans les intentions des organisateurs, ce colloque se voulait le premier d'une longue série, laquelle n'a toutefois pas suivi. Ce moment optimiste était en quelque sorte nécessaire pour essayer de reconstituer l'unité et la continuité de la culture occidentale au lendemain du conflit mondial et en pleine guerre froide: le scénario de cet événement peut être rétabli grâce aux comptes rendus publiés, quelques mois plus tard, par la revue *Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino*, n° d'avril 1952, auquel fait référence Bruno Marchand dans le présent numéro.

³ Le titre du colloque milanais est tiré de l'ouvrage de Fra' Luca Pacioli di Borgo San Sepolcro, *Divina Proportione. Opera a tutti gl'ingegni perspicaci e curiosi necessaria Ove ciascun studioso di Philosophia / Prospectiva Pictura Sculptura: Architectura: Musica: e altre Mathematicae: suavissima: sottile: e admirabile doctrina consequira: e delectarassi: con varie Questione de secretissima scientia* [Oeuvre nécessaire à tous les esprits perspicaces et curieux, où chacun de ceux qui aiment à étudier la Philosophie, la Perspective, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique et les autres disciplines Mathématiques trouvera une

très délicate, subtile et admirable doctrine et se délectera de diverses questions touchant une très secrète science]. M. Antonio Capella eruditiss. recensente: A. Paganus Paganinus *Characteribus elegantissimis accuratissime imprimebat*, 1509. Cette œuvre majeure du mathématicien franciscain est précédée par sa *Summa de arithmetica, geometria proportioni et proportionalità*, de 1494.

⁴ J. R. Forbes, *Dictionnaire d'Architecture et de Construction français/anglais et anglais/français-Dictionary of Architecture and Construction french/english and english/french*, préface de Michael Brackenbury, Paris, 1984.

⁵ Autre chose bien sûr est le Vocabulaire d'architecture de Jean-Marie Pérouse de Montclos, Imprimerie Nationale, Paris, 1988; avec une liste exhaustive des dictionnaires d'architecture et de la construction publiés en France. Chez Antoine Picon, dans son par ailleurs admirable *L'Art de l'ingénieur*, Centre Georges Pompidou/Le Moniteur, Paris, 1997, "proportion" (au même destin que "rapport", "harmonie", "symétrie",...) n'est pas accueillie.

⁶ Pierre Chabat, *Dictionnaire des termes employés dans la Construction*, 2 vol. et un Supplément, A. Morel et Cie, Paris, 1875, 1876 et 1878.

⁷ John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, Methuen & Co (J. Summerson and the British Broadcasting Corporation), 1963; trad. franç. *Le Langage classique de l'architecture*, L'Esquerre, Paris, 1981.

⁸ J. Summerson, *op. cit.*, p. 8.

⁹ Rhys Carpenter, *The Architects of the Parthenon*, Pinguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1970, p. XII.

¹⁰ Cf. Carlo Mollino, *Schemi linguistici nell'architettura*, Vincenzo Bona édit., Torino 1953.

¹¹ George Hersey, *The Lost Meaning of Architecture*, Massachusetts Institute of Technology, 1988.

¹² P. Chabat, *op. cit.*, p. 927.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ici, tout est déterminé à partir des dimensions (25 x 120 cm env.) des pans de verre livrables par l'industrie britannique de l'époque: le

rapport entre les deux côtés de cette plaque de verre n'a pas trait à la tradition; toutefois, les propositions encore que non déclarées d'une certaine numérologie symbolique se remarquent au niveau de rapports entre groupes de modules et d'entraxes.

¹⁵ «Ce qui fait la force de l'architecture, ce sont ses proportions: le rapport cohérent du détail et du global, et même quand il ne reste plus que des ruines, on se rend encore parfaitement compte de la puissance ou non des proportions. C'est évident pour l'architecture antique en Grèce, en Egypte, au Mexique. [...] Avec le couvent de la Tourette, même si le béton a vieilli, il y a ce "quelque chose" qui demeure et qui fait que d'emblée on comprend que l'on est devant une œuvre, ici une œuvre architecturale, d'ailleurs conçue sur un schéma tout à fait classique [...]» Ainsi parle encore Iannis Xenakis en 1987, dans la préface au livre *Le Corbusier. Le couvent de La Tourette* (Sergio Ferro, Chérif Kebbal, Philippe Potié, Cyrille Simonnet), Parenthèses éditions, Marseille, 1987.

¹⁶ Cf. P. Valéry, *op. cit.*: «[Socrate:] J'appelle donc "géométriques", celles des figures qui sont traces de ces mouvements que nous pouvons exprimer en peu de mots.» (p. 63); «[Socrate:] Quoi de plus capricieux que la distribution, sur les heures et sur les hommes, des lumières et des ombres ? Certains peuples se perdent dans leurs pensées ; mais pour nous Grecs, toutes choses sont formes. Nous n'en retenons que les rapports; et comme enfermés dans le jour limpide, nous bâtissons, pareils à Orphée, au moyen de la parole, des temples de sagesse et de science qui peuvent suffire à tous les êtres raisonnables. Ce grand art exige de nous un langage admirablement exact. [...] Car qu'est-ce la raison sinon le discours lui-même, quand les significations des termes sont bien limitées et assurées de leur permanence, et quand ces significations immuables s'ajustent les unes avec les autres, et se composent clairement ? Et c'est là une même chose avec le calcul.» (pp. 68-69.)

¹⁷ Le rythme se définit comme distribution d'une durée en une suite d'intervalles réguliers, rendue sensible par le retour d'un repère et

double d'une fonction et d'un caractère esthétiques.

18 Andrea Palladio, *I quattro Libri dell'Architettura*, (1570), I, 6-7.

19 Ibid., I, 54.

20 J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture*, Paris, 1819, vol. I, p. 56.

21 Pour toute cette partie cf. Giovanni Galli, «Stile, forma e proporzione», in Marco Trisciuglio, *Il muratore e il latino [...]*, Celid, Turin, 2000, IV.

22 La Genèse, 6, 14-16: «Fais-toi une arche en bois résineux, tu la feras en petites cabines et tu l'enduiras de bitume en dedans et en dehors. Voici comment tu la feras: trois cents coudées pour la longueur de l'arche, cinquante coudées pour sa largeur, trente coudées pour sa hauteur. Tu feras à l'arche un toit par dessus ayant une coudée de pente, tu placeras l'entrée de l'arche sur le côté et tu feras un premier, un second et un troisième étages.» 1 coudée = 6 paumes = 1 pied 1/2 = env. 44,4 cm. Le bois provient-il du Liban? Le bitume, bien connu en Mésopotamie, pourrait ici se trouver dans la région proche de la Mer Morte. Les petites pièces et une seule ouverture sembleraient répondre à l'exigence d'une bonne répartition des charges et assurer l'équilibre de même que la tenue à l'eau; cette typologie, pour l'occasion en bois, correspond toutefois à celle des constructions mésopotamiennes en terre crue. Les proportions, par rapport à la longueur, sont de 1:6 pour la largeur et de 1:10 pour la hauteur: cela fait des rapports simples et des chiffres entiers, suivant de cette façon la tradition et la pratique des constructeurs égyptiens et mésopotamiens.

La coupe transversale recèle toutefois un rapport proche du nombre d'or. En admettant une toiture à deux pans dans le sens longitudinal, l'inclinaison de 4% s'avère suffisamment adéquate au déluge. (*La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem*, Les Editions du Cerf, Paris, 1956.)

23 Le concept de "monument" est expliqué dans La Genèse, 31, 45-52: «Alors Jacob prit une pierre et la dressa comme une stèle. Et Jacob dit à ses frères: "Ramassez des pierres". Ils ramassèrent des pierres et en firent un monceau [...]. Et Laban dit à Jacob: "Voici ce monceau que j'ai entassé entre moi et toi, et voici la stèle. Ce monceau est témoin, la stèle est témoin, que moi je ne dois pas dépasser ce monceau vers toi et que toi tu ne dois pas dépasser ce monceau et cette stèle, vers moi, avec de mauvaises intentions. [...]». Un geste primitif, une grande valeur attribuée à la pierre en tant que simulacre de durée, une réduction extrême et presque caricaturale de la monumentalité égyptienne de l'obélisque et de la pyramide, mise à l'échelle et au service d'une réalité mobile, sans pour autant rien enlever à la force de son symbolisme. Toutes les significations de monument y sont exprimées: témoin, rappel, moniteur (dans le sens aussi de monitoring).

24 Le Temple (construit sous Salomon, 970-931 avant notre ère) était un bâtiment oblong comportant trois pièces en enfilade: le *Ulam* est le vestibule, le *Hékal* est la grande salle de culte, le *Debir* est la partie la plus sacrée où repose l'arche d'alliance. La différence de hauteur du *Hékal* et du *Debir* indique que

le sol du *Debir* était surélevé, formant une sorte d'estrade pour l'arche. Le *Debir* devait être séparé du *Hékal* par une cloison. Sur trois côtés extérieurs du Temple était appuyé un bâtiment de trois étages peu élevés. La typologie renvoie encore au temple égyptien (Salomon avait épousé la fille de Pharaon), sans en rejoindre la puissance. En effet, il mesurait 30 mètres de longueur, 15 de largeur et 10 de hauteur (en rapport de 1:1/2:1/3), dimensions tout à fait respectables obtenues grâce à l'emploi du bois des cèdres du Liban. La pierre n'est pas absente: les dimensions des blocs (8 à 10 coudées pour le côté long), taillés et polis, débités sur chantier, sont comparables à celles des blocs employés dans la construction égyptienne. La pierre apparaîtra surtout dans le deuxième temple (fin du VI^e s.); à présent elle ne joue qu'un rôle secondaire par rapport aux intentions du donner à voir. Ce qu'on voit à la fin, c'est du cèdre et de l'or: deux merveilles affichant la richesse, la puissance, le prestige atteint par la société juive de l'époque. Salomon construira aussi d'autres édifices, se présentant ainsi un des seuls rois constructeurs du peuple juif: car les circonstances avaient créé les conditions de leur réalisation, l'architecture ayant besoin de l'assurance de la paix et de l'enracinement pour se déployer. Et toutefois, «comme certains disaient du Temple qu'il était orné de belles pierres et d'offrandes votives, il dit: "De tout ce que vous contemplez, des jours viendront où il ne restera pas pierre sur pierre: tout sera détruit."» (L'Evangile selon Saint Luc, 21, 5-7). On est ainsi ramené à la condition transitoire.

Proportions profanes

Éléments du classicisme moderne en Suède

Luca Ortelli

Les bonnes proportions existent-elles ? Quels sont les critères permettant de les définir ?

La proportion en tant qu'équilibre et eurythmie, le secret de l'architecture classique, est définitivement perdue. Ce qui en reste est une série de rapports numériques fixant, de façon mécanique, les rapports dimensionnels entre les différents éléments qui composent une architecture.

«... la beauté du temple n'existe pas en dehors de sa raison, de son être en tant que temple. Ce moment de l'histoire de la civilisation étant perdu, on s'empare, sur les traces du platonisme, du rapport abstrait et numérique avec lequel on pense pouvoir traduire une perfection qui, étant considérée céleste, finit par être toujours abstraite et favoriser, dans le courant de l'histoire, une position académique qui a peu à faire avec le classicisme: le chemin de la théologie du beau est ouvert.»

Ainsi s'exprimait Aldo Rossi¹ à propos d'un fameux livre de François Calì consacré à l'architecture grecque. En effet, plusieurs siècles d'architecture se sont développés sous l'égide de l'autorité indiscutable de Vitruve. Aucun traité ou manuel de la Renaissance n'a pu s'affranchir de ce lourd héritage², au-delà du paradoxe dérivant du fait que chaque auteur, pratiquement, propose son propre code et interprète Vitruve à sa manière.

Néanmoins, l'architecture a su trouver, selon les époques, et avec différents degrés de légitimation, la manière de se soustraire au mythe des proportions parfaites: parfois par une découverte archéologique, parfois par une nouvelle technique de construction ou encore par la nécessité d'agencer un nouveau type de bâtiment.

De ce point de vue, il s'avère impossible de parler de classicisme comme entité univoque et unitaire, tandis que le pluriel semble s'adapter mieux à la réalité de l'architecture. Par conséquent, on parlera davantage de "classicismes", afin d'éviter tout malentendu relatif au présupposé caractère péremptoire d'un langage qui a traversé à plusieurs reprises l'histoire de l'architecture occidentale.

Classicisme moderne

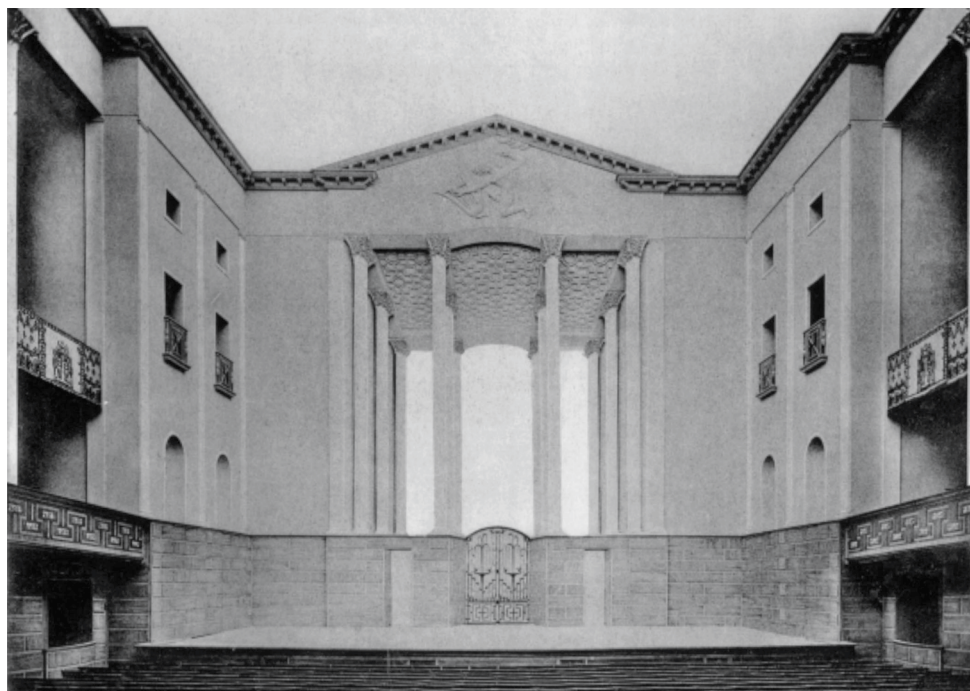
Parmi les éléments caractérisant l'expérience connue sous le nom de "classicisme moderne", présent dans plusieurs pays européens au début du XX^e siècle, figure une atti-

tude très libre à l'égard des systèmes de proportions et leur rapport au langage classique. Dans ce contexte, des œuvres comme la *Turbinenfabrik* de Behrens à Berlin (1909), l'école de danse rythmique de Tessenow à Hellerau (1910-13), le pavillon autrichien de Hoffmann pour l'exposition du *Deutsche Werkbund* à Cologne (1914) représentent autant d'exemples de cette attitude. Les trois bâtiments sont, sans aucun doute, classiques, même si leur classicisme échappe à toute définition préalablement connue.

On remarquera, d'abord, que l'élément commun à ces édifices est constitué d'une sorte de profonde simplification, ou réduction formelle, tant au niveau du lexique qu'au niveau de la syntaxe. Afin de comprendre les méthodes de composition, nous pouvons prendre en considération les façades principales desdits édifices. En ce qui concerne les éléments constitutifs, il est évident que les trois architectes opèrent une modification profonde par rapport à l'héritage classique. L'organisation trilithique de la structure est présente dans les trois cas, mais ses éléments n'ont aucun rapport avec la théorie des ordres architecturaux. Les mêmes remarques sont valables pour ce qui est de la syntaxe, c'est à dire des relations que les éléments établissent entre eux.

Nous savons que les ordres architecturaux classiques constituaient, avant tout, des systèmes dimensionnels et proportionnels, mais à la forme particulière d'un ordre correspondait aussi un certain caractère, le dorique s'adaptant plus facilement à l'expression de la solidité massive, le ionique à une élégance plus légère, etc.

Or l'opération qui est à la base des bâtiments analysés pourrait être considérée comme une sorte de réduction appliquée aux mêmes objectifs, c'est-à-dire à la volonté de caractériser l'architecture de façon appropriée à sa nature et à sa raison d'être. Cet aspect est particulièrement évident si l'on considère l'impressionnant effet de masse de la *Turbinenfabrik*, malgré l'abondance des parties vitrées, ou le caractère austère et noble de la salle de Hellerau. Le langage classique se prête, donc, à une profonde modification à partir de ses éléments constitutifs et de ses règles de composition. Au-delà des différences évidentes, ces bâti-



Ivar Tengbom, Salle de concert, Stockholm, 1920-1926.



Peter Behrens, *Turbinenfabrik*, Berlin, 1909.

Josef Hoffman, *Pavillon autrichien pour l'exposition du Werkbund*, Cologne, 1914.

ments semblent partager trois traits communs: la réduction formelle déjà évoquée, qui s'opère surtout au détriment des appareils décoratifs, la transformation radicale des systèmes proportionnels canoniques et le recours aux principes de la tectonique comme moyen d'expression.

C'est surtout par ce dernier trait que seront exprimées des notions telles que massivité ou légèreté. La mise en scène ou la négation du processus constructif et du contenu tectonique deviennent, par conséquent, des moyens de connotation formelle très efficaces à l'égard de l'expressivité du bâtiment et de son caractère.

Un autre dispositif caractéristique de cette démarche est la concentration des signes, dans le sens que tout ce qui précède s'applique à une partie bien déterminée du bâtiment, le cas échéant, la façade principale.

Racines du classicisme moderne en Suède

Les architectes actifs en Suède au début du XX^e siècle partagent les idéaux du *Werkbund* allemand et, en général, les expériences liées à la reprise et à la nouvelle utilisation des codes du classicisme. Le terrain sera particulièrement fertile dans ce pays, où toutes implications et correspondances entre langage classique et régimes politiques totalitaires ne rentreront jamais en ligne de compte.

La disponibilité et l'intérêt de la culture architecturale suédoise à une telle expérience ont des racines historiques assez profondes que l'on esquissera.

Sous la royauté de Gustave III Vasa (1771-1792), l'architecture suédoise connaît une période de formidable déploiement intellectuel, ponctuée de performances. Ce phénomène s'explique par la convergence de plusieurs facteurs. En ce qui concerne les Beaux-Arts et l'architecture en particulier, un rôle majeur sera joué par le souverain, exemple typique d'un "despotisme éclairé". Sa passion pour les arts et pour l'archéologie en fera le promoteur de la vie intellectuelle de la capitale; sur son invitation, quelques architectes de renom, dont le Français Desprez³, auront de nombreuses occasions de travailler en Suède. La rencontre des ces interprètes d'une architecture très cultivée avec une tradition locale assez riche et stable donnera lieu à des réalisations extraordinaires, telles les *Tentes en cuivre* dans le parc de Haga ou l'Institut Royal de Botanique à Uppsala, œuvres célèbres de Desprez. Ce qui nous intéresse dans ce contexte est l'originalité des résultats

Louis Jean Desprez, *tentes en cuivre* dans le parc de Haga.



Heinrich Tessenow, Salle de danse rythmique, Hellerau, 1910-1913.



et les conséquences, à plusieurs niveaux, d'une sorte de contamination par le patrimoine constructif traditionnel et de l'altération presque systématique des canons classiques.

Particulièrement significatif à ce propos est Ehrensvärd⁴, étrange figure d'artiste autodidacte, qui se fera le porte-parole d'un classicisme archaïque, exalté et visionnaire, dont il trouvera les sources dans ses fréquentations artistiques romaines.

Le classicisme discuté et pratiqué à Rome et à Paris subit des altérations importantes en contact avec la tradition suédoise, en démontrant son caractère inclusif – c'est-à-dire sa capacité de se confronter avec un patrimoine bâti et d'en inclure certains éléments, tout en gardant ses origines et en poursuivant ses objectifs.

De plus, cette production semble être animée par une véritable passion archéologique qui aura aussi des retombées d'une certaine importance. Les restes archéologiques à la base de la formation de ces deux protagonistes, et d'autres architectes et artistes, impliquent une prise en compte nouvelle de la notion de "fragment". Le renvoi à l'idéal classique se fera, très souvent, sans nécessité d'évoquer l'unité dont le fragment est le témoignage. Le fragment devient un *tout* et cela implique la possibilité d'en faire une référence, voire un modèle, autosuffisant.

"Swedish Grace" et classicisme

Ce qui apparaît immédiatement, lorsque nous observons la production des architectes suédois au début du XX^e siècle, est le caractère sans doute moins austère et sévère des bâtiments par rapport aux trois exemples germaniques cités et, en général, eu égard à d'autres expériences contemporaines. Il s'agit d'un aspect typique de l'architecture du classicisme moderne scandinave, et notamment de la Suède où cette expérience sera fort à propos appelée *Swedish Grace* par le critique anglais Morton Shand.

Ne s'agissant pas d'affirmer ici la primauté de l'expression massive et sévère des exemples germaniques ou, au contraire, de l'agilité immatérielle que les bâtiments révèlent en Suède, la question concerne la manière d'utiliser un système proportionnel plutôt qu'un autre, afin d'obtenir les effets désirés et doter l'édifice du caractère adéquat.

Il est bien évident que cette lecture du phénomène architectural n'a aucune prétention d'exhaustivité car elle se réfère à un seul aspect parmi les éléments multiples qui sont à la base d'une œuvre d'architecture. Néanmoins, il paraît clair que l'architecture moderne

dans les pays du Nord de l'Europe fait une large utilisation de moyens tels que la déformation, l'altération, la distorsion des éléments d'un langage connu, comme le langage classique. Cette panoplie de modifications ne s'applique pas uniquement à la composition des façades, mais elle prend en compte aussi la configuration des plans, l'organisation des parcours, en un mot : la conception spatiale du bâtiment.

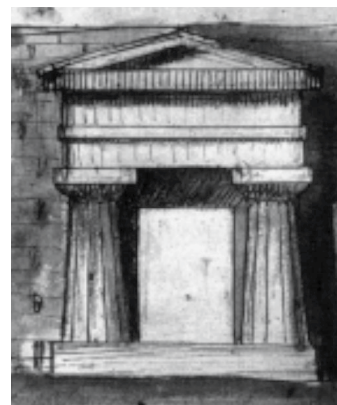
D'un autre point de vue, il serait réducteur d'affirmer que ce questionnement des règles canoniques manifeste la volonté de s'affranchir d'un certain répertoire formel. Dans ce sens, ont raison ceux qui soulignent le caractère "maniériste" de cette architecture, à condition d'admettre que cette attitude ne vise pas la destruction du langage mais plutôt la vérification de sa capacité de déformation, à la limite d'une idée d'ordre qui ne sera jamais mise en discussion. Les architectes suédois dont on parlera voyagent beaucoup et sont toujours au courant de ce qui se fait dans les autres pays. Leur choix – inactuel peut-être – correspond à la volonté consciente d'utiliser le langage classique, d'en faire l'emblème du renouveau en prenant leurs distances par rapport à l'éclectisme cosmopolite qui avait dominé la scène architecturale en Suède jusqu'aux premières années du siècle précédent. A ce propos, il faut aussi signaler la parfaite coïncidence des objectifs liant entre eux classicisme et romantisme, à l'intérieur d'une vision très élargie de l'architecture nationale qui reconnaît non seulement l'héritage de la tradition autochtone, mais aussi le patrimoine néoclassique de la fin du XVIII^e siècle, que nous avons très brièvement illustré.

C'est donc, à notre avis, ce qui rend si fascinant l'œuvre d'Asplund ou de Lewerentz : le fait de travailler à l'intérieur d'un code donné, en explorant les possibilités expressives, avec la conscience de pouvoir ainsi produire de l'émotion et parvenir, parfois, à des résultats "poétiques".

Il est évident que l'on est, ici, sur un terrain difficile. En effet, ce qui nous intéresse aujourd'hui n'est certainement pas de faire une dissertation sur le "maniérisme" des architectes suédois, ni d'en mesurer le degré de fidélité ou de transgression par rapport aux systèmes proportionnels classiques. Et d'ailleurs, de quels systèmes pourrions-nous parler : de Vitruve, du vitruvianisme, des ordres architecturaux de la Renaissance ? Vitruve avait déjà été démenti et il n'est pas sans intérêt de rappeler que le démantèlement de son autorité s'est produit par la découverte et l'étude des monuments anciens auxquelles participent les intellectuels, les artistes et les architectes les plus engagés, à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Il est également intéressant de souligner que la culture suédoise sera particulièrement marquée par cette aventure. En effet, Desprez, avant d'arriver à Stockholm, avait participé au célèbre voyage de l'abbé de Saint-Non, à la découverte des architectures anciennes autour de Naples et en Sicile (un des premiers voyages pittoresques à la base de cette nouvelle vision du classicisme) ; Ehrensvärd, pendant son séjour italien, avait eu l'occasion de prendre connaissance et de mesurer les restes antiques et notamment les temples de Paestum ; le souverain avait acheté au fils de Piranèse la fameuse collection d'antiquités du père.

Au début du XX^e siècle, l'univers classique avait perdu l'unité et l'homogénéité indiscutables diffusées par le traité de Vitruve et par ses interprétations. Architectes et archéologues avaient cumulé une connaissance empirique des monuments de l'Antiquité et avaient, par conséquent, modifié l'idée même de classicisme. Rien d'étrange, donc, si l'attitude des architectes envers ce patrimoine est dominée par une sorte d'approche intuitive et très libre. A partir de ce moment, le classicisme ne sera plus considéré comme une série de règles proportionnelles et les études d'Auguste Choisy, notamment celles qui s'appliquent à l'Acropole, le confirmeront en contribuant à une nouvelle vision de l'espace, basée sur une géométrie qui n'a plus rien à voir avec des tracés cartésiens.

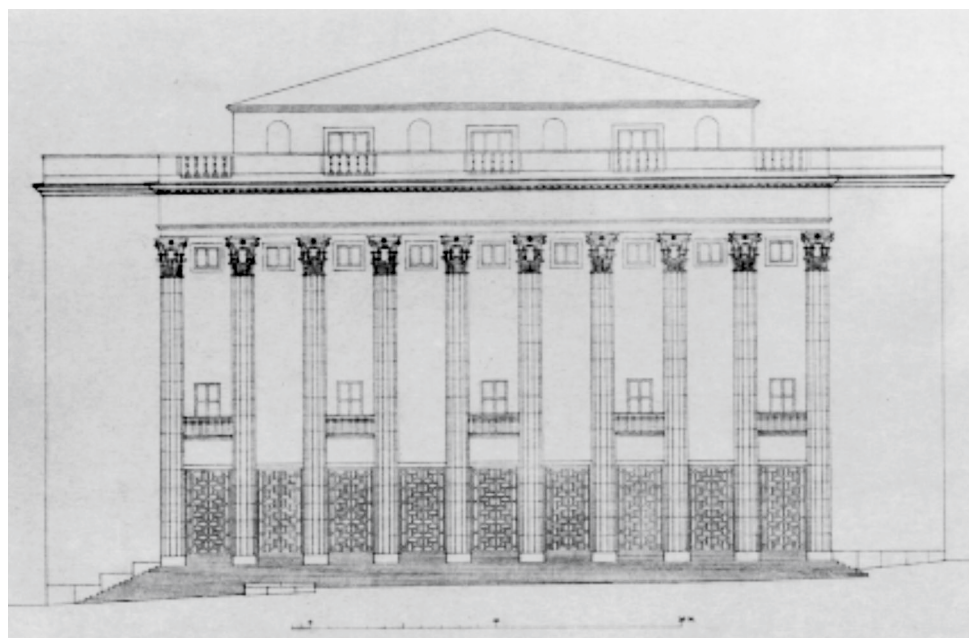
Imprégnés d'une culture ayant fait preuve de sa capacité inclusive, et formés en dehors



Carl August Ehrensvärd, projet pour l'Arsenal, Karlkrona.

Carl August Erhensvärd, croquis représentant le relevé des temples de Paestum.





Ivar Tengbom, Salle de concert, Stockholm, 1920-1926.

des cadres académiques, les architectes du Nord, dans les premières décennies du siècle, subiront la fascination du classicisme de façon beaucoup moins péremptoire que les générations précédentes. On en a une confirmation évidente en parcourant les carnets de voyage d'Asplund, les croquis d'Aalto ou les mots émus de Tengbom relatifs au mythe de la Méditerranée.

Tout cela pourrait expliquer, peut-être, le caractère *solaire* du classicisme moderne scandinave par rapport aux expériences allemandes contemporaines et analogues. L'approche intellectuelle qui accompagne ces dernières est remplacée au Nord par une attitude, pour ainsi dire, plus empirique et intuitive.

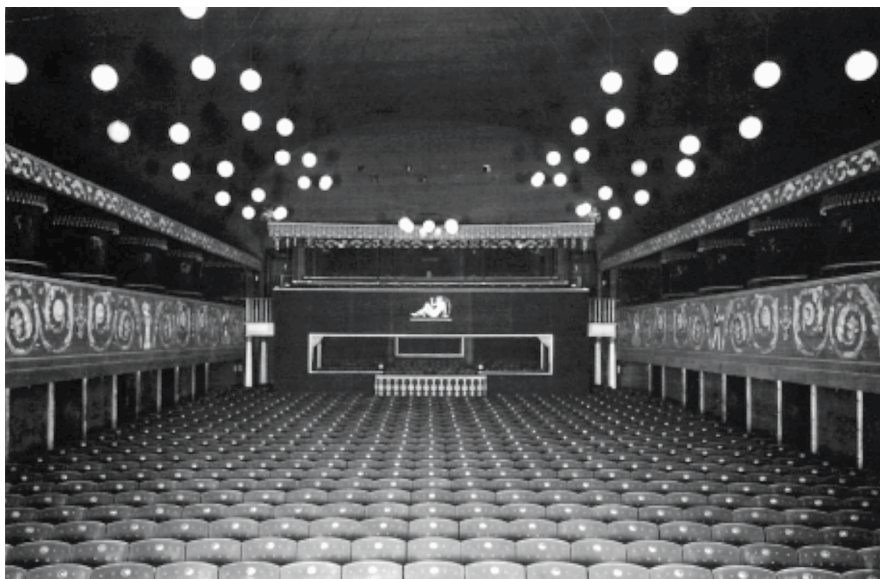
Altérations

Nous illustrerons, par la suite, une série de bâtiments, réalisés dans les années 1920, exemplaires des caractéristiques du classicisme nordique. Dans tous les cas, la reprise du langage classique est basée, en premier lieu, sur l'identification d'un élément particulier qui sera l'emblème de l'accent classique de la composition, tandis que le reste de l'édifice subira un traitement assez sobre pour ne pas dire dépouillé.

La Salle de concert, terminée par Tengbom⁵ dans la capitale en 1926, est l'un des plus célèbres bâtiments du classicisme moderne suédois et, selon David Watkin⁶, celui qui résume le plus clairement les caractéristiques de cette expérience.

La façade principale, donnant sur la place Hötorget, est caractérisée par un pronaos d'ordre géant à dix colonnes. Le reste de l'édifice, un volume austère rythmé par la disposition irrégulière des ouvertures, contraste avec cette partie monumentale, en soulignant l'intensité et la valeur urbaine : véritable "scène" des activités du marché, cette façade anticipe la grande salle, traitée comme une place en plein air évoquant la fascination de la Méditerranée et proposant un ordre architectural totalement déformé.

Sorte d'espace ouvert, elle acquiert une aura presque magique qui convient à la nature d'un tel lieu de spectacle. Les déformations des éléments architecturaux et l'ouverture illu-



soire vers un ciel méditerranéen confèrent à cet espace une dimension onirique et une légèreté extraordinaire qui contraste avec la massivité des colonnes en granit qui marquent la façade d'entrée.

A deux reprises, nous avons parlé de contraste à propos de cette réalisation, mais il faut souligner qu'il s'agit d'un terme qui ne rend pas compte de l'unité et de l'équilibre de l'œuvre. En effet, ce dernier semble constituer une composante fondamentale du classicisme nordique, une architecture basée sur un registre donnant à chaque partie son propre poids, en évitant toute affirmation prépondérante d'un élément sur les autres.

A quelques centaines de mètres de la Salle des concerts, se trouve une autre réalisation emblématique : le Cinéma Skandia, réalisé par Asplund⁷ en 1924 à l'intérieur d'un bâtiment existant.

Nous retrouvons ici, autrement déclinés, les thèmes de la Salle de concert. Asplund lui-même explique, à l'occasion de la publication de son projet par la revue *Arkitektur*, l'idée de base : *« Afin d'obtenir le plus grand calme et tranquillité dans l'auditorium, naquit l'idée, complètement non architecturale, de faire disparaître le plafond dans un vide obscur, une voûte peinte en bleu tendant au noir. La couverture à baldaquin des loges et les murs inférieurs limitent l'espace et définissent l'intérieur, avec l'effet d'une fête sous un ciel nocturne. »*

La « splendeur festive, irréelle, comme un cadre autour du monde fantastique des films » est obtenue grâce à l'utilisation d'un appareil décoratif issu du classicisme. Ce qui se matérialise dans le Cinéma Skandia est une architecture qui fait penser aux peintures murales de Pompéi plutôt qu'à un vrai bâtiment romain. L'illusion du ciel nocturne, la finesse et la légèreté des éléments architecturaux, profondément déformés afin de les rendre presque immatériels, font de cette salle un espace onirique et irréel.

Les couloirs conduisant aux loges présentent une série de portes, reproduisant des petites architectures, ou façades, chacune proposant un thème figuratif différent. Le motif qui se répète – la porte surmontée d'un tympan – produit un effet de « hors échelle » surprenant, car c'est la totalité de chaque petite façade qui s'ouvre et non seulement la partie dénotée en tant que porte.

Erik Gunnar Asplund, Cinéma Skandia, Stockholm, 1924.

Tout autre est le registre de la chapelle réalisée par Lewerentz⁸ entre 1922 et 1925 dans le cimetière sud de Stockholm. Dans notre discours, bref par nécessité, nous nous limiterons à souligner l'effet de contrepoint dominant la composition.

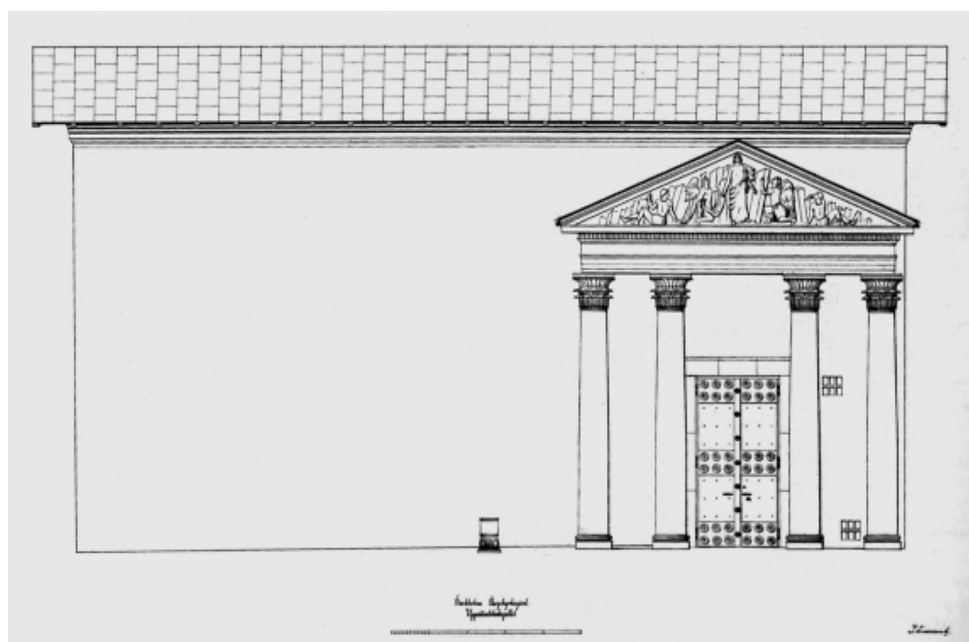
Indiscutablement classique, le bâtiment témoigne du haut degré d'altération auquel les codes du classicisme sont assujettis.

Il serait réducteur de repérer seulement les déformations opérées sur le paradigme des ordres : tous les éléments de la composition, en effet, sont organisés selon un nouveau syntagme, riche d'un sens à la fois nouveau et éternel. Comme un véritable fragment archéologique, le pronaos est déconnecté du reste du bâtiment et contribue à la perception de la chapelle en tant qu'architecture muette, dépourvue d'une langue propre ; la disposition des volumes et leurs relations avec les parcours processionnels sont de nature presque primitive ; l'espace intérieur est solennel et absolu : le résultat est une sacralité de rare intensité.

L'école à la Fridhemsplan, réalisée par Nilsson⁹ entre 1925 et 1927, est considérée comme un exemple typique de la "Swedish Grace". Les éléments les plus caractéristiques de ce bâtiment sont l'implantation et l'apparat décoratif. Dans le cas de l'implantation, il reprend un thème très présent en Suède, à partir de deux projets d'Asplund (la villa Snellman et l'école Karl Johan à Göteborg) : une composition assez particulière qui consiste à lier et mettre en communication deux volumes différents suivant une géométrie non orthogonale et en réduisant au minimum les points de contact entre eux.

Encore une fois, il s'agit, bien évidemment, d'une déformation qui vise une plus grande adaptation des volumes aux conditions du contexte et qui permet, simultanément, d'exploiter des solutions typologiques nouvelles, notamment en ce qui concerne le problème de l'angle, typique des constructions en forme de "L".

L'architecture classique est ici évoquée par la mise en œuvre de médaillons et d'une série de motifs géométriques en relief, par le traitement des avant-toits et des pignons, évoquant des frontons, mais surtout par l'aménagement des portes d'entrée. La position atypique des deux entrées monumentales et leur déclinaison proposent le même type de composition que la



Sigurd Lewerentz, Chapelle de la Résurrection, Entskende.

Salle des concerts : sortes de fragments archéologiques incrustés sur un volume assez sobre et compact, caractérisé par le rythme des ouvertures, répétitif et sans aucune concession.

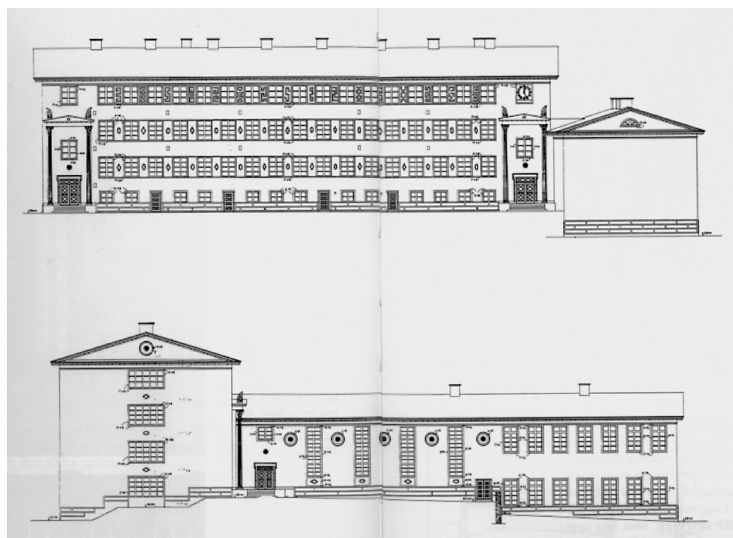
Un dernier élément appartenant aux exemples précédents, et à beaucoup d'autres projets suédois de l'époque, est le formidable élan vertical qui marque leurs "fragments classiques", contribuant au caractère de légèreté qui les domine. Cet effet est obtenu par le moyen d'une profonde altération lexicale et d'une modification radicale des systèmes proportionnels.

Les exemples que l'on a brièvement illustrés sont représentatifs de la "Swedish Grace" et montrent leur originalité ainsi que la distance de toutes les reprises classiques pratiquées au début du XX^e siècle. La légèreté qui les caractérise – considérée parfois comme excessive ou même frivole – n'est pas exclusivement liée à la production de quelques architectes de talent. En effet, la ville de Stockholm en particulier, et beaucoup d'autres villes suédoises, présentent encore aujourd'hui un caractère très marqué par l'expérience de ces années. Souvent des bâtiments mineurs ou anonymes partagent les idéaux illustrés précédemment, démontrant qu'il s'agissait d'un patrimoine commun et partagé.

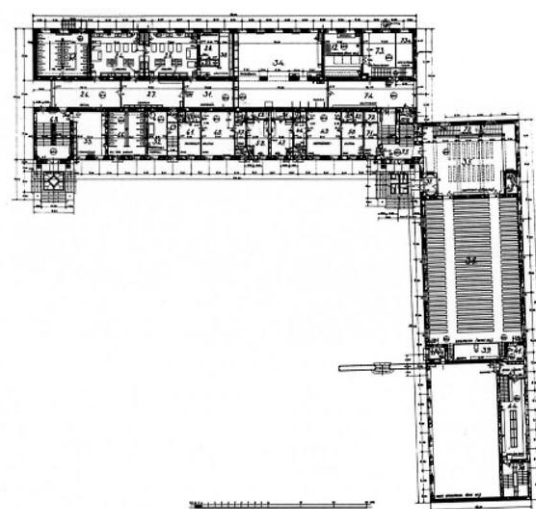
Contrairement à ce qui s'est vérifié dans d'autres pays, la Suède semble avoir adopté le classicisme du début du siècle en lui confiant un rôle majeur dans le processus de transformation urbaine, tant au niveau des ensembles d'habitation que dans la réalisation des bâtiments publics. Les meilleurs architectes ont pratiqué cette architecture en obtenant des résultats extraordinaires et originaux, comme le démontrent Asplund, Lewerentz ou Tengbom, mais nous sommes également sensibles aux apparitions inattendues de quelques fragments – un mot, une petite phrase – de ce langage qui, malgré les modifications et les altérations, les distorsions et les déformations, garde encore son sens.



Georg Nilsson, Ecole de Fridhemsplan, Stockholm, 1925-1927.



Georg Nilsson, *Ecole de Fridhemsplan*, Stockholm, 1925-1927.



Notes

¹ Aldo Rossi, «L'ordine greco», *Casabella continuità*, n° 228, année 1959.

² Ces remarques n'enlèvent rien à la tradition du «vitruvianisme» et à son rôle progressiste dans l'architecture de plusieurs pays, vers la fin du XVIII^e siècle. Voir à ce propos Georg Germann, *Vitruve et le vitruvianisme*, PPUR, Lausanne, 1991.

³ Louis Jean Desprez (1743-1804) fut conduit en Suède par Gustave III. Il y introduisit un style dorique austère, très proche des idéaux artistiques du souverain. À côté des remarquables bâtiments de type «dorique», il faut rappeler les célèbres «tentes en cuivre» dans le parc de Haga près de Stockholm. La sévérité dorique et la théâtralité des tentes en cuivre constituent les pôles d'une recherche qui aura une grande influence sur le classicisme moderne suédois.

⁴ Carl August Ehrensvärd (1745-1800), officier de la Marine suédoise, montra toujours un intérêt très profond pour les arts et en particulier pour l'architecture. À l'occasion de son séjour à Rome, il eut la possibilité d'entrer en contact avec les personnalités artistiques de l'époque et devint l'interprète d'un doricisme primitif et très original.

Dans plusieurs de ses dessins, le paysage nordique fait office d'arrière-fond aux monuments méditerranéens d'invention, anticipant ainsi un des caractères du projet pour le cimetière sud d'Asplund et Lewerentz.

⁵ Ivar Tengbom (1878-1968) fut l'un des chefs de file de l'architecture moderne scandinave. Pendant les années vingt, il réalisa plusieurs bâtiments représentatifs du classicisme moderne, parmi lesquels la Salle de concert, illustrée ici, la Faculté d'Economie (1926) à Stockholm, le siège central de la *Swedish Match Company* (1928) également à Stockholm. Ses dernières réalisations seront, par contre, imprégnées d'un esprit fonctionnaliste influencé par les exemples de l'Europe centrale.

⁶ D. Watkin, *Storia dell'architettura occidentale*, Zanichelli, Bologne 1990. Edition originale: *A History of Western Architecture*, Barrie & Jenkins, London 1986.

⁷ Erik Gunnar Asplund (1885-1940) fut sans doute le protagoniste du classicisme moderne suédois. Parmi ses réalisations de cette période, il convient de signaler la Chapelle du bois (1918-20) dans le

cimetière sud de Stockholm, la villa Snellman (1917-18) à Djursholm, le tribunal du Canton de Lister (1917-21) à Solvesborg et la Bibliothèque municipale de Stockholm (1920-28).

⁸ Sigurd Lewerentz (1885-1975), figure énigmatique et extrêmement complexe, participa à l'expérience du classicisme moderne en partageant les idéaux avec son collègue Asplund. Avec ce dernier, il gagna le concours international pour le cimetière sud de Stockholm, où il réalisa la Chapelle de la Résurrection illustrée ici. À cette période, il participa à de nombreux concours pour des cimetières et réalisa celui de Malmö. À la fin de sa longue carrière, après des années de silence et d'éloignement de l'architecture, il attira à nouveau l'attention avec la construction des églises de St Markus (1958-60) à Björkhamen et de St. Pierre (1963-66) à Klippan.

⁹ Georg A. Nilsson (1871-1949), auteur de nombreux bâtiments industriels et scolaires, témoigne de la parfaite compatibilité du caractère rationnel de ses bâtiments et de l'aura classique originale et raffinée qui enveloppe ses meilleures réalisations.

On en veut à la composition

Jacques Lucan

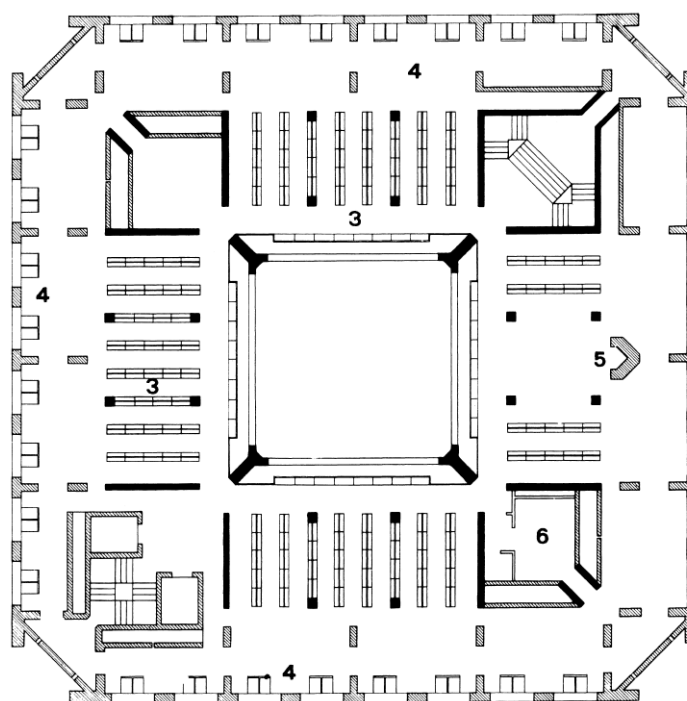
Un bâtiment est généralement fait de plusieurs parties distinctes, son harmonie étant le résultat d'une correspondance entre ces parties; un bâtiment est un tout constitué d'un nombre fini de parties qui lui sont nécessaires et suffisantes. Pour illustrer une telle croyance, nous pourrions faire appel à de nombreux auteurs, depuis Alberti jusqu'à Andrea Palladio, ce dernier décrivant par exemple une sorte de mouvement circulaire ou un va-et-vient entre parties et tout: *«La beauté découlera de la belle forme, à savoir de la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles et de celles-ci au tout: si bien que les édifices apparaissent un corps entier et bien fini, où chaque membre convient à l'autre»*¹.

Au XIX^e siècle, Charles Blanc, quant à lui, dans sa *Grammaire des arts du dessin*, parle encore d'unité qu'on ne doit pouvoir rompre: *«Une architecture a de l'harmonie lorsque tous ses membres sont tellement liés entre eux qu'on n'en peut retrancher ou transposer un seul sans rompre l'unité de l'édifice»*². Emmanuel Pontremoli, enfin, à l'instar de ceux qui ont adhéré au "système des beaux-arts", et qui, comme lui, ont été des "patrons"-chefs d'atelier de l'école parisienne, fait de l'harmonie l'aboutissement d'un travail: *«Composer, [...] c'est disposer les différentes parties d'un édifice quelconque de telle façon que l'interdépendance de chacun des éléments en fasse un corps organisé et où chacun d'eux soit à une si juste place que rien ne paraisse pouvoir être modifié, changé, sans ruiner complètement l'équilibre de la composition.»*³

Cette recherche d'un équilibre compositionnel, nous pourrions la voir en acte si nous explorions d'autres domaines artistiques, notamment la peinture. Le terme "composition" sert même de titre à de nombreux tableaux ou dessins dans la première partie du XX^e siècle; il n'a en effet pas encore le parfum suranné que nous lui connaissons aujourd'hui. Le Corbusier lui-même, en 1929, ne voit pas que l'on puisse faire l'économie de son usage, malgré les évocations académiques que son emploi ne peut alors manquer de susciter. Dans le premier volume de son *Œuvre complète*, il classe son "travail de laboratoire" concernant les maisons et villas des années 1920 dans le registre des "4 compositions"⁴ et dans sa fameuse "Défense de l'architecture", en réponse à Karel Teige qui s'était fait le thuriféraire de la *Neue Sachlichkeit*, il précise: *«La composition est le propre du génie humain; c'est là que l'homme est architecte et voilà bien un sens précis au mot architecture. Pour-*

Les figures de cet article proposent des dispositions de plan qui se rapportent à des principes différents, sinon quelquefois opposés: illustration d'enjeux de conceptions architecturales pour lesquelles la "composition" possède ou non une signification opératoire.

Louis-I. Kahn, bibliothèque de la Phillips Exeter Academy, Exeter, New Hampshire, 1965-1972, plan du deuxième étage.



quoi, parce que M. Nénot ordonne mal des fonctions modernes en s'obstinant à employer des outils anciens, pourquoi dites-vous que la composition est opposée à l'architecture ? Parce que des exégètes obtus ont usé abondamment du terme "composition" pour désigner ces sortes de produits académiques ? Si le produit est impur, ce n'est la faute ni du mot, ni de la fonction qu'il exprime.»⁵

Pour Le Corbusier, donc, le terme "composition" peut désigner autre chose que des produits académiques⁶. Un processus de composition peut produire d'autres harmonies qui satisferont l'homme contemporain, mais qui l'ébranleront aussi puisque, avec la "société machiniste", «*les harmonies auxquelles il était séculairement accoutumé sont bouleversées*»⁷.

Je ferai ici l'hypothèse que ce bouleversement des harmonies ne laisse pas indemne la composition elle-même, ou plutôt que le terme "composition" n'est plus capable de décrire des processus de conception répondant à des logiques et des objectifs qui ne font plus de la correspondance nécessaire des parties dans l'unité d'un tout la clef de compréhension de l'architecture. Le bouleversement des harmonies ouvre des perspectives dont le présent article propose une exploration partielle qui voudrait être l'argument ou le programme d'une recherche qui requiert d'amples développements.

Premier mouvement **Composition ou assemblages**

Pour comprendre ce que peut recouvrir le terme "composition", je repartirai du propos de l'un des proches de Le Corbusier, le peintre Fernand Léger, lorsqu'il parle des conséquences relatives à l'effacement du "sujet", c'est-à-dire de la nouvelle «*liberté de composition*» dans laquelle l'objet «*devient le personnage principal*»⁸: «*On s'aperçoit alors que tout a un intérêt égal, que la figure humaine, le corps humain n'est pas plus important dans l'intérêt plastique qu'un arbre, une plante, un fragment de rocher, un cordage. Il s'agit de*

composer un tableau avec ces objets en ayant soin de choisir ceux qui peuvent réaliser une composition.»⁹ Dans de nombreux tableaux, Fernand Léger fait l'expérience de l'égalité figurative de tous les éléments, notamment à partir de l'exposition de gouaches et de dessins à la Galerie Vignon à Paris en 1934: «Racines – Silex – Quartier de mouton – Tire-bouchon – Vase – Pantalon – Morceau de bœuf – Fromage – Noix, etc.»¹⁰

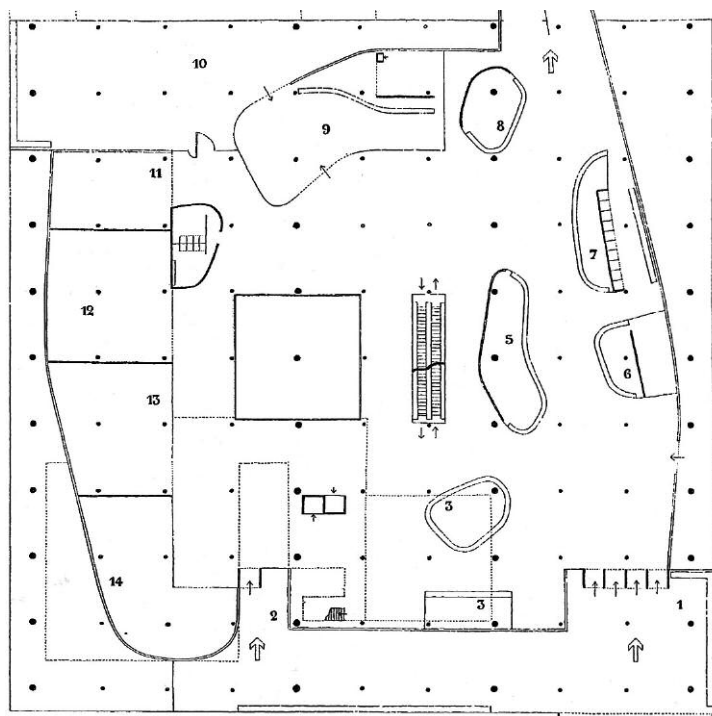
Dans le même temps, notamment pendant ses séjours au bord de la Méditerranée, Le Corbusier collectionne des bouts de bois, des coquillages entiers ou cassés, des morceaux de briques, des os de boucherie, des galets, etc., tous objets généralement depuis longtemps roulés par la mer: «*La plage est un parterre fleuri des plus prodigieuses inventions de la géométrie*»¹¹. Les choses, que Le Corbusier nomme “objets à réaction poétique”, font dès lors irruption dans sa peinture. Mais, au contraire de Fernand Léger, il ne parle plus, ou très rarement, de composition. Lorsque, bien plus tard, il se souviendra de son obstination picturale, il précisera: «*Je me suis amusé, dans ma propre peinture... ou plutôt je me suis obstiné, dans ma peinture, à prendre un ou deux objets à réaction poétique et à les combiner, même avec la figure humaine, afin de créer, par le disproportionnement de ces éléments, un phénomène poétique*»¹².

Cette description d'un travail de “combinaison” ne peut-elle pas s'appliquer avec encore plus d'évidence aux sculptures que Le Corbusier réalise à partir de 1944 avec Joseph Savina, la première d'entre elles, *Petit Homme*, reprenant explicitement une figure du tableau de 1931 symptomatiquement appelé *Harmonique périlleuse*¹³? Le Corbusier et Joseph Savina travaillent loin l'un de l'autre, le premier à Paris, le second à Tréguier, en Bretagne, le premier envoyant des dessins et des croquis que le second se charge de mettre en forme puis de photographier pour que le premier puisse apporter ses corrections, quelques rares rencontres et séances communes de mise au point et de mise en couleur des sculptures ponctuant leur longue collaboration. Ce mode de travail si particulier fait dire à Le Corbusier: «*Nos statues allaient de plus en plus vers des assemblages de pièces*»¹⁴. Et ces “pièces” pouvaient être empruntées à des tableaux ou des dessins anciens, l'assemblage n'ayant bien sûr rien à voir avec un quelconque modelage, ce que Le Corbusier ne manque pas de préciser: «*Depuis des années, je pense à une statuaire de bâtiment, de ciment, de pierre, de bois, de mosaïque, à quelque chose d'entièrement accordé à l'esthétique des constructions modernes. C'est une sculpture qui n'est pas modelée mais qui est assemblée.*»¹⁵

L'assemblage est-il encore une composition? Ou le terme “composition” rend-il encore compte d'un processus de combinaison et d'assemblage? Le terme “composition” contient maintenant trop de réserve, trop de prudence – dans les moments difficiles, ne dit-on pas qu'il faut “composer” avec les circonstances? – et trop d'affectation pour pouvoir décrire un processus qui fait violence aux figures et les disproporionne. Et je fais ici l'hypothèse, qui demanderait vérification, qu'après la Seconde Guerre mondiale, le travail architectural de Le Corbusier emprunte une voie identique, dépassant ainsi la “recherche patiente” des années 1920 et 1930. Très souvent en voyage (en Amérique et en Inde notamment), reclus le matin dans son atelier de la rue Nungesser-et-Coli, plusieurs semaines par an en retraite dans son cabanon de Roquebrune, la relation entre l'architecte et ses collaborateurs de la rue de Sèvres n'est peut-être pas fondamentalement différente de celle qu'il entretient avec Joseph Savina¹⁶, leur fournissant des “pièces” – morceaux de projets qu'il s'agit de reprendre, d'infléchir et d'adapter, croquis faits dans des *Carnets* à l'occasion des nombreux déplacements, indications portées sur des feuilles volantes, etc. –, pour ensuite contrôler et vérifier la possibilité de leur assemblage.

Un tel processus est suffisamment ouvert pour être capable d'accueillir des apports hété-

Le Corbusier, projet pour un Palais des congrès à Strasbourg, 1964, plan du niveau 3: «Forum».



rogènes et somme toute inattendus. Il est aussi intrinsèquement marqué d'inachèvement, étant susceptible de connaître des développements supplémentaires si des circonstances viennent enrichir son histoire.

Deuxième mouvement Composition ou agencements

La question de l'assemblage a-t-elle à voir avec celle du montage cinématographique? Fernand Léger, même s'il reste – comme nous l'avons vu – fidèle au terme "composition", attribue cependant au regard cinématographique une force de bouleversement. Le cinéma nous a permis de regarder les choses d'une autre manière, d'autres points de vue, introduisant en particulier le "gros plan" qui rend toutes les choses d'un égal intérêt, qui les fragmente et les rend disponibles pour l'opération du peintre qu'est la fabrication d'un tableau: «Le cinéma personnalise le "fragment", il l'encadre et c'est un "nouveau réalisme" dont les conséquences peuvent être incalculables.»¹⁷

Si nous enjambons sans vergogne les décennies, nous voyons quelqu'un comme Rem Koolhaas tirer aussi profit d'un rapprochement avec le cinéma: «J'ai toujours été frappé par l'effet de montage que donne le découpage d'un bâtiment en étages successifs. J'ai toujours pensé [...] que l'on pouvait imaginer de structurer un édifice en séquences, soit prévues, soit aléatoires.»¹⁸ Bien sûr, découpage et montage entrent ici en résonance avec l'intérêt jamais démenti de Rem Koolhaas pour le gratte-ciel new-yorkais qui superpose des étages aux programmes différents, le modèle idéal étant le *Down Town Athletic Club* dont la coupe a acquis une valeur quasi paradigmatique¹⁹. Découpage et montage procèdent d'un système de ruptures et de discontinuités qui va à l'encontre d'une volonté de continuité, qui est, aux yeux de Rem Koolhaas, attachée à une conception traditionnelle de l'architecture. Ces ruptures et ces discontinuités produisent des ensembles

syncopés, heurtés, où les contrastes et les collisions formelles sont sans solutions de continuité. Dans cette perspective, serait-il absurde de confronter certaines des œuvres tardives de Le Corbusier – comme le projet pour un palais des congrès (1964) à Strasbourg, par exemple – à des œuvres récentes de OMA-Rem Koolhaas, et de demander à celles-ci des paramètres supplémentaires de compréhension de celles-là ? Car les œuvres tardives de Le Corbusier ne peuvent pas être appréhendées comme l'étaient celles de 1929, c'est-à-dire comme des récits, en considérant la succession des espaces analogue à une respiration, *«la suite des sensations [étant] comme la mélodie dans la musique.»*²⁰

Rem Koolhaas pose que dans les turbulences de notre monde contemporain *«aucune activité de composition formelle, aucune ambition de composition urbaine ne tient le choc face à [l'] accélération des phénomènes.»*²¹ Il en veut donc, lui aussi, à la composition, et il dresse des constats.

L'espace urbain contemporain, dans ses caractères les plus excessifs et expressifs, donc les plus révélateurs de changement, substitue *«l'accumulation à la hiérarchie, l'addition à la composition»*²². C'est ce que l'architecte nomme cyniquement *“Junkspace”*²³. Porter le regard sur *“Junkspace”* oblige à sortir du cercle de l'architecture. Rem Koolhaas précise ainsi avoir, dans la plupart de ses projets, *«utilisé l'urbain contre l'architectural»*, utilisé celui-là pour *“vivifier”*²⁴ celui-ci et redonner ainsi sa chance à l'architecture.

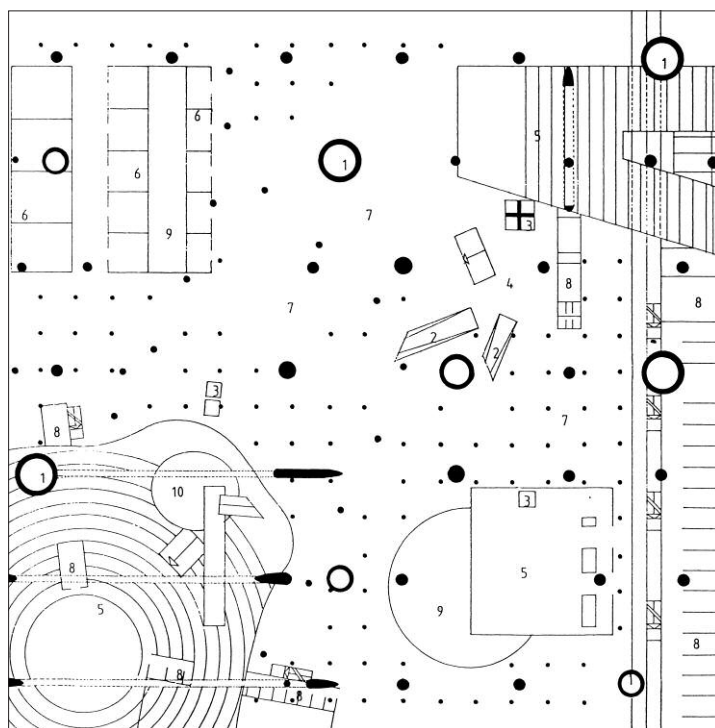
L'architecture résulte d'opérations qui ne sont plus alors descriptibles par un vocabulaire habituel : *«Des verbes inconnus de l'histoire de l'architecture sont devenus indispensables : serrer, sceller, plier, jeter, coller, amalgamer.»*²⁵ Toutes ces opérations sont au-delà de la composition et, selon l'architecte hollandais, au-delà même de l'architecture, si celle-ci est encore entendue comme volonté de contrôle de toutes les parties et de leurs articulations spatiales, volonté de contrôle de l'unité de la forme jusqu'en ses moindres détails.

La conception architecturale est donc subvertie par une approche urbaine, avec ce que cela entraîne d'attention ou de prédilection pour des situations de discontinuité et de rupture – auxquelles nous a rendu sensible le regard cinématographique –, situations qu'il ne s'agit pas de vouloir à toutes fins colmater : *«Nous avons adopté une approche urbaine avec tout ce que cela implique en termes d'ouverture des possibles.»*²⁶ Le projet procède alors de ce que j'avais nommé une esthétique *“ouverte”* des agencements²⁷, susceptible d'accueillir l'hétérogène sans chercher à l'oblitérer. Cette esthétique est marquée d'instabilité – serait-ce là ce qui la différencie d'une problématique d'assemblage ? –, c'est-à-dire que les agencements produisent des effets qui peuvent être imprévisibles et aléatoires, ouvrant ainsi d'autres horizons que celui du contrôle déterministe.

Dans des projets de *“très grands bâtiments”* (TGB) tels que celui pour la Bibliothèque nationale de France (1989) à Paris ou celui pour le Zentrum für Kunst und Medientechnologie (1989-1991) à Karlsruhe, en application et prolongement de sa théorie rétroactive du gratte-ciel new-yorkais, Rem Koolhaas agence des parties dotées d'une autonomie programmatique tout autant que formelle. Le *“très grand bâtiment”* n'est donc plus contrôlé par un seul geste architectural; les relations entre les parties ne sont pas gérées par une continuité spatiale et visuelle : *«Les problèmes de composition, d'échelle, de proportion, de détail sont maintenant hypothétiques.»*²⁸

On sait que *“Bigness”*, théorie du *“très grand bâtiment”*, s'énonce en cinq théorèmes, le cinquième avançant qu'un *“très grand bâtiment”* ne compose plus même avec son environnement; il coexiste seulement avec d'autres bâtiments. C'est avec ce théorème que Rem Koolhaas tire l'ultime conséquence radicale et bouleversante : *«Fuck context»*²⁹.

OMA-Rem Koolhaas, projet pour un centre de congrès à Agadir, 1990, plan du niveau du centre de conférence.



Troisième mouvement Formation de “milieux”

Avec le processus de subversion de l'architectural par l'urbain, Rem Koolhaas renoue avec les préoccupations de certains architectes actifs dans les décennies antérieures, vérifiant son vieil adage provocateur : *«Nous avons souvent vérifié cette loi qui dit que c'est sur les poubelles de l'histoire que traînent les idées les plus riches: les plus discréditées sur le plan du bon goût, les plus innovantes sur le plan du contenu.»*³⁰

Sur les poubelles de l'histoire traînent plusieurs des projets des membres de Team 10, en particulier ceux d'Alison et Peter Smithson, d'Aldo Van Eyck et de l'équipe formée de Georges Candilis, Alexis Josic et Shadrach Woods. Ces projets proposent des structures analogues à des tissus cellulaires dont le développement ne suppose pas qu'elles atteignent des figures achevées et stables, structures en réseau que Shadrach Woods qualifie de “web”³¹ ou qu'Alison Smithson appellera des bâtiments-tapis (*mat-building*)³². Ces structures sont plus urbaines qu'architecturales dans la mesure où elles s'éloignent de la réalisation d'un bâtiment-objet indépendant et fini. Et, encore une fois, ce qui est en cause est la composition. Lors de la conception du projet pour l'aménagement du centre de Francfort, en 1963, Georges Candilis, Alexis Josic et Shadrach Woods précisent ainsi : *«La ville ne peut être le fait ni d'un dessin de zoning, ni d'une composition de volumes ou d'espaces, car le premier cas tend à dissocier les fonctions et à ignorer toute la série des rapports entre elles, et dans le second cas la réalisation la plus parfaite serait par définition la plus statique, donc la moins adaptée à la vie qui est le changement et la croissance.»*³³ Ni zoning ni composition : comment se définit la recherche d'une troisième voie ?

Cette troisième voie doit répondre d'une situation instable, qui requiert de savoir s'adapter à des changements souvent imprévisibles, c'est-à-dire à des changements qui ne peuvent être

véritablement programmés. Face à ce que Rem Koolhaas appellerait plus tard, comme nous l'avons déjà vu, une «*accélération des phénomènes*», Georges Candilis, Alexis Josic et Shadrach Woods insistent sur l'inadéquation de la composition à des situations changeantes, lors de la présentation d'une série de projets pour Hambourg, Caen et Toulouse-le-Mirail, projets pour lesquels ils reconnaissent s'être inspirés de la proposition d'Alison et Peter Smithson pour le quartier de Golden Lane (1952) à Londres : «*Il est clair qu'une composition purement formelle ne peut convenir à une société en évolution rapide, car la nature d'une telle composition est statique, précise et fixe. [...] Notre problème est donc d'organiser un milieu dans lequel un bâtiment pourra au bon moment et au bon endroit s'installer [...]*»³⁴

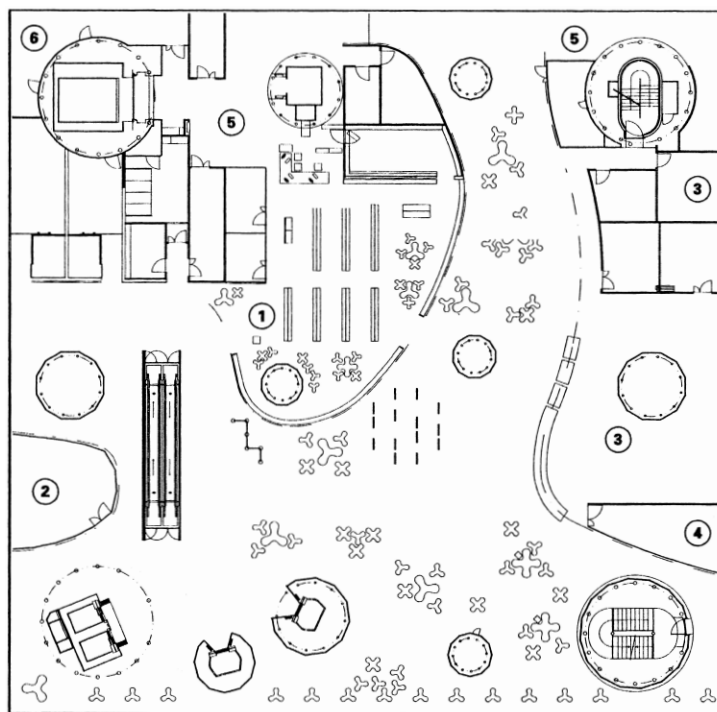
Organiser un "milieu" : ce ne sont plus les rapports entre des choses distinctes qui sont primordiaux, ou les rapports des parties dans la constitution d'un tout; ce qui est primordial est le réseau (*web*) dans lequel les éléments se trouvent être pris, sachant, comme le dit Shadrach Woods, que la souplesse et la flexibilité sont garanties par «*l'uniformité de l'intensité initiale des activités sur le "web" [...]*»³⁵ C'est l'expérience plusieurs fois réitérée par Alison et Peter Smithson : «*Les études concernant l'identité et l'association des éléments mènent à concevoir des systèmes de bâtiments enchevêtrés qui correspondent plus étroitement au réseau (network) des relations sociales d'aujourd'hui que ne le font les modèles (patterns) existants d'espaces délimités et de bâtiments autonomes.*»³⁶

C'est aussi l'expérience que fait Le Corbusier, avec l'un de ses derniers projets, celui pour le nouvel hôpital de Venise (1964-1965), empruntant la même voie que les architectes de Team 10 dont il a été précédemment question, "rattrapant ainsi ses suiveurs". La nécessité de donner une commune mesure, d'unifier le réseau, justifie alors plus encore l'emploi du Modulor : «*Cet outil est apte à unifier la texture de l'œuvre architecturale, lui donnant la fermeté interne qui est la santé même.*»³⁷

Parler ici de texture c'est bien sûr évoquer la trame d'un tissu (ou d'un tapis aurait dit Alison Smithson); c'est insister non pas sur l'individualité des éléments constituant une "collection", mais sur le "milieu" qui permet leur réunion. A partir de ce point de vue, une nouvelle lecture est possible de projets mentionnés précédemment. Par exemple, celui pour la Bibliothèque nationale de France de OMA-Rem Koolhaas. Car les différents espaces de ce bâtiment recevant du public – salles de catalogues et de lecture, équipements audiovisuels, etc. –, les «*absences de bâti*»³⁸, sont des vides creusés dans le «*massif d'information*»³⁹ constitué de la supersposition des couches de tous les étages des magasins des livres, disques, microfiches, etc., massif verticalement traversé – comme un tissu épais – par neuf batteries d'ascenseurs régulièrement distribuées selon une trame carrée. La bibliothèque n'est donc plus conçue comme une succession d'espaces ou de pièces, ni comme un ensemble hiérarchisé, mais plutôt comme un plein évidé, un "milieu" à l'intérieur duquel sont ménagées des cavités.

Dans l'architecture contemporaine, je ferai l'hypothèse que d'autres bâtiments résultent de conceptions semblables. Par exemple, l'extraordinaire médiathèque (1997-2001) de Sendai au Japon de Toyo Ito. Les treize "tubes" verticaux et les "plaques" horizontales – comme les nomme l'architecte lui-même – fabriquent un bâtiment d'une forte cohésion, qui là encore n'est pas conçu comme un ensemble de pièces s'articulant les unes aux autres, correspondant à des exigences typologiques spécifiques et produisant des séquences délimitées. Lorsque Toyo Ito parle de la médiathèque comme d'un «*bâtiment sans cérémonie*»⁴⁰, il veut expliquer l'absence de barrières et le fait que l'usage de la médiathèque et la possibilité de s'y déplacer "librement" puissent procurer un sentiment analogue à celui offert par l'espace urbain environnant. La subversion de l'architectural par l'urbain signifierait ici que la médiathèque est un "milieu" dans lequel évoluer, qui pourrait

Toyo Ito, médiathèque de Sendai,
1997-2000, plan du premier étage.



illustrer une spatialité “japonaise” qu’Augustin Berque décrit comme «*privilégiant l’asymétrie et minimisant les perspectives, où chaque aire avec sa logique intrinsèque l’emporte sur les lignes et leur logique intégratrice et centralisatrice, où les zones intermédiaires, horizontales et enveloppantes prévalent sur les confrontations nettes et les coupures verticales, où l’étendue se complique de détours et de coudes [...]*»⁴¹

Conclusion provisoire

En dernière instance, parler de “milieu” signifie que la relation entre les pleins et les vides n’est plus de l’ordre d’une opposition entre ce qui structure et ce qui est structuré⁴², que les notions d’espace et de pièce ne rendent plus compte d’un monde texturé, que les hiérarchies habituelles n’ont plus cours tout comme les systèmes de dominance ou de subordination. Mais reste une multiplicité de questions maintenant ouvertes.

Assemblages, agencements et formation de “milieux” sont-ils les modalités d’une même mise en cause de la composition, ou sont-ils trois lignes de fuite⁴³ spécifiques et distinctes? Comment ces problématiques se réapproprient-elles la recherche d’un espace “universel” que d’aucuns ont attribuée à Mies van der Rohe, ou la dimension de neutralité implicitement recherchée par les architectes des gratte-ciel new-yorkais⁴⁴, ou comment rencontrent-elles les préoccupations d’architectes comme Herzog & de Meuron, plusieurs de leurs projets récents nous ayant accoutumés à des plans aux configurations quasi fortuites et aux “contours pliés”⁴⁵? Comment ces problématiques sont-elles en résonance avec le fait d’être dans l’immanence d’une architecture qui n’appelle pas à l’attitude contemplative et transcendante d’un sujet regardant dans une position d’extériorité un objet autonome?⁴⁶

Nous sommes pris dans les rets d’un monde, matière à façonner mais qui tout aussi bien nous façonne, c’est-à-dire un monde qui nous domine tout autant que nous le dominons. Nous poserons que ceci implique de nouvelles ambitions pour l’architecture.

Notes

¹ Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'architettura*, 1570, I, pp. 6-7. Cette phrase est aussi citée dans cette livraison de *matières* par Alberto Abriani : voir p. 17.

² Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Librairie Renouard, 1883 (cinquième édition), p. 103.

³ Emmanuel Pontremoli, *Propos d'un solitaire*, 1959, p. 23. Emmanuel Pontremoli (1865-1956), premier Grand Prix de Rome en 1890, est une sommité de l'Ecole des beaux-arts, chef d'un atelier qui formera de nombreux architectes qui auront, en France, des carrières importantes dans la seconde moitié du XX^e siècle. Voir : Jacques Lucan, *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, Paris, Le Moniteur, 2001, pp. 189-190.

⁴ Voir : Oscar Storonov et Willy Boesiger (dir.), *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-29*, Zurich, Girsberger, 1929, p. 189.

⁵ Le Corbusier, «Défense de l'architecture», *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°10, octobre 1933, p. 41, article paru en 1929, à Prague, en réponse à un article de Karel Teige présentant les plans de Le Corbusier et Pierre Jeanneret pour le Munda-neum à Genève. Paul-Henri Nénot, qui fut l'architecte de la nouvelle Sorbonne à Paris, est l'un des lauréats du concours pour le palais de la Société des Nations à Genève après le concours de 1927.

⁶ Il faut noter ici – ce qui mériterait développement – qu'à la même époque, en 1928, Frank Lloyd Wright considère la composition comme inapte à décrire un véritable processus de création : «*La composition en architecture est, je l'espère, morte. [...] Composer, c'est seulement arranger. [...] Comme "méthode" de création, c'est stérile.*» (Frank Lloyd Wright, «*In the cause of architecture: composition as method in creation*» (1928), publié dans *Frank Lloyd Wright Collected Writings*, New York, Rizzoli, Volume 1 (1894-1930), p. 258).

⁷ Le Corbusier, «Défense de l'architecture», *op. cit.*, p. 41.

⁸ Fernand Léger, «Un nouveau réalisme, la couleur pure et l'objet» (1935), dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997, p. 188.

⁹ Ibidem, pp. 189-190.

¹⁰ Cette liste est donnée par l'affiche de l'exposition «Objets par Fernand Léger. Gouaches – Dessins – 1933-34», 16-28 avril 1934, Galerie Vignon, Paris.

¹¹ Dans Jean Petit, *Le Corbusier parle*, Genève, Forces vives, 1967, p. 24.

¹² «Entretien avec Le Corbusier», dans Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, Juliard, 1959, p. 307.

¹³ Pour la sculpture de Le Corbusier et de Joseph Savina, voir : Françoise de Francieu, *Le Corbusier-Savina. Sculptures et dessins*, Paris, Fondation Le Corbusier / Philippe Sers, 1984.

¹⁴ Lettre de Le Corbusier à Joseph Savina, 26 avril 1948, publiée dans Joseph Savina, «Sculpture de Le Corbusier-Savina», *Aujourd'hui*, n° 51, novembre 1965, p. 98.

¹⁵ Le Corbusier, «Unité», *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1948 (numéro spécial «Le Corbusier»).

¹⁶ Joseph Savina précise à ce sujet : «*A cette époque (vers 1947) Le Corbusier voyageait beaucoup et nos contacts étaient surtout par lettres et photos. Je lui adressais des photos de ce que j'avais fait et il me répondait en y joignant au besoin des croquis.*» (dans Joseph Savina, «Sculpture de Le Corbusier-Savina», *op. cit.*, p. 97).

¹⁷ Fernand Léger, «A propos du cinéma» (1930-1931), dans *Fonctions de la peinture*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁸ Dans «Face à la rupture», entretien entre Rem Koolhaas et François Chaslin, dans *Mutations*, Barcelone-Bordeaux, Actar / Arc en rêve centre d'architecture, 2000, p. 798.

¹⁹ Voir : Rem Koolhaas, *New York Délire*, Paris, Chêne, 1978, pp. 127-133. La coupe du Down Town Athletic Club a explicitement servi de modèle au projet de concours pour le parc de La Villette (1982-1983) à Paris.

²⁰ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Crès, 1930, p. 133.

²¹ Dans «Face à la rupture», *op. cit.*, p. 759.

²² Rem Koolhaas, «Junkspace»,

dans la revue *A+U*, numéro spécial «OMA@work.a+u», mai 2000, repris dans *Mutations*, *op. cit.*, p. 744.

²³ Dans «Face à la rupture», *op. cit.*, p. 761.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Rem Koolhaas, «Junkspace», *op. cit.*, p. 747.

²⁶ Dans «Face à la rupture», *op. cit.*, p. 761.

²⁷ Voir : Jacques Lucan, «La théorie architecturale à l'épreuve du pluralisme», *matières*, n°4, 2000, pp. 61-63.

²⁸ Rem Koolhaas, «Bigness or the Problem of Large», *Domus*, Milan, n°764, octobre 1994, repris dans O.M.A. Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Rotterdam, 010 Publishers, 1995, pp. 495-516.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Dans «La deuxième chance de l'architecture moderne», entretien de Rem Koolhaas avec Patrice Goulet, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°238, avril 1985, p. 7.

³¹ Voir : Shadrach Woods, «Web», *Le Carré bleu*, n° 3, 1962.

³² Voir : Alison Smithson, «How to recognise and read mat-building», *Architectural Design*, n° 573, septembre 1974.

³³ Dans *Le Carré bleu*, n° 3, 1963.

³⁴ Dans *Le Carré bleu*, n° 3, 1961.

³⁵ Shadrach Woods, «Web», *op. cit.*

³⁶ Alison et Peter Smithson, *Uppercase*, n°3, 1960, cité dans Alison Smithson (dir.), *Team 10 Primer*, Cambridge, The MIT Press, 1968, p. 52.

³⁷ Le Corbusier, *Le Modulor*, Boulogne, Editions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1963 (première édition : 1950), p. 225.

³⁸ Dans le texte de présentation du projet publié dans Jacques Lucan (dir.), *OMA – Rem Koolhaas. Pour une culture de la congestion*, Paris, Electa Moniteur, 1990, p. 128.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Toyo Ito, «Leçons de la médiathèque de Sendai», *Quaderns*, n° 231, 2001.

⁴¹ Augustin Berque, *Vivre l'espace au Japon*, Paris, Presses universi-

taires de France, 1982, p. 142.

42 Dans «Densité», introduction du n° 40 (hiver 1996-1997) de *Faces*, Inès Lamunière et Martin Steinmann, en essayant de définir ce qu'il peut en être d'une conception de l'urbanisme «par architectures», ont aussi parlé d'une approche qui pose une sorte d'équivalence entre vide et plein; dans cette optique, disent-ils «l'espace extérieur, le "vide", est paradoxalement un peu "solide".»

43 Pour cette question des lignes de fuite, voir Jacques Lucan, «La théorie architecturale à l'épreuve

du pluralisme», *op. cit.* Dans mon livre *Architecture en France (1940-2000). Histoire et théories*, *op. cit.*, j'ai préféré le terme de ligne de force pour distinguer des problématiques architecturales spécifiques et durables.

44 Voir à ce sujet: Rem Koolhaas, «Typical plan», dans O.M.A. Rem Koolhaas & Bruce Mau, *S,M,L,XL*, *op. cit.*, pp. 335-349.

45 Voir notamment à ce sujet: *Matière d'art – A Matter of Art. Architecture contemporaine en Suisse*, Bâle, Birkhäuser, 2001, pp. 130-131. Avec *Matière d'art-A Mat-*

ter of Art, plusieurs des thèmes abordés dans cet article ont été en quelque sorte «testés» par rapport à l'architecture suisse contemporaine.

46 Dans mon texte «La théorie architecturale à l'épreuve du pluralisme», *op. cit.*, j'ai distingué, sans les opposer, les deux lignes de fuite d'une «esthétique des agencements» et d'une «esthétique de l'immanence». Le présent article démultiplie ces deux lignes; la seconde demanderait d'autres développements pour lesquels les œuvres d'architectes comme Jean Nouvel ou Herzog & de Meuron seraient sollicitées.

Dessiner, proportionner, dimensionner

Gérard Dutry, Petra Stump-Lys, Christian Rehm

«Quand on voyage et qu'on est praticien des choses visuelles, architecture, peinture ou sculpture, on regarde avec ses yeux et on dessine afin de pousser à l'intérieur, dans sa propre histoire, les choses vues. Une fois les choses entrées par le travail du crayon, elles restent dedans pour la vie, elles sont écrites, elles sont inscrites.»¹

Le Corbusier

Écrites et inscrites par le travail du crayon, les choses vues recomposent mon regard sur le monde. Comme pour Le Corbusier, pour Léonard de Vinci déjà, le dessin était «un instrument privilégié au service de l'observation, marquant les débuts d'une investigation systématique du monde, cherchant à définir la structure externe et interne des choses au-delà de leur apparence»². Nous retenons cette notion d'investigation systématique, car nous sommes convaincus que le dessin d'observation manifeste une modalité spécifique de relation au monde, moyen privilégié pour appréhender la réalité. Nous considérons en effet que le dessin est une écriture du réel qui imbrique observation, investigation et spéculation, éducation d'un regard et d'une pensée à la fois.

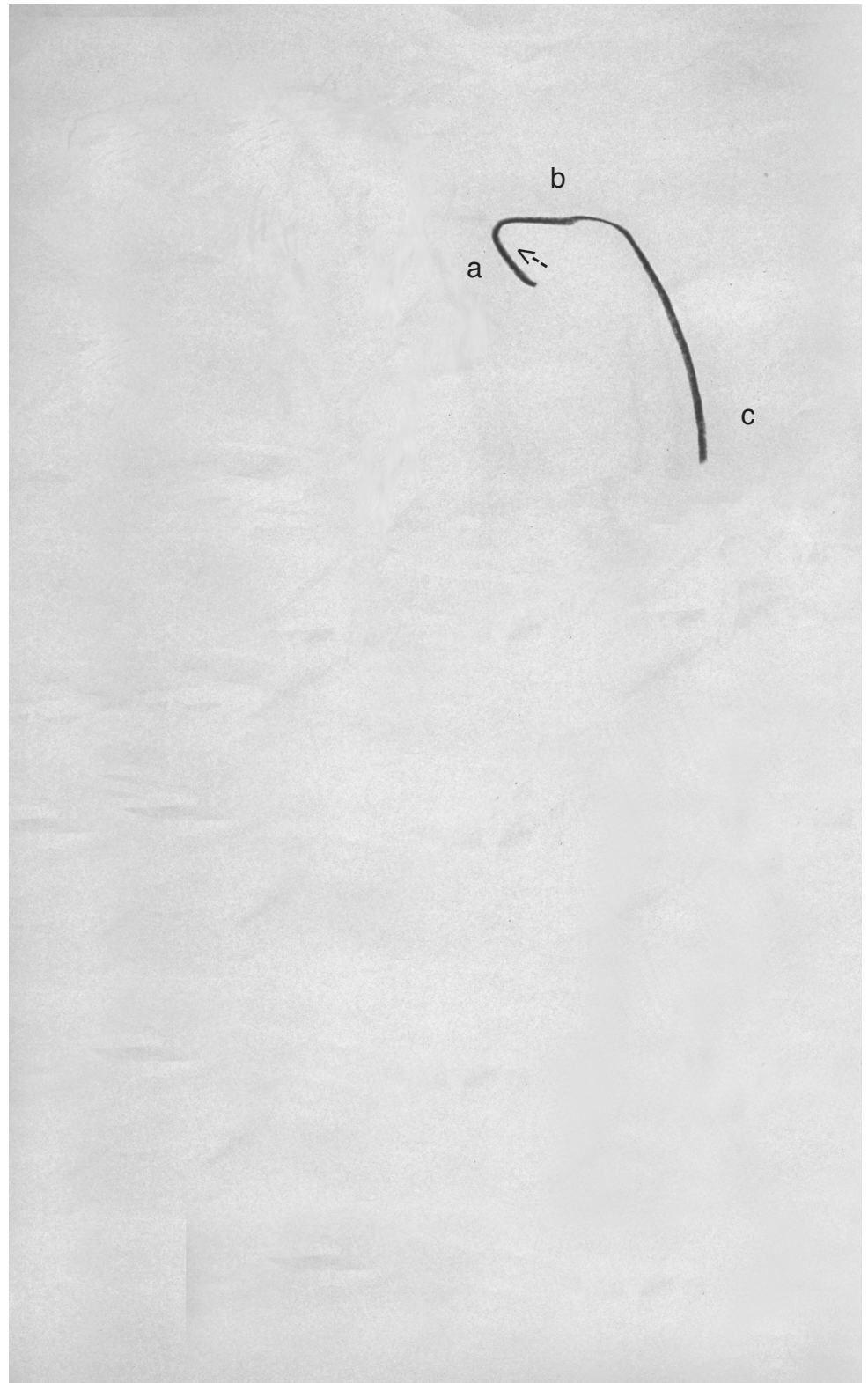
Nous avons voulu faire porter le présent article moins sur le dessin considéré comme un aboutissement ou une œuvre que sur le travail d'élaboration, le temps du *dessiner*. Ce qui nous occupe ici c'est le regard en train de se construire, les lignes en cours de fabrication, le dessiner et non le produit fini ou œuvre. C'est la raison pour laquelle ce texte est accompagné par 6 étapes d'un dessin en train de se faire (dessin en grand format 50 x 70, graphite sur papier). Il s'agit du travail d'une étudiante de deuxième année, Céline Ginet, dont on essaie de recomposer la genèse à travers ses séquences décisives.

Nous nous attacherons donc au dessin du point de vue de son producteur et non de son consommateur – lecteur, critique, historien de l'art – ce qui entre autres choses exclut la question esthétique.

Proportions, rapports, relations

En dessinant, je rapporte une dimension à une autre, je les compare, je les rends commensurables, je leur donne une échelle. Telles seraient les opérations mentales qui créent les proportions. Le mot *proportion* fait référence à des systèmes de relations ou de rapports, le plus souvent basés sur le nombre.

On se souvient comment, d'après Plutarque, Thalès invente la proportion. Lors de son voyage en Egypte, le Grec se trouve devant la pyramide de Kheops, il voudrait en donner les dimensions tant l'édifice l'impressionne, mais impossible d'en mesurer la hauteur. Puis, il a l'intuition de la comparaison, du rapport, de l'analogie : la proportion est née. «La hau-



Genèse d'un dessin de nu.

Phase 1

Le dessin commence dans la partie supérieure droite de la feuille de papier, délimitation de la forme, ouverture vers la gauche.

Axes et directions :

Mise en page de deux directions obliques (a et c) et d'une horizontale (b) les reliant. Cette horizontale est parallèle au bord de la feuille de papier. Cette dernière constitue un système de référence orthogonale (cf. l'usage du fil à plomb par Matisse).

Proportions:

Le rapport de grandeur entre a, b et c définit le système de proportions des parties à l'ensemble, il installe une sorte de "règle de mesure".

teur d'une pyramide est rapport  e à la longueur de son ombre exactement comme la hauteur de n'importe quel objet vertical mesurable est rapport  e à la longueur de son ombre à un même moment de la journ  e.»³

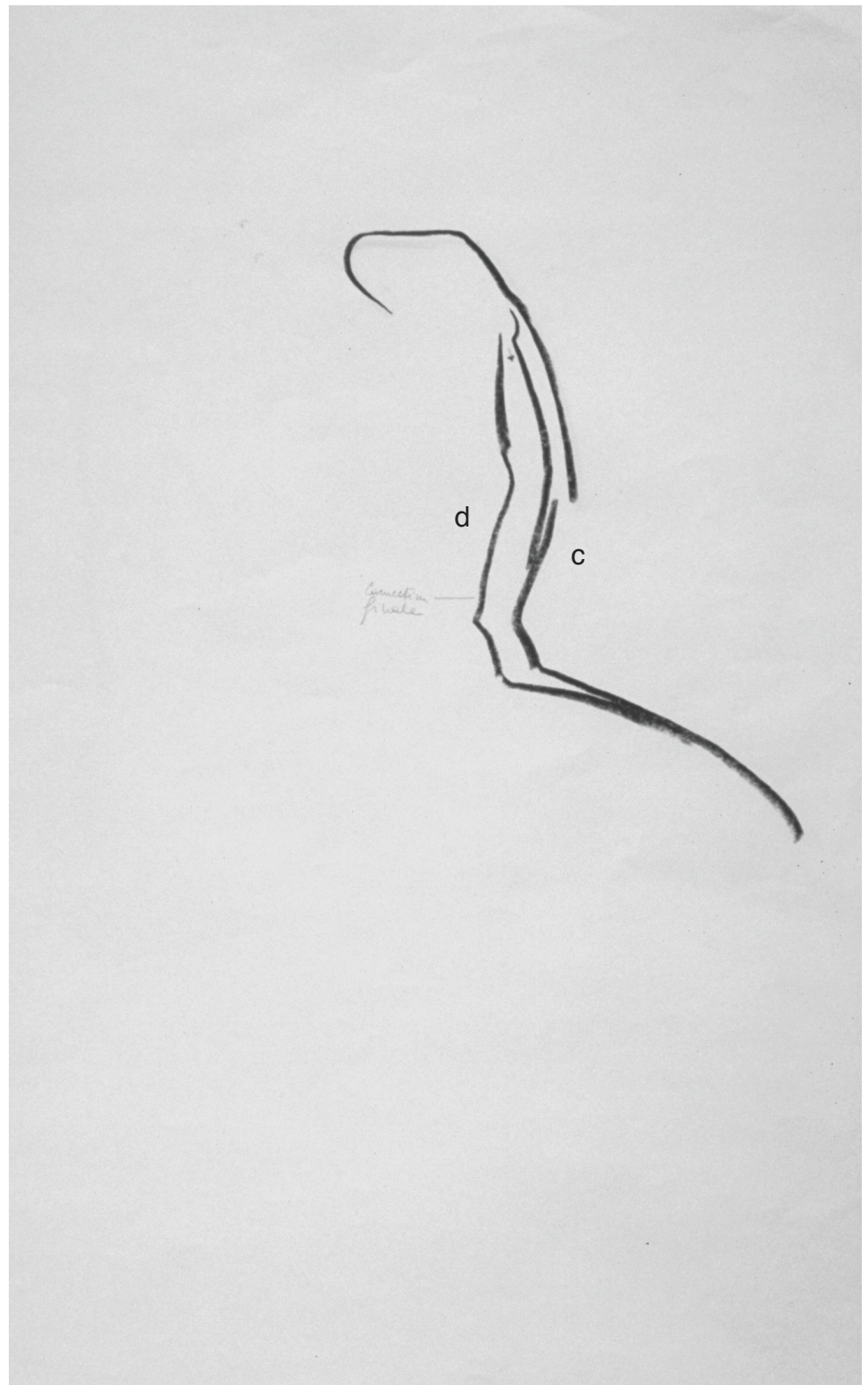
Cette anecdote recompos  e est intéressante à plus d'un titre : elle met en sc  ne des éléments très voisins des questions qui se posent au dessinateur. Thalès n'est pas dessinateur et pourtant il est confront   à une expérience similaire : comment rendre compte de ce qu'il perçoit ? Imaginons donc Thalès à l'œuvre. Hauteur incommensurable par excellence, la pyramide lui échappe, c'est là sa dimension mythique qui la place hors d'atteinte de toute forme raisonnable. L'ingénieux Grec proc  de par comparaison et déplacement. Il mesure l'ombre port  e et non la chose et déplace son regard sur un autre objet, la hauteur de son propre corps. «[...] il avait invent   une ruse. Le vertical m'est inaccessible ? Je l'obtiendrai par l'horizontal. Je ne peux mesurer la hauteur parce qu'elle se perd dans le ciel ? Je mesurerai son ombre  cras  e au sol. Avec le "petit", mesurer le "grand". Avec l'"accessible" mesurer l'"inaccessible". Avec le "proche", mesurer le "lointain".»⁴ Il passe par l'ombre comme symbole de toute forme d'image ; le transfert suivant passe de l'ombre au nombre : la proportion est établie. La lumi  re du soleil, génératrice d'ombre, est relay  e par une donn  e plus stable : le chiffre, qui vient éclairer l'espace d'un jour nouveau. Le moment que nous avons choisi de privilégier se situe avant le chiffre, avant la mesure : c'est le moment de l'étonnement devant les similitudes.

Toutes les opérations mentales du philosophe-géomètre seraient alors de l'ordre du détour, de la défocalisation, de la ruse. Elles vont conduire au th or  me qui tr  ne pour la post rit   dans tous les manuels de géométrie. Mais là encore, ce n'est pas ce résultat qui nous intéresse, mais la gestation d'un regard, la pens  e en mouvement. Elle suit ici la logique de la métonymie, c'est-à-dire qu'elle proc  de par contiguit   : de la pyramide à un objet voisin (le corps du spectateur), de l'objet à son ombre port  e. Tous ces déplacements du regard, tous ces mouvements de l'œil et de la pens  e qui vont appréhender le réel sont aussi ceux du dessinateur à l'œuvre. Celui-ci confronte les objets, cherche des relais, tisse tout un réseau de correspondances, construit des rapports qui n'iront pas forc  ment jusqu'au chiffre (sauf s'il arpente l'espace en géomètre et s'il a des comptes à rendre). Le regard lit des proportions dans les choses vues presque naturellement.

Un autre aspect de l'aventure du philosophe et des ombres port  es mérite qu'on s'y arr  te. C'est le contexte dans lequel elle est situ  e, le projet dans lequel elle s'ins  re. Gageons que Thalès n'est pas venu en Egypte pour y faire de la géométrie pratique. Donner les dimensions de la pyramide fait assur  ment partie d'un projet de voyageur, de géographe qui veut relater ce qu'il a vu et faire part de l'impression que l'édifice lui a faite. Cette histoire de *relations* joue en effet sur les deux sens du mot qui a, d'une part, sa valeur logique de lien entre deux choses, mais, d'autre part, garde aussi son sens premier de témoignage, de rapport verbal : «*Il désigne dans l'usage courant, le récit, la narration d'un fait, spécialement le récit d'une expédition lointaine.*»⁵

Lien ou compte-rendu, la relation est l'un et l'autre, tout comme le rapport. Il s'agit d'établir des relations entre les choses vues afin de relater, de rapporter un  v nement vécu. Cette recherche des proportions ob  it à un désir de parler du monde, de se situer (mon ombre, ma taille) par rapport à ce que je vois. La proportion comme instrument pour dire le monde : nous sommes ici au centre des enjeux du dessin.

Rapport entre les objets, entre moi et les objets, rapport de longueurs, rapport de mots, toutes ces formes de liens se croisent et se superposent. *Proportion* garde cette double valeur contenue dans le rapport : elle établit un lien et en même temps elle rend compte.



Genèse d'un dessin de nu.

Phase 2

Après la phase 1, décidée et affirmée, apparaît cette deuxième étape nettement plus hésitante. La descente fait l'objet d'une correction de trajet – la ligne c étant remplacée par d. La ligne c n'a pas été gommée, suivant les directives pédagogiques de laisser apparaître la trace des erreurs en première phase d'apprentissage du dessin.

Gestes et justesse

Le réseau de lignes, de traits, de formes s'organise et la ressemblance s'installe avec l'objet regard . Les proportions sont justes, dira-t-on. Mais comment y arriver ? C'est dans l'anthropologie que nous trouverons une piste des plus intéressantes donnant au dessin sa dimension primordiale.

Nous nous référons ici à Marcel Jousse et à son *Anthropologie du geste*⁶, qui conçoit la saisie du monde par le geste et le mime. Pour lui, le geste qui mime le réel est fondateur de l'humain autant que la station verticale et il cite Aristote : *« l'Homme est le plus mimeur de tous les animaux et c'est par le Mimisme qu'il acquiert toutes ses connaissances »*. Le mime n'a ici rien d'une activité de divertissement, mais il est au cœur de la connaissance. C'est par le mime que passe tout processus d'appropriation du réel : la main qui dessine et la main qui mime la forme ou le mouvement des choses sont une. L'intérêt d'une perspective anthropologique est de donner à la pratique du dessin sa place et sa véritable envergure. Le dessin relève pleinement de cette gestuelle première. Le corps, dépositaire de ces premiers mouvements, rejoue en geste son expérience du monde.

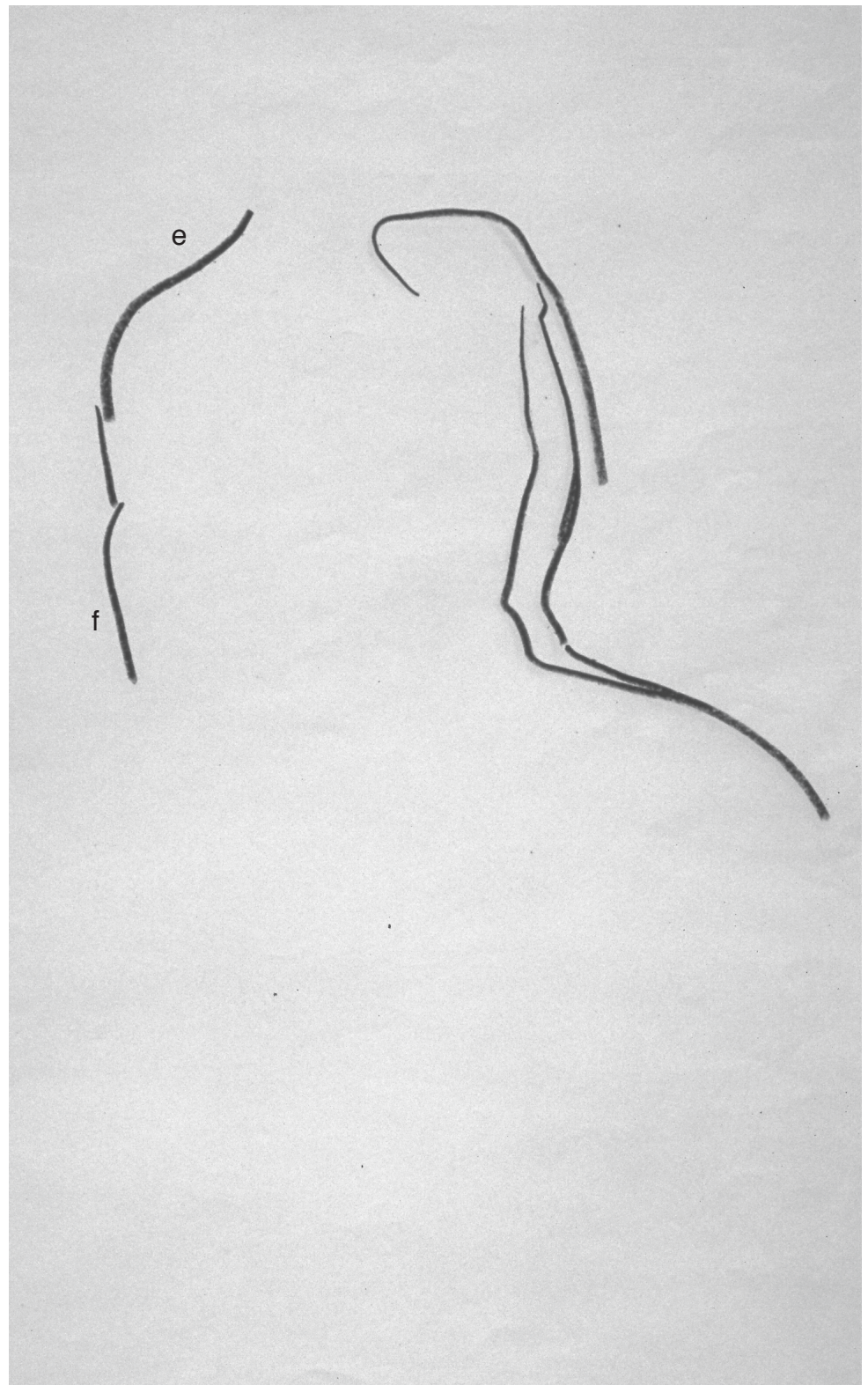
L'étudiant, qui construit son savoir, trouvera là un point d'appui fort utile. L'apprentissage du dessin passe par cette notion de gestualit , avant l'acquisition de tout autre technique. La première tâche pédagogique est d'imbriquer indissolublement geste et regard. La seconde est de donner au geste le sens de la mesure propre à mettre en place un rapport d'échelle. L'expérience de Le Corbusier est à cet égard instructive : *« Chaque journée de ma vie a été vouée en partie au dessin. Je n'ai jamais cessé de dessiner et de peindre cherchant, où je pouvais les trouver, les secrets de la forme. Il ne faut pas chercher ailleurs la clef de mes travaux et de mes recherches [...]. Dessiner, c'est d'abord regarder avec ses yeux, observer, découvrir. Dessiner c'est apprendre à voir, à voir naître, croître, s'épanouir, mourir les choses et les gens. Il faut dessiner pour pousser à l'intérieur ce qui a été vu et demeurera alors inscrit pour la vie dans notre mémoire. »*⁷

Pour bien saisir la force du geste chargé de regard et d'expérience du monde, prenons deux exemples qui se jouent dans l'ombre et pour lesquels la justesse du geste est le seul secours.

Un premier exemple de cette force du geste chargé de regard et d'expérience du monde pourrait être celui de l'art pariétal de la grotte de Lascaux. Ce qui nous touche dans ces représentations, c'est bien une certaine forme de justesse de la ligne, entièrement contenue dans le geste du dessinateur. Nous reconnaissons l'animal dans sa silhouette et son mouvement parce que les rapports entre les lignes, les proportions correspondent à notre expérience. Le dessinateur s'est laissé imprégner par les lignes vues de bison ou de cheval, elles se sont inscrites en lui. Comment parvient-il   les restituer ensuite sur les parois de la grotte obscure en leur conservant cette justesse "naturaliste" ?

Sans doute, cela est-il à mettre en corrélation avec cette extrême richesse de nuances et de sensibilité du geste des cultures premières ; sensibilité repérable dans leur vocabulaire : *« Nous ne nous rendons pas compte de la richesse et de la souplesse des gestes expressifs de ces peuples spontanés. Nous avons le mot "prendre", mais eux auront des centaines de gestes pour exprimer ce que nous exprimons, nous, par ce simple mot. »*⁸

Notre deuxième exemple se situerait à l'autre extrémité de l'histoire occidentale : il s'agit de Degas vieillissant, atteint de quasi-cécité. Son  cil ne peut le guider, mais le geste demeure vivace et lui permet d'imprimer dans la cire ou la glaise le mouvement d'une femme. Ses quelque cent cinquante sculptures témoignent bien de la force mimique inscrite dans la main, dont la justesse survit à la perte du regard.



Genèse d'un dessin de nu.

Phase 3

La construction de la forme se fait selon un système bilatéral... Il y a eu la droite et puis, maintenant la gauche – lignes e et f. Au centre, invisible, une ligne fictive séparant les 2 côtés.

Proportions, temps, rythmes

Notre expérience de l'espace est active et elle obéit autant au mouvement qu'à la stabilité rassurante des édifices. Et l'on ne peut que suivre Hall quand il parle de *dynamisme* de l'espace⁹. Le fait même de percevoir implique le mouvement et enclenche la durée : l'œil explore, se déplace, compare diverses grandeurs. La dimension temporelle est pleinement intégrée à l'idée ancienne de la perception et fait désormais partie de notre univers mental : *«De la première cabane, de la première caverne jusqu'à notre appartement, à l' glise, à l' cole, jusqu'à au bureau où nous travaillons, toute œuvre architecturale, pour être comprise et vécue, exige notre présence et le temps de notre cheminement exige cette quatrième dimension»*¹⁰.

La nature même de l'activité de dessin oblige à introduire la succession là où la perception superficielle joue dans le simultané, dans la saisie instantanée. On entre dans un processus diff rent où la succession des éléments en jeu est déterminante. Par cette linéarité, le dessin est une écriture. Le temps du dessin déploie et fait apparaître une dynamique différente de la perception. Notre pédagogique du dessin consiste pour l'essentiel dans cette prise de conscience de la temporalité comme outil majeur de l'acte de dessiner ou d'écrire le réel.

L'apprentissage en atelier

Dessin et mouvement, temps, espace, espace-temps, proportion... Quelle est la relation entre mouvement, temps, espace, espace-temps et proportion ? Quel temps ? Quel espace ?

Le dessin d'observation est un travail sur le vif. Donc, je dessine ce que je vois   l'instant même. Je dessine ce qui me parle, ce qui me capte ou ce qui s'impose à moi.

Le processus de dessin me fait entrer dans un monde où il n'y a que moi en confrontation avec ce que je dessine (paysage, modèle, objet). Est-ce lui qui propose ou est-ce moi qui cherche ?   quelle distance et sous quel angle le regarder et le dessiner ? Face à face qui se transcrit en lignes tracées. Dans l'acte de dessin, je me sou mets à une notion subjective du temps. Le temps passé pour un dessin est déterminé par le rythme que j'imprime à mon travail et qui ne correspond pas forcément avec un "temps réel".

L'écriture de la première ligne est un moment important (cf. la phase 1 du dessin de Céline Ginet). Elle est la ligne fondatrice, unité de mesure où se conjuguent le temps et l'espace : elle donne le ton et la mesure, au sens musical du terme. De mon regard il ne reste que des lignes, leur relation, leur apparence, leurs particularités et les formes qu'elles créent. Je commence à tracer les lignes courtes et rapprochées.

J'en dessine une première.

Je vérifie sa direction et ses changements de direction.

J'en dessine une deuxième par rapport à la première.

Je vérifie leur rapport, leur enchaînement et la succession des segments.

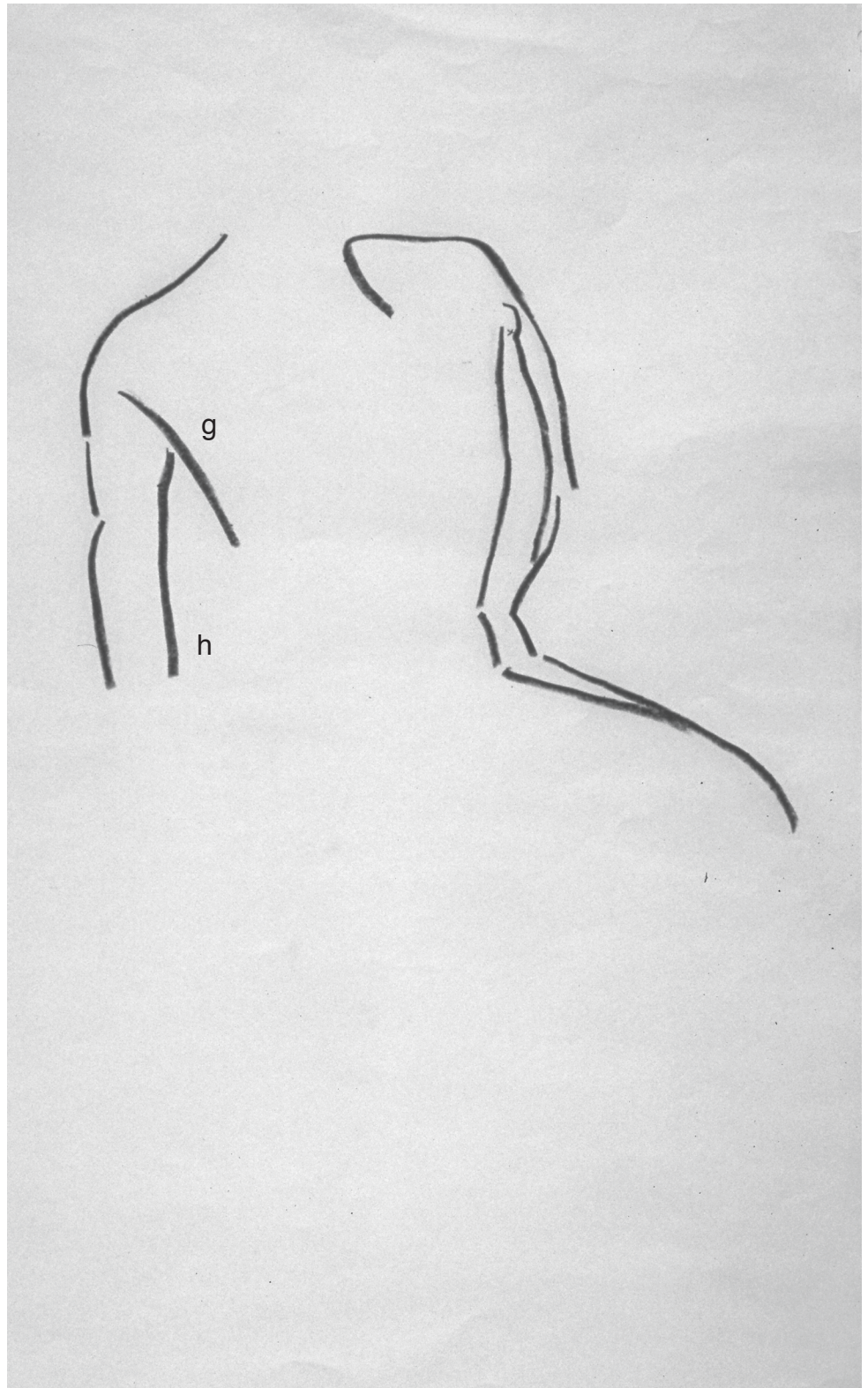
J'en dessine une troisième.

Je vérifie leur rapport...

Je...

Voilà comment s'amorcent le rythme du dessin et le battement qui constitue le temps du dessinateur. La longueur d'une ligne devient le temps nécessaire à son traçage, les rapports et les proportions sont des séquences et conséquences de ce tempo. Tous les paramètres temporels deviennent «instruments» de dessin : vitesse / lenteur, patience / impatience, rythme, durée courte / durée longue, continuité / discontinuité.

Valéry a bien mis en évidence la redéfinition de la perception opérée par le dessin : *«Je ne puis préciser ma perception d'une chose sans la dessiner virtuellement, et je ne puis dessi-*



Genèse d'un dessin de nu.

Phase 4

*Consolidation de la partie gauche par
les lignes g et h.*

*ner cette chose sans une attention volontaire qui transforme remarquablement ce que d'abord j'avais cru percevoir et bien connaître. Je m'avise que je ne connaissais pas ce que je connaissais : le nez de ma meilleure amie... Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir en la dessinant.»*¹¹

Armer la main d'un crayon affecte considérablement le fonctionnement banal de l' cil, ralentissant son mouvement, l'obligeant à parcourir le réel sans a priori cognitif, bouleversant les gestes de l' cil. Ainsi gouverné, le regard est en mesure de commander les gestes de la main dessinant.

*«Cette coordination main- cil résulte d'une volonté d'accord, de soumission à un même rythme, tout comme l'écriture qui naît d'une rencontre entre l'esprit et le mouvement de la main. L'un et l'autre possèdent des caractères différents voire antinomiques ; l'esprit et l' cil ont la possibilité de voyager (ils le font d'ailleurs sans qu'on leur demande), de s'engager dans la rêverie et l'imaginaire en opérant des déplacements rapides et en toute liberté hors de l'espace-temps réel, tandis que la main soumise à la pesanteur des choses ramène sans cesse à la réalité.»*¹²

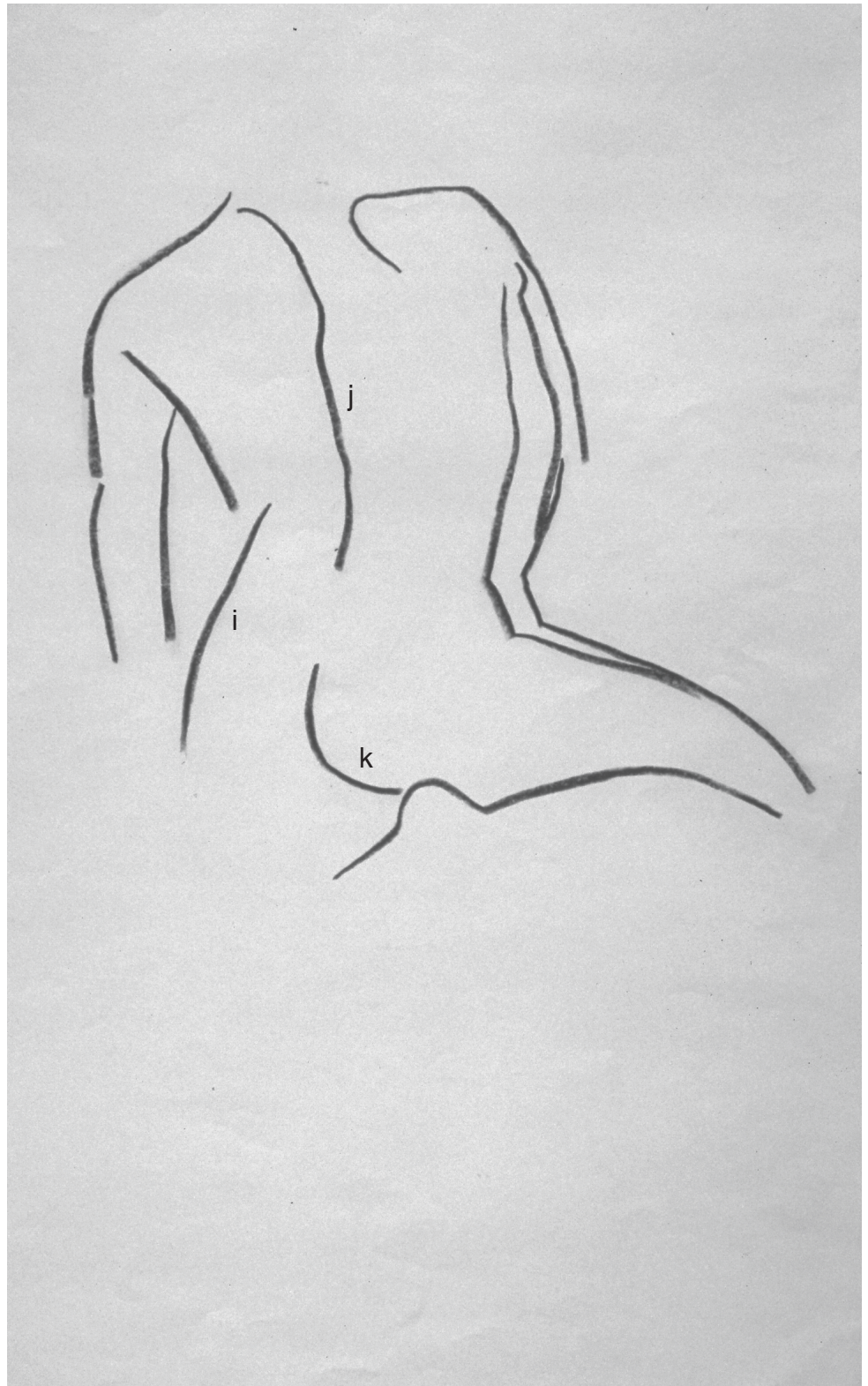
L' cil gère l'espace papier et le rythme de travail. L'évaluation de la direction se fait par référence à la verticale (notre verticale) et à l'horizontale, celle de la longueur se traduit en temps passé pour suivre la ligne.

L'accord entre l' cil et la main est à rechercher, à construire, à mettre en place. Notre savoir risquerait d'interférer dans la perception du "donné visuel".

La reconnaissance d'un objet grâce à un minimum d'informations est normale et élémentaire pour le fonctionnement de la perception humaine¹³. Dans le cadre du dessin d'observation par contre, il s'agit de réapprendre à voir, voir la situation, voir en lignes. Ce sont les lignes qui sont génératrices de nos dessins, se préoccuper de la signification de la forme qu'elles circonscrivent ne fait que fausser le résultat.

Un mouvement des yeux se traduit en mouvement du corps, se traduit en lignes et le dessin en est la trace.

Pour conclure, notre propos porte moins, nous l'avons dit, sur le dessin (le dessiné) que sur la production du dessin, sur les postures intellectuelles, affectives et physiques qui gouvernent ou rendent possible le *dessiner*, sur les pratiques concrètes de cet agir spécifique qu'on appelle dessiner, sur la "besogne"¹⁴, le travail d'abstraction. Cette focalisation particulière – ou plutôt ce déplacement – induit, nous semble-t-il, un quasi-retournement de la notion de proportion. La recherche des "proportions" ne fonctionne pas du tout de la même manière, ni dans le même univers pour celui qui regarde et apprécie un dessin (critique ou simple observateur) ou pour celui qui le produit. Le premier inscrit la quête des proportions dans un univers idéal, se référant à des conventions esthétiques et à une conception de l'harmonie (et de l'adéquation du dessin à ce qu'il représente), le second, retrouvant la rouerie du vieux philosophe dont la ruse ouvre cet article, utilise des astuces pratiques, voire pragmatiques. La proportion s'inscrit pour lui dans le *comment*. Comment capter cet objet vu, comment le circonscrire ? La proportion devient essentiellement instrument de contrôle du geste. Elle devient durée, vitesse, temps, amplitude, ampleur, force d'un geste – ou plutôt de gestes relatifs les uns aux autres. La résultante graphique de ces gestes ne garderait presque qu'une valeur de *constat a posteriori*, corollaire de cette production de gestes.



Genèse d'un dessin de nu.

Phase 5

Les lignes i, j et k (colonne vertébrale et fesses) concernent le milieu de la feuille et du corps. Il n'y a plus d'hésitations à ce stade, le système de directions et proportions mis en place fonctionne bien.

Notes

¹ Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente*, Vincent Fr al, Paris, 1960.

² Jean Leymarie, Geneviève Monnier, Bernice Rose, *Histoire d'un art, le dessin*, SKIRA, Genève, 1979, p. 150.

³ Plutarque cité par Michel Serres in Michel Serres (sous la direction de): *Eléments d'histoire des sciences*, Bordas, Paris, 1986.

⁴ Denis Guedj, *Le théorème du perroquet*, Le Seuil, Paris, 1998.

⁵ Alain Rey (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française*,  d. Le Robert, Paris, 1992.

⁶ Marcel Jousse, *Anthropologie du*

geste, t. I, Gallimard, Paris, 1974.

⁷ Souligné par nous; Le Corbusier, *Le Corbusier peintre*, Ed. Beyeler, Bâle, 1971.

⁸ Marcel Jousse, *op. cit.*, p. 81

⁹ « [...] Chez l'homme, le sens de l'espace et de la distance n'est pas statique et il a très peu de rapport avec la perspective linéaire élaborée par les artistes de la Renaissance et encore enseignée de nos jours dans la majorité des écoles d'art et d'architecture. Bien plutôt, l'homme ressent la distance de la même manière que les autres animaux. Sa perception est dynamique parce qu'elle est liée à l'action –   ce qui peut être accompli dans un espace donné – plutôt qu'à ce qui peut être vu dans

une contemplation passive.» in Edward T. Hall, *La Dimension cachée*, Le Seuil, Paris, 1971, p. 145.

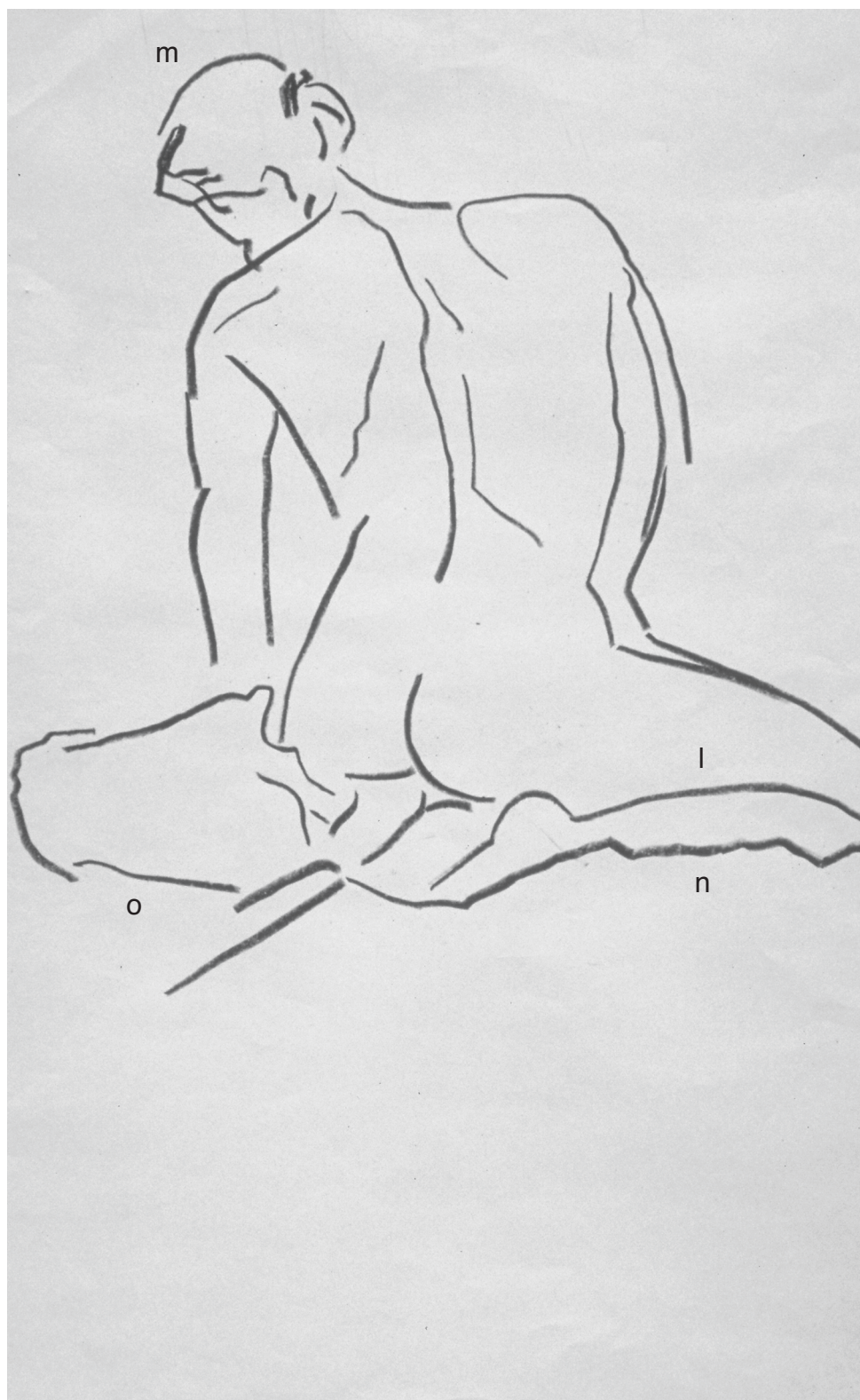
¹⁰ Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture*, éd. de Minuit, Paris, 1959, p. 14.

¹¹ Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Gallimard, Paris, 1949.

¹² Gérard Dutry, *TRACES*, Editions Artel, Bruxelles, 1992, p. 17.

¹³ Sur la perception: Manuel Jiménez, *La Psychologie de la perception*, Flammarion, Paris, 1997

¹⁴ Pour reprendre ici une expression chère au philosophe Gérard Engrand, qui refuse les connotations attachées à besogneux, pour garder celles de pratique, manuelle, humble.



Genèse d'un dessin de nu.

Phase 6

Les derniers gestes l et m clôturent l'axe vertical – tête et pieds apparaissent, et, en n et o, le drapé sur lequel le modèle est installé.

Le dessin terminé est le résultat d'une logique constructive, élaborée par l'étudiante, où les concepts de directions/proportions des lignes ont joué un rôle majeur ainsi que des notions de centralité et de bilatérité.

D'après le dessin de Céline Ginot, étudiante. Première phase d'apprentissage de dessin d'observation. Mine de plomb sur papier, 50 x 70 cm.

La question de la polychromie

Aux origines du *Prinzip der Bekleidung* de Gottfried Semper

Roberto Gargiani

A sa mort en 1841, un *Lehrbuch* inachevé et le conflit entre le modèle de la tectonique hellénique et l'aspiration à la rigueur de la construction contemporaine constituent l'héritage problématique de Karl Friedrich Schinkel. À l'absence d'une théorie de la construction s'ajoutent les tensions idéales de philosophes, comme Hegel, qui subliment la technique dans la définition de la *Raumschließung*. Au début des années 1840, la perspective d'une théorie capable de refonder l'architecture sur les principes de la construction, telle que la voulait David Gilly, est définitivement fermée dans la culture prussienne. Le vide laissé par Schinkel est occupé par deux systèmes théoriques apparemment semblables, formulés entre les années 1840 et 1860 par Carl Boetticher et par Gottfried Semper. Mais à la synthèse de principes de la construction du programme initial de Gilly et du *Lehrbuch*, va se substituer une vision complexe de la tectonique, qui ne peut émerger que d'un parcours sinueux de recherche historique et, à l'idée d'attribuer à la construction le fondement de l'architecture va succéder une réflexion sur les valeurs symboliques de la délimitation de l'espace – la *Raumschließung* –, qui amène Boetticher et Semper à une intuition qui reflète l'époque de la crise ultime du vitruvianisme : l'origine textile de la paroi. Parmi les recherches archéologiques et les expériences architecturales qui constituent le fond idéal et nécessaire de cette intuition, la découverte de la polychromie dans l'architecture antique joue un rôle fondamental.

Le Jupiter Olympien et le poids de Quatremère de Quincy

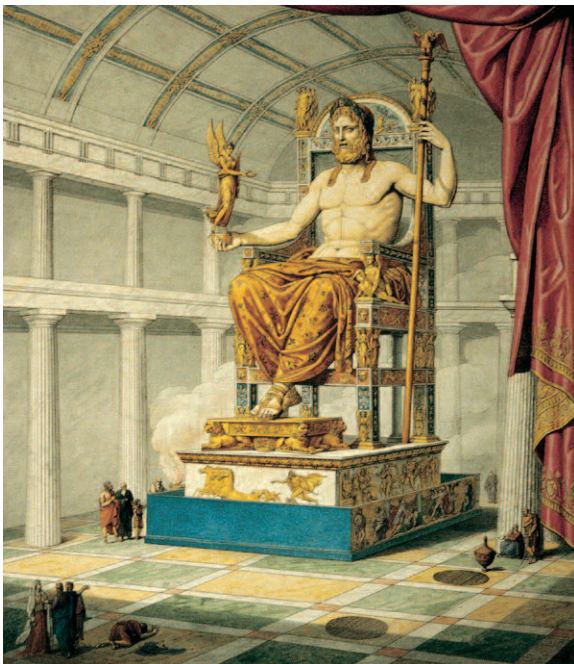
Si les études conduites directement sur les ruines des tombeaux et des temples égyptiens, étrusques, grecs et romains (dans ce contexte, il faut souligner notamment les effets de la découverte de Pompéi et d'Herculanum) confirment la présence de la couleur dans ces architectures, ce dont les sources littéraires témoignent déjà, ce n'est que grâce à l'œuvre d'Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy que la polychromie devient une question théorique cruciale dans le domaine artistique. Il étudie la fusion du métal à employer pour des sculptures destinées au Panthéon de Paris ; il expérimente le procédé à l'encaustique sur des sculptures en marbre pour obtenir une patine dorée ; il prend part à des commissions d'étude chargées d'évaluer les résultats de certaines techniques utilisant la chimie

pour la peinture des surfaces. Son livre *Le Jupiter Olympien*, publié à Paris en 1815, représente le couronnement de toute cette activité. Au travers d'une analyse très savante des sources littéraires, il aborde la question des matériaux et des couleurs dans la sculpture antique; et consacre une large part à l'explication de la construction de sculptures constituées d'une structure portante, d'une enveloppe et d'un revêtement, obtenues au moyen de l'assemblage de matières précieuses, l'or, l'ivoire, et même de tissus – d'où sa définition de statues-mannequins –; il présente enfin des planches dessinées qui, pour la première fois, traduisent en couleur les descriptions contenues dans les sources littéraires. L'aspect le plus important de son livre est moins la prise de position en faveur de la polychromie dans la sculpture, que les conséquences de ce choix par rapport à la valeur du marbre blanc laissé apparent, qu'il ne considère pas comme le matériau idéal de la sculpture antique: «On ne saurait dire [...] – écrit-il – combien de marbres antiques ont perdu les teintes légères et les préparations de couleurs variées, dont jadis on s'était servi, ou pour corriger les imperfections de la matière, ou pour lui ôter la froideur et la monotonie de la pierre blanche, ou pour la préserver des dégradations du temps, ou pour y produire quelques semblants d'illusion, sans empiéter cependant sur le domaine de la peinture.»¹

La couleur blanche considérée comme froide et monotone: ce jugement sera l'argument décisif des partisans de la polychromie appliquée à l'architecture de marbre. Toutefois, Quatremère de Quincy exclut de son système polychrome l'architecture du temple d'Olympie, dont la blancheur serait nécessaire, selon sa reconstitution fantastique, pour servir de fond à la statue polychrome de Jupiter; seules des nervures dessinées sur le plafond présentent un fond bleu clair et des décors dorés qui feignent de continuer l'ossature de l'ordre jusque dans la couverture. Déjà, Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine avaient souhaité une disposition des revêtements des parois créant l'illusion de l'ossature. «L'ameublement – écrivent-ils en 1801 – se lie de trop près à la décoration des intérieurs pour que l'architecture puisse y être indifférente. L'esprit de la décoration, séparé de celui de la construction et opérant sans concert avec lui, se fera un jeu de toutes les sortes

«Le Jupiter Olympien, vu dans son trône et dans l'intérieur de son temple», tiré de A.-C. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien, ou l'Art de la sculpture antique...*, voir note 1.

«Coupe des armatures de la Minerve du Parthénon», tiré de A.-C. Quatremère de Quincy, op. cit., Pl IX.



d'absurdités et de contresens: non seulement il pervertira les formes essentielles de l'édifice, mais il les fera disparaître. Des glaces indiscretement posées, des tapisseries maladroitement attachées, produiront des vides où il faudrait des pleins, et des pleins où il faudrait des vides.»²

Le temple d'Empédocle de Hittorff

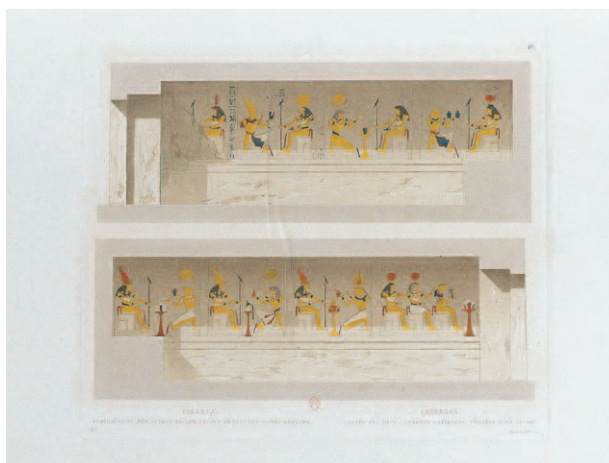
A partir de la fin des années 1810, dans les publications consacrées aux architectures de l'antiquité, les considérations sur la couleur deviennent plus ponctuelles et par conséquent se dessinent des différences culturelles. Les Anglais, de Edwon Dodwell à Charles Robert Cockerell, se bornent à enregistrer la présence de revêtements en stuc, de peintures à l'encaustique et d'ornements peints; ils s'en tiennent aux sources littéraires et aux résultats des fouilles, dans le sillon de Stuart et Revett et du groupe d'architectes engagés dans la publication de *The Unedited Antiquities of Attica* (1817), jusqu'à définir une rigoureuse méthode de recherche sur laquelle se basera l'archéologie contemporaine³. Les Allemands et les Français, Franz Christian Gau, François Mazois, Hittorff, Semper, Désiré-Raoul Rochette (dit Raoul-Rochette), tendent à reconstituer chaque fragment dans l'image fantastique d'un temple antique intégralement revêtu de stuc et de couleur. C'est dans les contributions allemandes et françaises que les découvertes archéologiques sur la couleur sont aussi employées pour formuler les principes d'une théorie de la construction contemporaine. Ce processus se développe sur le fond de l'évolution technique et culturelle qui s'instaure à Paris, où vivent ou séjournent longtemps les principaux protagonistes du débat sur la polychromie en architecture, même d'origine allemande (Gau, Hittorff, Semper). Mazois et Hittorff sont élèves de Percier, lequel exerce sur eux une influence décisive par rapport au goût pour la couleur dans les reconstitutions des architectures antiques, et c'est à son impulsion que l'on doit, dans le débat sur la polychromie, que leurs interprétations aient été peu fidèles aux sources archéologiques, visant plutôt l'élaboration de nouvelles théories d'architecture.

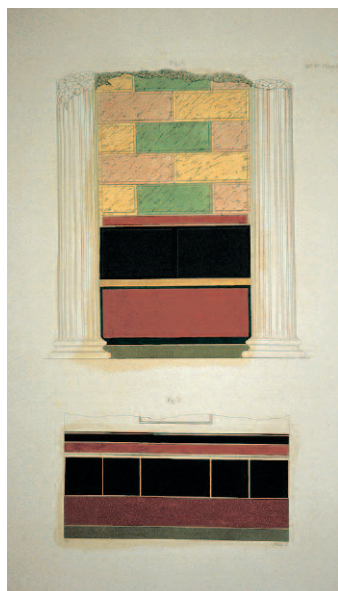
Une proposition de Martin von Wagner, en 1817, ouvre la voie à l'idée de la polychromie intégrale: selon lui, l'extérieur des murs de la cella du temple d'Egine «était rouge-cinabre, comme on pouvait le supposer d'après des fragments; mais dans l'intérieur les murs étaient couverts d'un enduit mince à la chaux, qui était poli, et également peint en rouge.»⁴

Plus connues et plus fondamentales sont les contributions de Gau et de Mazois. Le premier avance l'hypothèse que la couleur est d'emploi courant dans l'architecture égyptienne,

«Essaboua. Coupes de deux chambres latérales taillées dans le roc» tiré de F.-Ch. Gau, Antiquités de la Nubie..., Pl. 46, voir note 5.

Frontispice de F. Mazois, Les ruines de Pompei dessinées et mesurées par F. Mazois ..., voir note 7.



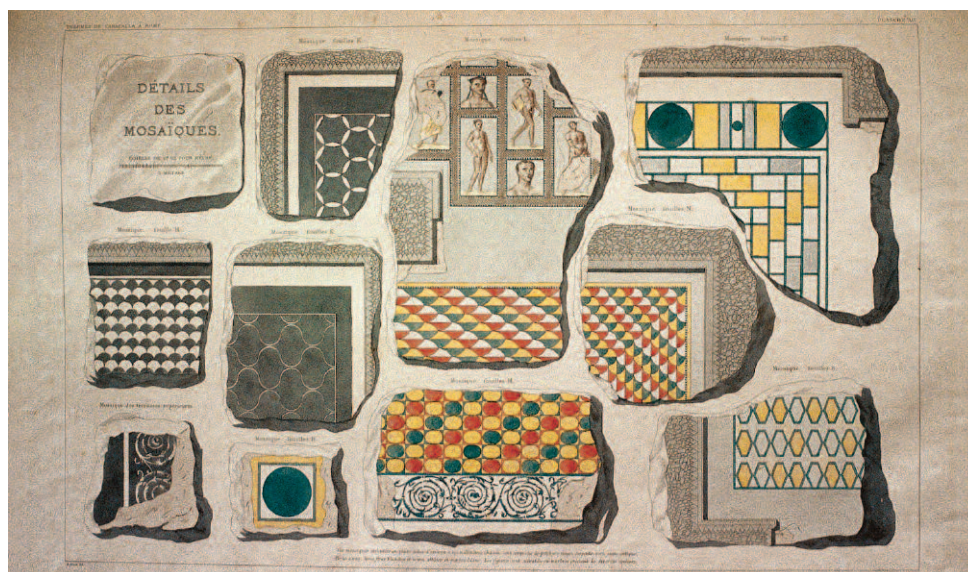


F. Mazois, Les ruines de Pompéi dessinées et mesurées par F. Mazois ..., voir note 7.

qu'il étudie pendant son voyage de 1819 en Nubie⁵, et va jusqu'à des généralisations dépourvues de fondements archéologiques sûrs : «*Nous savons d'ailleurs, par les recherches exactes qui ont été faites à cet égard depuis 10 à 12 ans, que l'usage de colorier la sculpture et l'architecture a été général chez les peuples sans exception [...]*»⁶ Mazois, dans son recueil de dessins de Pompéi publié en 1824, après avoir indiqué la continuité de cette architecture avec l'architecture grecque («*Les monuments de Pompéi appartiennent à l'architecture grecque*»⁷), affirme que «*les peintures étaient d'un usage si général dans cette ville, qu'on peut dire qu'elle est entièrement peinte*»⁸.

Hittorff est le premier à dessiner un temple idéal entièrement recouvert de couleurs; il définit ainsi un système polychrome de l'architecture complémentaire de celui que Quatremère de Quincy avait suggéré pour la sculpture. Sa reconstitution de l'acropole de Sélinonte en Sicile devient prétexte à définir cette idée nouvelle de la construction antique. Ses études sont précédées par les fouilles menées à Sélinonte par deux jeunes architectes anglais, Samuel Angell et Williams Harris qui, entre 1822 et 1823, mirent en lumière de nombreux fragments de pierres revêtus de stucs montrant des ornements coloriés. Entre 1823 et 1824, Hittorff, avec son élève Karl Ludwig Wilhelm Zanth et le jeune architecte berlinois Friedrich Wilhelm Ludwig Stier, fait des relevés de temples et de cathédrales en Sicile; à Sélinonte, il poursuit l'œuvre des Anglais (Harris était mort lors des fouilles). Rentré à Paris en juillet 1824, Hittorff expose ses dessins à l'Académie des beaux-arts et présente un mémoire dans lequel il décrit des «*fragments de stuc colorié et d'ornements peints*» à Sélinonte. «*Les traces non équivoques – poursuit-il – que j'ai trouvées de l'application de ce même système à Agrigente, réunies au témoignage des monuments d'Athènes, d'Egine et de Phigalie ne laissent plus aucun doute sur l'usage général adopté par les anciens de colorier leurs sculptures et leurs édifices. Le plus beau rouge, l'azur, le vert et la couleur d'or paraissent avoir été d'un emploi presque exclusif chez les Siciliens.*»⁹ Pour Hittorff, l'emploi de la couleur dans les temples de la Sicile découlerait de la recherche d'intégration entre construction et paysage – une idée probablement inspirée par un autre grand connaisseur de la Sicile, Schinkel, que Hittorff avait rencontré à Berlin en 1821. A la date où il présente son mémoire, le petit temple à Sélinonte, qu'il avait découvert et ultérieurement appelé «*d'Empédocle*», n'est pas encore devenu le manifeste de la construction polychrome. Il le deviendra seulement en 1830, en opposition au caractère dépouillé de la construction prônée par la petite cabane rustique de Laugier, et après une série de recherches et de discussions qui pousseront Hittorff à radicaliser sa position sur la couleur.

1826-1827 est un autre tournant crucial pour le débat sur la polychromie. En 1826 sort à Londres l'ouvrage de Angell et Harris, accompagné de planches, dont certaines en couleur¹⁰; tandis qu'à Paris, G. Abel Blouet publie son étude sur les termes de Caracalla, élaborée à partir de 1824, pendant son séjour à la villa Médicis à Rome. Blouet souligne l'importance centrale du revêtement polychrome appliqué à la construction en des termes qui préparent aux oppositions fondamentales de l'architecture moderne entre «*squelette*» et «*revêtement*» : «*En les examinant attentivement, je remarquai que tous les auteurs qui s'en étaient occupés avaient négligé d'en étudier la décoration, se contentant de donner la masse des constructions en briques, qui font aujourd'hui comme le squelette du monument, sans remarquer que presque partout on retrouve, sinon les revêtements en marbre qui les couvraient, au moins les stucs qui devaient les recevoir, et dans les stucs l'empreinte encore existante des compartiments de marbre et de mosaïques dont il reste quelques parties, objets qui avant leur ruine devaient donner à ce monument un aspect de la plus grande magnificence.*»¹¹ Viollet-le Duc profitera des dessins de Blouet, mais en en retournant la position concernant le rapport entre squelette et revêtement.

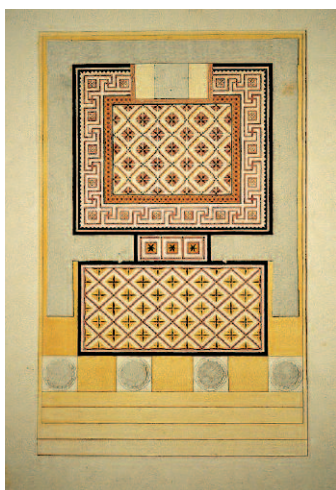


G. A. Blouet, Restauration des thermes d'Antonin Caracalla..., «détail des mosaïques», voir note 11.

Les recherches de Hittorff trouvent le soutien de Raoul-Rochette, lequel accomplit un voyage en Sicile, en 1826 et sur les indications de Hittorff même. Dans son cours d'archéologie, qu'il donne à la Bibliothèque du Roi en 1828, Raoul-Rochette souligne la continuité de l'emploi de la couleur aux différentes époques (dont l'ensemble monumental de la place de la cathédrale de Florence est le témoin majeur) et affirme, se référant directement aux travaux de Hittorff, que la polychromie introduit dans l'architecture «une impression de richesse, d'éclat et de variété, très supérieure, suivant nous, à celle qui résulte de l'emploi d'une seule matière, habituellement froide et monotone»; si bien que dans l'Antiquité (c'est une considération qui étend à l'architecture ce que Quatremère de Quincy écrivait pour la sculpture), la polychromie servait à «corriger la froideur du marbre» et à «tempérer la crudité de la pierre»¹².

En 1827, Hittorff entame la publication périodique (achevée en 1829) de ses cahiers, intitulés *Architecture antique de la Sicile*¹³, où il présente les relevés exécutés pendant son voyage; quelques dessins sont calqués sur ceux d'Angell et Harris, mais ils sont en noir et blanc. Dans le prospectus de l'ouvrage et dans les légendes, Hittorff décrit l'image du temple antique où domine la profusion de la couleur, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur, appliquée sur un revêtement de stuc recouvrant les pierres – c'est ce qu'il définit comme «système». «L'application de la peinture sur les productions de l'art plastique et de l'architecture – écrit-il – paraît contraire aux idées généralement accréditées jusqu'ici contre l'adoption de ce système chez les Grecs, il n'est pas moins constant aujourd'hui que ce système a été admis par eux et par tous les peuples dont l'architecture nous est connue; ce système est d'ailleurs tellement en harmonie avec la richesse de la nature, qu'il aurait fallu peut-être s'étonner davantage de n'en avoir pas trouvé l'application sur les monuments de la Sicile.» Dans le troisième cahier, Hittorff publie la reconstitution du petit temple «B» de Sélinonte, faite sur la base des restes et complétée par analogie à des monuments de Sicile, de la Grèce et de Pompéi¹⁴. La peau visible du temple est un revêtement de stuc polychrome indépendant de la construction : à l'intérieur, les murs de la cella deviennent le support de peintures de sujet historique, à la manière des tombes égyptiennes et étrusques, tandis qu'à l'extérieur les murs servent de support à des compositions de motifs ornementaux directement inspirés des décorations pompéiennes et de celles de Percier. Sur l'architrave est

J.-I. Hittorff, Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte..., voir note 18.

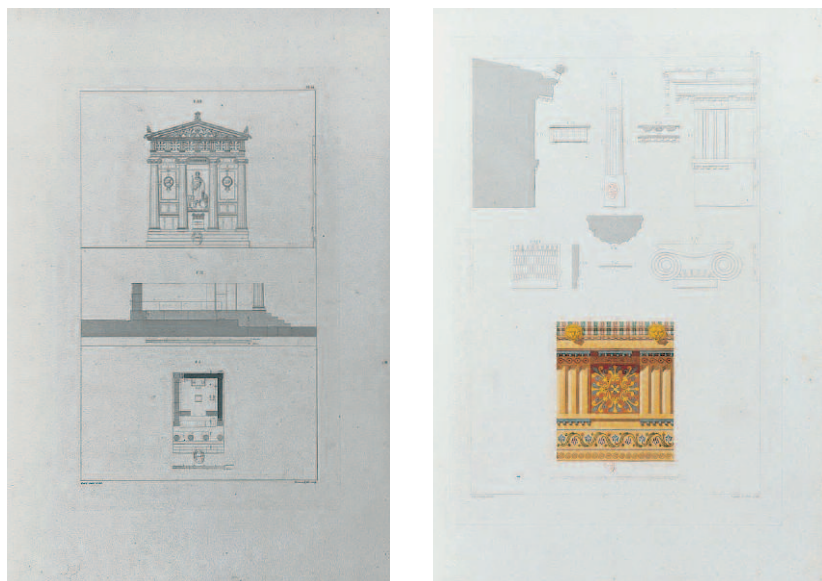


peinte une bande à décorations textiles exprimant l'idée de faisceau, qui annule le poids et la force de la pierre. Le temple est ainsi habillé d'une ornementation que Hittorff imagine de grande richesse chromatique et de grande élaboration de dessin – une sorte de "temple-mannequin". Hittorff évoque le problème de la relation entre revêtement et structure, sans pour autant aller au-delà des affirmations qu'il formule dans le premier des cahiers à propos du temple de Ségeste. Ces affirmations demeurent toutefois fondamentales pour décréter la fin de la doctrine de la "visibilité" de la construction : *«Cette restauration n'est pas complète; les joints y étant représentés apparents, elle a pour but principal de montrer l'édifice avec son appareil. Ce détail de la construction disparaissait sur les monuments de la Sicile que l'on recouvrait d'un stuc colorié.»*¹⁵

L'ouvrage de Hittorff de 1827-1829 n'est que le prélude à la reconstitution en couleurs du temple d'Empédocle, qu'il réalise, probablement encouragé par Raoul-Rochette, sur le modèle du Jupiter Olympien. C'est le même Raoul-Rochette qui annonce la parution prochaine de l'œuvre : *«L'apparition de ces temples ornés de couleurs – écrit-il en 1829 –, telle qu'on doit l'attendre des travaux de nos deux architectes [Hittorff et Zanth], et qui eût été regardée il y a vingt ans comme un hardi paradoxe ou comme un brillant mensonge, sera certainement reçue comme une vérité positive. Mais ce sera pour eux une raison d'étudier, avec le plus grand soin, tous les détails d'une restauration qui ne doit pas donner prise au scepticisme, précisément parce qu'elle devra choquer beaucoup de préjugés; de n'admettre, en un mot, parmi ces détails, que des éléments conformes au goût le plus sévère et fournis par les autorités les plus sûres.»*¹⁶

Au début de 1830, encouragé encore par Percier, Hittorff expose dans un mémoire les critères qui l'avaient conduit à la restitution du temple d'Empédocle¹⁷. C'est dans ce contexte que le "système", auquel il faisait référence en 1824 et en 1827, se parfait en "système de l'architecture polychrome". Le mémoire est présenté comme l'extrait d'un essai *«qui formera, avec la reproduction fidèle des dessins coloriés de la Restauration du temple d'Empédocle, un ouvrage dont la publication aura lieu vers la fin de cette année»* – mais qui ne verra le jour qu'en 1851¹⁸. Tout en confirmant l'emploi de la couleur comme *«seul [système] à la disposition de l'artiste pour mettre l'œuvre de l'art en harmonie avec l'inépuisable richesse de la nature»*, Hittorff introduit aussi une nouvelle notion de la polychromie du point de vue constructif : s'appuyant sur la métaphore vitruvienne de la métamorphose du temple de bois en pierre, il fait découler la peinture du temple en pierre de la persistance de la pratique d'appliquer une couche de peinture polychrome de protection sur les structures en bois – *«vertu conservatrice des couleurs»*¹⁹. Il s'agit, explique Hittorff, d'une *«induction sans doute bien naturelle, et qui n'est, par rapport à l'architecture, qu'une reproduction des idées exprimées par le savant auteur du Jupiter Olympien»*²⁰. Il admet en outre que certaines des décorations pariétales de son temple sont directement tirées d'édifices de Pompéi et d'Herculanum.

La polychromie de Hittorff est en train de détruire les certitudes du classement des ordres architectoniques, car un chapiteau dorique n'apparaît plus aussi différent du ionique ou du corinthien lorsqu'à l'origine il était enrichi avec des ornements peints. La perte des limites entre des éléments différents est la conséquence cruciale de son "système de l'architecture polychrome", laquelle introduit dans le XIX^e siècle liberté, inquiétudes, égarements et aussi la contamination des genres, l'univers des hybrides, la transition d'une série à l'autre, qui feront l'objet fondamental des recherches de Semper. D'ailleurs, c'est le même processus à la base de la reconstitution du temple d'Empédocle qui annonce le système contemporain du collage d'éléments différents en une nouvelle unité – suivant l'impulsion qui était celle de Piranèse assemblant librement des pièces de marbre blanc en de fantastiques che-



Pl. 10 et Pl. 17, «Restauration du temple et de l'entablement du temple B (Empédocle), à Sélinonte», in J.-I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture antique de la Sicile...*, voir note 13.

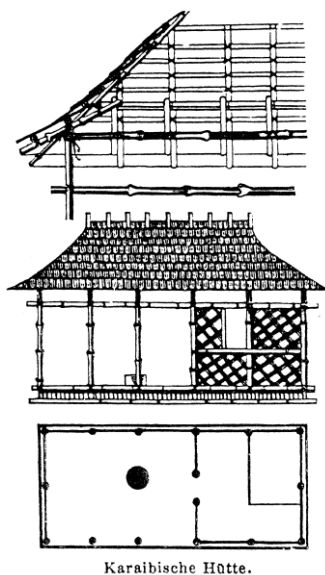
minées à l'antique – «[...] désireux de réunir dans la restitution d'un seul monument l'ensemble des preuves qui démontrent l'application des couleurs à l'architecture et aux arts accessoires qui en sont le complément», Hittorff choisit le temple d'Empédocle, «où les traces du système polychrome étaient les plus nombreuses, et sur lequel, par conséquent, ce système même devenait plus facile à développer»²¹.

La restitution du temple d'Empédocle engendre un débat de portée internationale sur les significations du marbre, du stuc, de la polychromie, des incrustations. Bien que reste prédominante l'idée, d'origine vitruvienne, que le stuc était employé pour imiter le marbre (elle est appuyée par Cockerell en 1830²²), des opinions opposées ne manquent pas de s'afficher, même si elles sont encore dépourvues d'une explication théorique générale. L'archéologue danois Peter Oluf Brønsted, qui écrit toujours en 1830 mais sous l'influence des hypothèses de Hittorff, soutient qu'un revêtement d'«enduit de mortier ou de stuc» épandu même sur des surfaces de marbre n'était pas rare, afin de «faire disparaître tous les pores» et de «rendre les diverses parties susceptibles de recevoir la peinture»²³.

Vorläufige Bemerkungen de Semper

Le terme «polychromie» devient complexe : il indique soit la couche de couleur apposée directement sur le support pierreux, soit d'autres formes de traitement de la surface découvertes pendant les fouilles archéologiques et d'après les sources littéraires, c'est-à-dire l'incrustation sur la paroi de matériaux ou d'objets ornementaux naturellement colorés, ou le revêtement du mur par du stuc ou par des plaques de bronze, ou encore la peinture pariétale de sujet historique directement sur la paroi ou sur des planches en bois suspendues à la paroi. Ce sont la nature et la mesure de l'extension de cette polychromie qui deviennent la cause principale des conflits théoriques derrière lesquels se joue la redéfinition du rôle de la construction.

La plus haute autorité dans la question de la polychromie, Quatremère de Quincy, réaffirme en 1832 l'indépendance de l'architecture et de la couleur²⁴, même s'il admet l'emploi de la couleur à l'extérieur des monuments, comme «moyen d'expression du caractère», à la condition qu'elle «n'y produise pas la bigarrure»²⁵. Quatremère de Quincy pose le pro-



Karaibische Hütte.

La «Karaibische Hütte», in G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten...*, voir note 29.

blème de la relation entre couleur et construction de façon très lucide : le vide idéal représenté par la peinture doit être disposé entre les parties visibles de la construction, et non pas couvrir toute l'enveloppe – faisant ainsi rebondir la position de Percier et Fontaine. «Si elle lui livre la superficie entière d'une voûte ou d'un plafond – écrit-il de l'architecture – sans y avoir ménagé pour elle-même aucun membre indicatif de la construction, elle donne au peintre la liberté de supposer que cet espace est un vide, au travers duquel on peut apercevoir ou le ciel ou toute autre fiction de figures et d'objets, présumés en l'air ou supportés en apparence par des nuages. Il est d'autres superficies que l'architecte abandonne au pinceau du décorateur, comme pouvant être réputées des percées, dont l'apparence n'affecte en rien aux yeux du spectateur le sentiment ou l'effet de la solidité. C'est que, dans ces cas, des membres d'architecture ou des masses de construction servent d'encadrement aux vides fictifs de la peinture.»²⁶

Tandis que Laugier, dans son *Essai sur l'Architecture*, renie la valeur constructive du mur tout en imaginant une structure idéale de colonnes émergeant du plan des parois de remplissage, tandis que Schinkel réalise le mur ordonnancé du Schauspielhaus à Berlin, résolvant ainsi le conflit entre mur et colonne, Quatremère de Quincy sublime l'enveloppe continue du mur ou de la voûte en une structure décomposée en architraves et portées vides, grâce à la capacité d'illusion de la peinture et de la couleur. Mais sa polychromie structurelle ne peut pas accepter le «système de l'architecture polychrome» qui annule la visibilité de tous les membres de la construction. La restitution du temple d'Empédocle ayant provoqué la destruction du modèle de construction parfaite telle que le temple grec l'avait affichée jusqu'alors, les prémisses sont posées de la recherche d'autres modèles pour la théorie de l'architecture, parmi lesquels émerge la cabane des Caraïbes de Semper. Au moment où les développements de la science sont en train d'imposer une nouvelle fondation des théories architectoniques sur la logique de la construction, le débat sur la polychromie restitue l'image de l'architecture des origines comme expression de valeurs culturelles complexes, qui sont inscrites dans le revêtement, dans la couleur, dans l'ornement, et qui sont réputées prioritaires par rapport à celles de la construction. A partir de ces valeurs vont se libérer de nouveaux idéaux, culturels et tectoniques, destinés à entrer en conflit avec la science des matériaux et les principes vitruviens.

Entre le rôle contraignant des matériaux de construction et l'exaltation des valeurs symboliques, Semper tisse une nouvelle théorie architecturale. Après avoir fréquenté l'université de Göttingen, il séjourne à Paris en 1826-1827 et en 1829-1830, où il devient disciple et ami de Gau, duquel il apprend les termes du débat sur la polychromie. En septembre 1830, alors que la reconstitution du temple d'Empédocle est d'actualité, il entreprend, avec quelques étudiants et en compagnie de Jules Goury, un voyage pour vérifier la présence de la couleur dans l'architecture à Rome, en Sicile et en Grèce, qui se conclut en 1833. En 1834, il publie à Altona la brève contribution *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, qu'il dédicace à Gau et où il résume ses études sur les temples polychromes²⁷. Pour lui, comme pour Hittorff, l'architecture de Pompéi est la démonstration de la persistance du principe qu'il définit comme étant d'origine grecque : le «Prinzip der Polychromie» ou «System der Polychromie»²⁸.

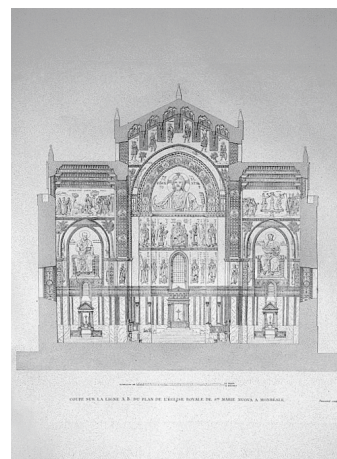
Semper va au-delà de la désacralisation que Quatremère de Quincy avait amorcée à propos de la sculpture ; il repère entre le revêtement de stuc et la surface de marbre une relation qui contredit les convictions découlant de la tradition vitruvienne concernant les techniques d'imitation du marbre par le stuc. A partir des hypothèses et des observations de Hittorff et de Brönsted – les deux sont cités dans *Vorläufige Bemerkungen* –, il constitue les fragments d'une théorie sur l'origine de la paroi. Selon son hypothèse, qui n'est pas désta-

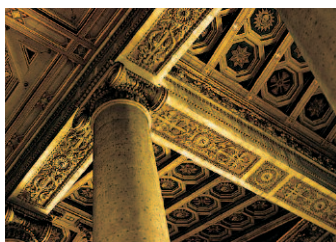
bilisante que pour son époque, c'est le marbre qui imite le stuc, car les procédés de traitement de la paroi de marbre, qui autant que possible rendent invisibles les joints, tendent à imiter la surface en stuc, continue et sans sutures, idéale pour la peinture. Plus tard Semper affirmera que des matériaux tels que la pierre poreuse ou le tuf furent adoptés en raison de leur rugosité qui facilitait l'adhérence du stuc²⁹. Situer à l'origine du mur le revêtement de stuc et la qualité d'une surface sans suture signifie affirmer la primauté de la polychromie sur le matériau, la primauté du revêtement sur la construction.

«Avant tout, écrit-il, il est difficile de convaincre les gens, que les Anciens ont recouvert d'une couche de peinture une matière si noble, leur marbre blanc. Mais hormis les plus anciens monuments faits de bois et d'argile, la plupart des temples grecs et la totalité des plus vieux d'entre eux, étaient faits de calcaire gris ressemblant à du marbre, très commun là-bas, ou de coquillart poreux [...] enduit de stuc et dont la surface était peinte; on ne choisit le marbre blanc que plus tard et seulement où il se trouvait à portée de main, ou, à une époque encore plus tardive, pour des bâtiments particulièrement représentatifs. Et cela pour les raisons suivantes: 1. Premièrement, il était plus facile à travailler en raison de sa dureté et de sa finesse. 2. Deuxièmement, il rendait le stuc superflu. La dernière couche de tous les revêtements de stuc antiques était constituée de poudre de marbre nécessaire pour la peinture à l'encaustique. Sur les temples en marbre, les couleurs pouvaient être appliquées directement, sans support. Le stuc devenu inutile n'estompait pas la forme et les couleurs restaient plus brillantes, plus transparentes et plus durables. C'est la raison pour laquelle il ne reste que peu de traces de peinture antique sur les temples enduits de stuc et qu'au contraire, à Athènes et sur tous les monuments en marbre, la couleur s'est bien conservée; 3. Troisièmement parce que l'on accordait une grande importance au coût des matériaux. Ce qui n'était pas visible devait aussi correspondre à la magnificence de l'aspect extérieur. [...]. Comme il fut dit, les premiers temples communs de la Grèce antique n'étaient pas en marbre et c'est pourquoi les types ultérieurs en marbre devaient reproduire la couleur du type traditionnel. Ici, même le génie le plus libre n'aurait pas osé s'opposer à l'ancien et cela d'autant moins qu'il se serait lui-même dépouillé de ses moyens les plus efficaces.»³⁰

Sur la couverture de *Vorläufige Bemerkungen*, Semper représente une structure aérienne, tirée des peintures pompéiennes, qui constitue le cadre non seulement graphique mais aussi de valeur théorique, pour les monuments qu'il reproduit, savamment disposés dans le but de manifester la continuité de la présence de la couleur dans l'architecture – le Parthénon et le Palais ducal de Venise, la colonne de Trajan et le campanile de Giotto – démontrant ainsi l'idée suggérée par Gau, Hittorff et Raoul-Rochette que la polychromie est répandue à toutes les époques. Si, comme le soutient Hittorff en 1830, la décoration polychrome peinte sur les charpentes du XII^e siècle à Palerme ou à Monreale «conserve évidemment le type de l'origine grecque»³¹, alors d'autres classifications importantes s'écroulent, après celle des ordres: on ne dispose plus de styles purs à opposer à des styles soi-disant barbares. La publication par Hittorff, en 1835, *Architecture moderne de la Sicile*³², utilisant toujours les relevés faits pendant le voyage de 1823-1824, est quelque chose de plus que la simple documentation d'un autre moment, plus récent, de l'art sicilien. Dédiée à des œuvres d'influence islamique et normando-suève, cette publication reconnaît, dans l'usage de revêtir les murs de mosaïques et de peindre les plafonds, «une tradition non moins remarquable du système de décoration suivi par les Grecs dans leurs temples»³³. L'affirmation qu'il y a continuité, sous le signe de la polychromie, entre le temple grec et la cathédrale, assume la force d'un retournement de la perspective historiographique et des valeurs idéales jusqu'alors prééminentes. Si les architectures byzantine ou islamique ne sont pas en opposition avec l'architecture grecque mais expressions de son

Pl. 63, «Coupe sur la ligne AB du plan de l'église Royale de Sainte Marie Nuova à Monreale», in J.-I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture moderne de la Sicile...*, voir note 32.



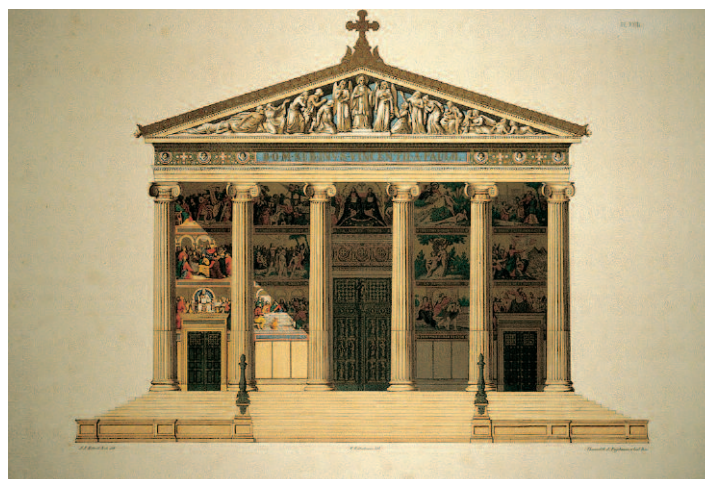


J.-I. Hittorff, église Saint-Vincent-de-Paul, Paris, 1824-1844, photographie de l'intérieur (1996).

développement, leur richesse chromatique et d'ornementation impose de redéfinir l'image de l'architecture grecque et, avec elle, le sens à attribuer à la construction et aux matériaux laissés apparents, considérés comme l'attribut déterminant de sa beauté et de sa perfection. A l'époque où Semper publie ses *Vorläufige Bemerkungen*, Hittorff est pris par la conception et la construction, en 1833-1834, de l'église de Saint-Vincent-de-Paul qu'il conçoit comme la synthèse ultime de ses recherches sur les revêtements et comme la première expression de cette continuité entre "antique" et "moderne" qu'il avait découverte au travers de la polychromie des architectures de la Sicile.

Après la contribution de Semper, la thèse de la priorité du stuc sur le marbre est interprétée de différentes manières par les adeptes de la polychromie intégrale. Antoine-Jean Letronne, professeur d'archéologie au Collège de France et ami de Gau et de Hittorff, avance que le revêtement de stuc est employé pour «adoucir l'éclat du marbre» dans le but, grâce à «une couche légère appliquée au moyen d'un procédé encaustique», d'«en réchauffer la teinte», mais aussi pour éliminer les rugosités de la pierre poreuse en offrant ainsi un support adapté à la peinture³⁴. Hittorff lui-même, en 1851, défendra l'opinion que le revêtement d'un enduit aurait été choisi non pas pour imiter le marbre, mais pour obtenir une surface parfaitement continue, appropriée à la peinture et aux décorations, ce qui n'était guère faisable directement par l'appareillage de la pierre. Par rapport à la thèse de Semper, il est de l'avis que l'invention du revêtement en stuc est postérieure à l'appareil apparent de pierre et de marbre et que c'est la recherche d'une surface idéale pour la peinture qui a déterminé l'emploi de ce revêtement³⁵.

Vers le milieu des années 1830, il est désormais clair que les murs du temple pouvaient être non seulement revêtus de stuc et d'ornements polychromes, mais encore tapissés de peintures à sujet historique. Le problème avait été marginalement discuté par des chercheurs comme Stieglitz, qui, en 1801, écrivait de façon générale sur la "*Wandgemälde*"³⁶; puis la question avait trouvé une première formulation importante en 1811, dans l'essai *Ideen zur Archæologie der Malerei* de Carl August Boettiger, qui mettait en doute que les peintures aient été réalisées directement sur les murs et qui, ayant trouvé dans les sources littéraires des descriptions de peintures sur planches en bois, en déduisait que la peinture sur paroi avait dû être une solution plus tardive³⁷. Mais ce n'est qu'après la reconstitution du temple d'Empédocle que le problème de la "peinture sur mur", ou "*Wandmalerei*", se précise en connexion avec la question de la polychromie. Dans ce cas aussi, le débat se fait sur le fond



J.-I. Hittorff, église Saint-Vincent-de-Paul, Paris, 1824-1844, dessin de la façade, Pl. XXIV de J.-H. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte...*, voir note 18.

d'un questionnement crucial, encore que jamais évoqué: ce qui est en jeu est toujours l'image du temple comme modèle de la vérité constructive, si bien que les partisans de ce modèle épousent la thèse de la peinture sur planches pour sauvegarder l'idée d'un mur construit en des blocs de marbre laissés apparents. De 1833 à 1840, on assiste à une polémique entre Raoul-Rochette et Letronne, d'où vont naître des idées fondamentales pour le développement du *"Prinzip der Bekleidung"*. En 1830 et en 1833, Raoul-Rochette reprend la thèse de Boettiger, dans le but aussi d'attaquer le temple de Hittorff, sans pour autant apporter des considérations nouvelles³⁸. En 1834, Gottfried Hermann publie une brève discussion sur les termes et les définitions employés par les écrivains anciens, qui attestent la présence de deux supports différents pour la peinture, la paroi et les planches en bois³⁹. Semper conclut ses *Vorläufige Bemerkungen* avec un *Nachtrag* dédié à la peinture pariétale, s'insérant dans la discussion entre Raoul-Rochette et Letronne⁴⁰. Il admet que la peinture sur planches est ultérieure à celle sur paroi, mais ce qui l'intéresse le plus dans cette discussion est de saisir la valeur théorique de la présence d'une forme picturale apparaissant sur le mur: «*Mais dans le fond, la première différence n'était pas tellement importante, car que l'image soit peinte sur bois ou sur pierre, elle était intégrée à la décoration de la paroi et le tout indifférencié; tout comme on le voit ici ou là sur les peintures murales de Pompéi, où des médaillons et des vignettes d'un grand effet artistique ont été incorporés dans le revêtement de stuc.*»⁴¹

En 1835, Letronne, publie un livre en forme de lettres fictives adressées à son ami Hittorff, dans lesquelles il conteste la thèse de Raoul-Rochette⁴². Il est favorable à l'idée que l'appareillage mural fonctionne comme support à la peinture, directement ou par l'intermédiaire d'un revêtement de stuc; un des points centraux de ses argumentations est l'hypothèse de l'influence exercée sur l'architecture grecque par les Egyptiens, qui gravaient et peignaient directement le mur appareillé⁴³. Dans le temple grec, affirme Letronne, les parois «*offraient à la peinture des surfaces étendues, parfaitement dressées et unies au moyen de l'excellent enduit dont on savait les couvrir*»⁴⁴. Même lorsqu'il reconnaît la présence de planches peintes, Letronne soutient l'idée que ces planches sont conçues pour être incrustées dans le mur de façon définitive⁴⁵. La relation entre parois, pavement et plafond est un autre aspect émergeant des dessins de la restitution du temple faite par Hittorff; et Letronne en cherche un fondement théorique en considérant ces parties de l'enveloppe du temple non pas comme séparées mais raccordées au moyen des sujets représentés sur les parois: «*Stieglitz pense que les tapis orientaux ont donné l'idée des mosaïques. Je pense au contraire qu'elles proviennent du désir d'accorder les pavés avec les parois.*»⁴⁶

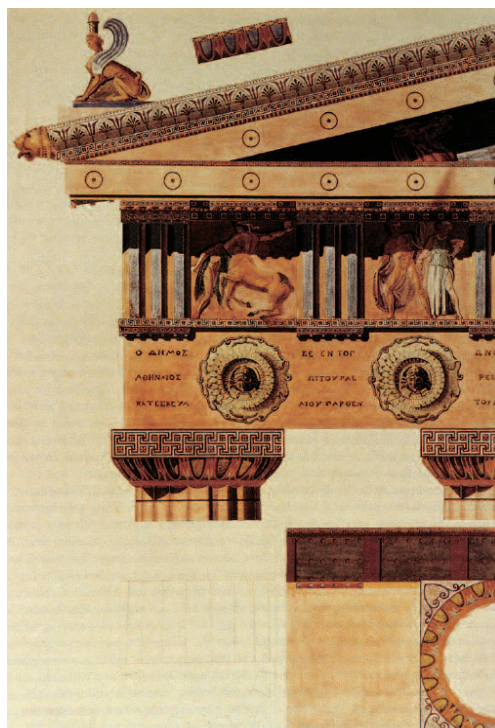
Tandis que Letronne ne pousse guère plus loin ses réflexions sur le revêtement, Raoul-Rochette discute de la peinture sur planches et de l'application aux parois d'objets votifs et de plaques de revêtement, et il parvient à ébaucher l'image d'un mur incrusté et revêtu, auquel il attribue une nouvelle origine possible. Dans *Peintures antiques inédites*, publié en 1836 et dédié à Boettiger récemment disparu, il rappelle «*le fréquent usage qui se fit dans l'antiquité, de tablettes votives, de bronze, de marbre ou de bois, peintes ou sculptées, qui s'appliquaient aux murs et aux colonnes des temples, sans parler de cette multitude d'objets de toute espèce, vases, couronnes, vêtements, armes de guerre, ustensiles de culte et instruments de profession qui, après avoir été dédiés dans quelque édifice sacré, s'y suspendaient de toutes parts, à la voûte, sur les parois et jusque sur les portes*»; «*[...] nous ne saurions nous empêcher – conclut-il –, d'y voir une sorte de revêtement qui devait couvrir la presque totalité de ces murailles*»⁴⁷. La dernière contribution de Raoul-Rochette à la discussion sur la peinture pariétale grecque est son essai de 1840, *Lettres archéologiques sur la peinture des Grecs*, qui se veut une réponse polémique aux *Lettres* de Letronne. Après

avoir décrit les décorations pariétales du temple, il les classe en deux types, qui peuvent se résumer ainsi : les objets pendants ou suspendus et les revêtements par planches, correspondant aux termes *"Inkrustierung"* et *"Bekleidung"* que Semper emploiera plus tard. La description de ces incrustations restitue l'image d'une décoration pendante, suspendue et mobile⁴⁸, d'où vient l'idée d'un temple grec articulé en des parties, presque des entités opposées mais reliées : le support structurel (mur, ordre, couronnement) et les applications (incrustations et revêtement), la fixité et la pérennité de la construction en pierre ou en marbre et la mobilité et le caractère transitoire des étalages textiles ou en bois.

Dans certains passages consacrés à la peinture pariétale, l'hypothèse de la présence d'étoffes décoratives suspendues au mur apparaît. Raoul-Rochette les inclut dans sa liste d'objets votifs pendants; Letronne avait relancé, en la retournant, l'hypothèse de Stieglitz du tapis comme origine de la mosaïque; Hittorff met en relation le mur polychrome et le tissu : *«ne doit-on pas admettre qu'une décoration ainsi conçue, qui rappelait des tentures de pourpre entourées de bordures d'azur et semées de broderie d'or, et qui aidait à faire ressortir davantage les principales parties architectoniques, avait été adoptée pour reproduire d'une manière stable les tentures réelles qu'à des fêtes périodiques on suspendait aux temples primitifs?»*⁴⁹ Le passage est tiré de son livre sur le temple d'Empédocle et sur l'architecture polychrome grecque, publié en 1851. Cette même année, avec *Die vier Elemente der Baukunst*, Semper réunit en une nouvelle théorie de l'origine de la paroi les thèmes cruciaux du débat sur la polychromie et sur la peinture pariétale et les recherches sur le tissu dans l'architecture. C'est dans cet ouvrage que s'achève définitivement la transition du principe de la polychromie au principe du revêtement.

G. Semper, reconstitution de l'entablement du Parthénon à Athènes (Archive Semper, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, ETH Zurich).

Frontispice de G. Semper, *Volaüfige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, voir note 27.



Notes

¹ A.-C. Quatremère de Quincy, *Le Jupiter Olympien, ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire, chez les Grecs et les Romains*, Paris, 1815, p. 29.

² Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, Paris, 1801 (édition J. Didot, 1827, p. 15).

³ Cf. Ed. Dodwell, *Classical and Topographical Tour through Greece during the years 1801, 1805, and 1806*, London, Rodwell and Martin, 1819, vol. I, p. 343, et C. R. Cockerell, «Additional Remarks relating to the *Ægina Marbles*, described in the Sixth Volume of this Journal», in *The Quarterly Journal of Literature, Science and the Arts*, vol. VII, 1819, (pp. 229-38), p. 238.

⁴ M. von Wagner, *Bericht über Äginetischen Bildwerke, mit einem Vorwort von Schelling*, 1817, p. 218.

⁵ F.-Ch. Gau, *Antiquités de la Nubie, ou monuments inédits des bords du Nil situés entre la première et la seconde cataracte, dessinés et mesurés*, en 1819, Stuttgart-Paris, 1822, p. 16. Les cahiers de l'ouvrage de Gau sont vendus au domicile de Hittorff (cf. A.-J. Letronne, «Antiquités de la Nubie», in *Journal des Savants*, mars 1822, pp. 285-93).

⁶ F.-Ch. Gau, *op. cit.*, p. 12.

⁷ F. Mazois, *Les ruines de Pompei dessinées et mesurées par F. Mazois pendant les années MDCCCIX. MDCCCX. MDCCCXI*, publiées à Paris en MDCCCXII, Paris, Firmin-Didot, 1824, p. 21. Cet ouvrage se compose de dessins élaborés à partir de relevés que Mazois avait exécutés entre 1809 et 1811; le recueil est enfin mené à bout par Gau en 1829.

⁸ Ibid., p. 23.

⁹ J.-I. Hittorff, *Notes sur les temples de la Sicile*, manuscrit, 24 juillet 1824, publié in Hittorff (1792-1867), *un architecte du XIX^e siècle*, Alençon, 1986, (pp. 336-40), p. 340.

¹⁰ Cf. S. Angell, T. Evans, *Sculptured Metopes discovered amongst the Ruins of the Temples of the*

ancient City of Selinus in Sicily by William Harris and Samuel Angell in the Year 1823, London, Priestley and Weale, 1826, p. 35.

¹¹ G. A. Blouet, *Restauration des thermes d'Antonin Caracalla, à Rome, présentée en 1826, et dédiée en 1827 à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut Royal de France*, Paris, Firmin-Didot, 1828, pp. III, IV.

¹² Raoul-Rochette, *Cours d'archéologie*, Paris, E. Renduel, 1828, pp. 200-201.

¹³ J.-I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture antique de la Sicile, ou Recueil des plus intéressants monuments d'architecture des villes et des lieux les plus remarquables de la Sicile*, Paris, J. Renouard, s.d. [1827-29].

¹⁴ J. I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture antique de la Sicile*, *op. cit.*, troisième cahier, légende de la planche 17 du temple "B" (dit par la suite d'Empédocle): «Restauration de l'entablement: les parties qui ont conservé des stucs colorés et qui ne laissent aucun doute sur leur identité avec l'état primitif de cet entablement, sont la peinture des feuilles sur la moulure supérieure de la corniche, les ornements peints sur la moulure au-dessus du larmier [...]. Sur la métope il n'y avait également de visible que quelques restes des couleurs rouge, bleue et jaune [...]».

¹⁵ Ibid., premier cahier, légende de la planche 4, fig. 2 (cf. aussi le sixième cahier, légende de la planche 32).

¹⁶ Raoul-Rochette, «Mémoire sur les œuvres de sculpture [...]», in *Journal des Savants*, juillet 1829, (pp. 385-401), p. 401.

¹⁷ Cf. J.-I. Hittorff, «De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empédocle dans l'acropole de Sélinonte», in *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, vol. II, 1830, pp. 263-284. Le même texte sera publié, avec peu de retouches significatives, in J.-I. Hittorff, «De l'architecture polychrome chez les Grecs et restitution complète du temple d'Empédocle dans l'acropole de Sélinonte», in *Annales de la Société Libre des Beaux-Arts. 1830-31*, vol. I, 1836, pp. 118-155. En conclusion de cette deuxième version, Hittorff ajoute une considération qui annonce la sortie de son prochain essai: «Il me reste à exami-

ner les avantages que l'architecture moderne peut trouver dans l'application de ce même système aux édifices de notre époque, puis les raisons qui viennent à l'appui d'une semblable imitation, et enfin les moyens qui sont à notre disposition pour en faire de nos jours un emploi utile et agréable.» (ibid., pp. 154-155).

¹⁸ J.-I. Hittorff, «De l'architecture polychrome», *op. cit.*, 1830, p. 263, note 1. Les dessins en couleur sont publiés in J.-I. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs*, Paris, Firmin-Didot Frères, 1851, texte et atlas avec 24 planches.

¹⁹ Ibid., p. 263.

²⁰ Ibid., p. 264.

²¹ Ibid., p. 284.

²² C.R. Cockerell, «The Temple of Jupiter Olympius at Agrigento, commonly called the Temple of the Giants», in *Antiquities of Athens and other places in Greece, Sicily, etc. Supplementary to the Antiquities of Athens by James Stuart and Nicholas Revett*, London, Priestley and Weale, 1830, p. 5.

²³ P.O. Brøndsted, *Voyages dans la Grèce accompagnés de recherches archéologiques*, Paris, F. Didot, vol. II, 1830, p. 148, n° 6.

²⁴ Dans «Couleurs» in *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Paris, A. Le Clerc et C. ie, vol. I, 1832, pp. 464-465.

²⁵ Ibid., pp. 464-465.

²⁶ Ibid., vol. II, p. 208, dans «Peinture» (cf. aussi «Plafond», p. 254).

²⁷ G. Semper, *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*, Altona, J.-F. Hammerich, 1834. Ce titre se trouve sur le frontispice, tandis que sur la couverture, le titre est *Bemerkungen über vielfarbige Architectur und Sculptur bei den Alten*. L'incertitude du choix de l'adjectif – *bemalte* ou *vielfarbige* – est à attribuer au débat même sur la polychromie, selon que l'on entende la couleur comme couleur ajoutée ou comme couleur propre aux matériaux. Semper soutient que le marbre des temples grecs était peint (comme cela lui aurait été confirmé par les couches de peinture d'un demi millimètre environ qu'il avait trouvées jusque sur les marbres du Parthénon); il propose l'image du

Colisée originellement peint en rouge; il accuse Brunelleschi et Michel-Ange d'avoir mal interprété l'antiquité en oubliant la couleur; il voit dans les architectures byzantine, normande, gothique, vénitienne, florentine le témoignage de la «antike Polychromie».

28 Ibid., p. 14. A côté du «Prinzip der Polychromie» apparaît un autre concept fondateur de sa théorie: la «Grundform», destinée à évoluer dans le temps sans toutefois s'effacer complètement. C'est l'ordre dorique qui est défini «Grundform» et qui se transforme par la suite en ionique et en corinthien sous des influences asiatiques (ibid., p.11); ionique et corinthien sont vus comme des «Variationen des altdorischen reineren Grundstyles» (ibid.).

29 G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, vol. I, Frankfurt am Main 1860, vol. II, München 1863, trad. it. partielle, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 145.

30 Semper, *Vorläufige Bemerkungen*, op. cit., pp. 21-22.

31 J.-I. Hittorff, *De l'architecture polychrome*, op. cit., 1830, p. 275.

32 J.-I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture moderne de la Sicile, ou Recueil des plus beaux monuments religieux et des édifices publics et particuliers les plus remarquables de la Sicile* [...]. Ouvrage rédigé et publié par J.-I. Hittorff, et faisant suite à l'*Architecture antique de la Sicile*, Paris, P. Renouard, 1835.

33 Ibid., p. 2.

34 Cf. A.-J. Letronne, «Notice sur cette question: Les Grecs ont-ils peint l'extérieur des monuments en marbre blanc?», in *Journal des Savants*, juin 1837, pp. 366-374; juillet, pp. 385-392.

35 «[...] il est hors de doute – écrit-il – que c'est la peinture, d'abord appliquée sans intermédiaire sur la pierre même et le marbre, qui a donné lieu à l'invention du stuc. C'est à l'effet de substituer à l'aspérité des pierres et à leur porosité, aussi bien qu'à l'apparence des joints, une surface unie, et plus propre à la perfection du dessin et à la solidité des couleurs, de même pour obvier à la dureté du marbre, incompatible avec une adhérence des peintures aussi forte et aussi durable que celle que permettent les stucs, et pour faire disparaître les traces des nombreux blocs dont les murs étaient construits, que cet enduit fut préféré, et qu'on en couvrit aussi bien la pierre blanche de Paros et Pentélique, que la pierre noire, grise ou jaune d'Eleusis et d'autres lieux. C'est ainsi que le stuc a continuellement été employé, et surtout en vue de sa destination primitive, celle de servir de fond à la décoration caractéristique des édifices grecs et romains, c'est-à-dire aux peintures d'ornements et de figures [...]» (J.-I. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle*, op. cit., p. 194).

36 C. L. Stieglitz, *Archæologie der Baukunst der Griechen und Römer*, Weimar, Industrie-Comptoir, vol. II, 1801, pp. 78-81.

37 C. A. Boettiger, *Ideen zur Archæologie der Malerei*, Dresden, vol. I, 1811, pp. 280-284.

38 Cf. Raoul-Rochette, «De la peinture sur mur chez les anciens», in *Journal des Savants*, juin 1833, pp. 361-371; juillet 1833, pp. 429-440; août 1833, pp. 486-491.

39 Cf. G. Hermann, *De veterum græcorum pictura parietum conjecturæ*, Leipzig, 1834.

40 G. Semper, *Vorläufige Bemerkungen*, op. cit., pp. 43-49.

41 Ibid., p. 45.

42 Cf. A.-J. Letronne, *Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale dans la décoration des temples et des autres édifices publics ou particuliers chez les Grecs et les Romains*, Paris, Heidehoff et Campé, 1835.

43 Cette thèse est aussi accueillie par Semper, ce fait étant à mettre en relation avec l'influence de Gau (cf. Semper, *Vorläufige Bemerkungen*, cit., p. 7).

44 Letronne, *Lettres d'un antiquaire*, op. cit., pp. 24-25.

45 Ibid., pp. 76-77.

46 Ibid., p. 311.

47 Raoul-Rochette, *Peintures antiques inédites*, précédées de *Recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics, chez les grecs et chez les romains*, Paris, Librairie de Techener, 1836, pp. 363-364.

48 «[Les] temples grecs [...] [étaient] ornés sur leurs murailles, à presque toutes les hauteurs, sur leurs plafonds et jusque sur leurs portes, d'objets votifs, de toute espèce [...] comportant, chacun en particulier, l'idée d'un objet suspendu ou attaché à une certaine hauteur. C'étaient des tissus d'étoffes brodées, des armes, des instruments et ustensiles de diverse sorte, surtout des vases de métal précieux. On les suspendait, comme je l'ai dit, aux parois du temple, à la frise ou au plafond, à l'aide de bandelettes d'étoffes, qui se brodaient quelquefois elles-mêmes de figures [...]» (Raoul-Rochette, *Lettres archéologiques sur la peinture des grecs*, Paris, Crapelet, 1840, pp. 156-157).

49 J.-I. Hittorff, *Restitution du temple d'Empédocle*, op. cit., pp. 148-149.

Combien y a-t-il de *Pavillons de Barcelone* ?

Réflexion sur le statut logique de la “réplique” *in situ* d’un édifice détruit

Sylvain Malfroy

«*Tout s’écoule*»
Héraclite

Le Pavillon de réception de l’Allemagne conçu par Ludwig Mies van der Rohe pour l’Exposition internationale de 1929 à Barcelone était initialement destiné à ne durer que le temps de la manifestation et il fut effectivement démoli en 1930. Un groupe d’architectes catalans emmenés par Ignasi de Solà-Morales a entrepris de le reconstruire *in situ* en 1986, non sans introduire dans la conception d’origine un certain nombre de modifications mûrement réfléchies. Le Pavillon que l’on peut voir aujourd’hui à Barcelone n’est donc pas la copie conforme de celui de 1929 et pourtant de bonnes raisons permettent d’affirmer que cette reconstruction légèrement différente est certainement plus “authentique” que ne l’aurait été une réplique respectant scrupuleusement le principe du “*dov’era com’era*”. Rien n’aurait été plus absurde que de reconstruire cette œuvre sans n’y rien changer, alors que sa conception était complètement subordonnée aux principes de l’architecture éphémère ! Il fallait donc traiter dans le cadre d’un projet d’un nouveau genre – qu’on pourrait appeler “projet de transposition” – les problèmes résultant de la réédification du Pavillon de Mies selon les principes de l’architecture permanente. Les enjeux théoriques de l’opération conduite de façon exemplaire à Barcelone méritent d’autant plus d’être analysés que les pratiques de reconstruction “à l’identique” connaissent un regain de faveur dans l’urbanisme contemporain, allant jusqu’à concerner des pans entiers de tissus urbains, perdus dans des circonstances généralement traumatiques qui exacerbent un désir de réparation¹. Trois séries de questions sous-tendent notre propos : l’une concerne le statut de l’œuvre reconstruite ; la seconde porte sur le genre de pratique mobilisée lors de telles reconstructions ; la troisième interroge le rôle du spectateur². Dans le cas du Pavillon reconstruit en 1986, nous soutiendrons qu’il s’agit d’une *transposition créative* du projet initial, à distinguer d’un simple fac-similé ou d’une ré-exécution des plans de 1929. Dans la mesure où l’on ne construit pas de la même manière un édifice provisoire ou durable, nous ferons valoir que le Pavillon de 1986 a confronté ses auteurs à des problèmes que Mies lui-même n’avait pu anticiper et donc requis de leur part un apport de conception architecturale tout à fait original, en aucun cas réductible à un pur travail d’imitation. Au fil du développement de ces questions, nous verrons combien le rapport du spectateur à l’œuvre se trouve modifié par ce qu’il peut venir à *savoir* à son sujet (identité de l’auteur, date de création, “authenticité” de l’œuvre, “fidélité” de son exécution, etc.).

De Solà-Morales, Ramos et Cirici, auteurs du Pavillon de Barcelone...

La reconstruction “à l’identique” (nous discuterons plus loin cette façon de parler!) du Pavillon de Barcelone a rejoint récemment (Genette, 1994, pp. 45-46, 112) la petite famille de cas, réels ou imaginaires, que convoquent régulièrement les études contemporaines d’ontologie des œuvres d’art pour mettre leurs systèmes de classification à l’épreuve³. On pourra ainsi tirer avantage d’une relative familiarité avec les vicissitudes de l’édifice, consignées par une historiographie d’une rare vigilance⁴, pour s’aventurer sans trop de naïveté sur le terrain exigeant de la spéculation (onto)logique et prendre part à l’examen des hypothèses en présence.

Le *remake* du Pavillon de Mies se trouve ainsi voisiner avec la fameuse nouvelle «Pierre Ménard, auteur du Quichotte» de Jorge Luis Borges (Borges, 1998) dans une collection de spécimens au nombre desquels figurent des répliques virtuelles de chefs-d’œuvre de l’histoire des arts réalisées au hasard tantôt par un singe découvrant le maniement du pinceau et refaisant *Guernica*, tantôt par un typographe ivre recomposant sans le savoir *La Chartreuse de Parme*, ou encore par un ordinateur dérégulé restituant la *Messe pour le temps présent*. Le dénominateur commun de ces exemples réside dans le fait qu’ils forment autant de “paires d’entités indiscernables” (Danto, 1989, pp. 29 et s.) selon des critères purement physiques. A chaque fois, la démonstration vise à indiquer en quoi les modalités d’existence de ces objets, les fonctions qu’ils assument, les opérations qui les engendrent, les sollicitations qu’ils exercent sur le public, les intentions qu’ils incarnent, justifient que l’on refuse leur équivalence et sache faire la différence entre une œuvre d’art et un objet quelconque, entre un original et une copie, une copie et un faux, une réplique et une version, une œuvre à occurrence unique et une œuvre à exemplaires multiples, un objet idéal et sa manifestation physique, etc. L’enjeu est de réussir à décrire comment “fonctionnent” les produits de l’art, à quelles conditions ils fonctionnent effectivement en tant qu’œuvres artistiques, et donc quelles compétences le public devrait de préférence cultiver s’il souhaite accueillir les événements artistiques pour ce qu’ils sont.

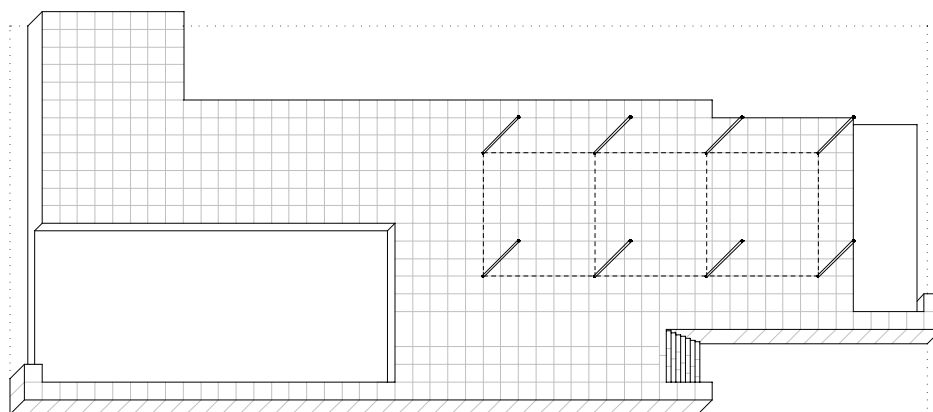
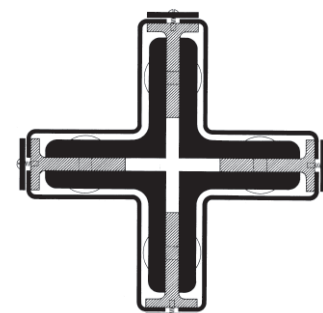
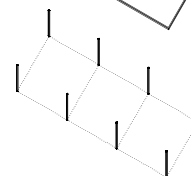
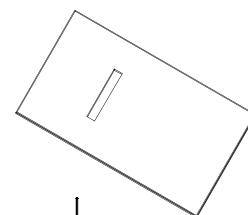
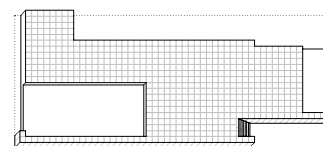
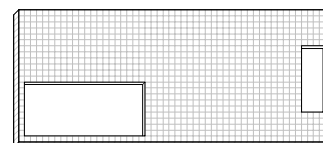
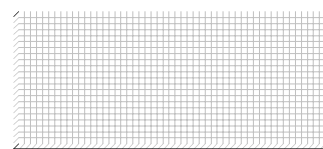
Les paires d’entités indiscernables, dont on sait qu’elles réunissent des choses bien différentes sans pouvoir néanmoins référer ce savoir à des indices *sensibles*, sont particulièrement déconcertantes pour ceux qui aimeraient justement tracer une frontière bien nette entre perception et cognition, et situer l’expérience esthétique tout entière du côté du sensible. Il est pourtant acquis, au plus tard depuis Kant, que l’“œil innocent” n’existe pas : que

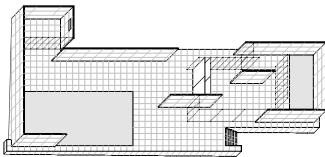
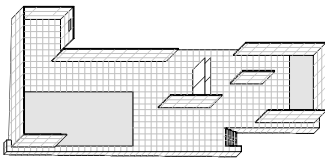
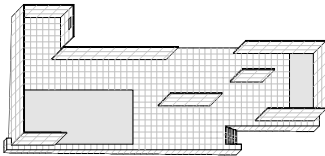
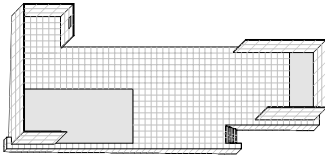
De Solà-Morales, Ramos et Cirici, reconstruction du Pavillon de Mies à Barcelone, 1986 (photos Vincent Mangeat).



ce soit dans le domaine de l'art ou dans l'exploration d'autres sphères de la réalité, perceptions et convictions sont sans cesse en train de se questionner et de se corriger mutuellement (Gombrich, 1971). Cette dialectique dégage de précieux effets d'apprentissage qui nous amènent à modifier nos attentes en fonction de ce que nous observons et à affiner nos perceptions en fonction de ce que nous anticipons dans le savoir. La plupart des artistes prennent un malin plaisir à creuser ce décalage entre nos facultés perceptives et cognitives, à nous illusionner, à décevoir nos attentes, à déplacer les conventions de genre, à inventer des modes inédits de fonctionnement d'objets, à réarranger les rôles et les espaces figés par la ritualisation de certaines pratiques artistiques, etc. Mais la liberté d'initiative du spectateur n'est pas en reste sur celle du créateur : en fonction de la compréhension qu'il s'est acquise de la manière de travailler d'un artiste, un connaisseur peut être amené à mettre en doute une attribution, une datation, ou encore critiquer un mode de présentation, un état de conservation ou la pertinence d'une mesure de restauration, et changer radicalement les conditions de réception d'une œuvre sur laquelle le public informé posera désormais un regard *neuf*, dans l'attente de péripéties ultérieures.

Borges offre un support narratif savoureux pour développer le cas de deux œuvres littéraires différentes, l'une de Miguel de Cervantès, l'autre de Pierre Ménard, incarnées à trois siècles d'écart dans un texte rigoureusement commun (Danto, 1989, pp. 74-83 ; Genette, 1994, pp. 272-281 ; Morizot, 1999). Ce partage d'identité littérale n'empêche toutefois pas les intentions de chaque auteur de se manifester, ni la confrontation de chaque œuvre avec les conventions de genre propres à son époque de transparaître (satire du roman de chevalerie dans l'Espagne du début du XVII^e siècle, exercice de style d'un poète symboliste nîmois du début du XX^e siècle), ni encore les différences de niveaux de langage de résonner à l'oreille du lecteur (l'espagnol courant, chez Cervantès, un espagnol archaïsant et quelque peu affecté, chez Ménard). Le Pavillon de Barcelone, au contraire, permet à Gérard Genette d'évoquer le cas d'une œuvre architecturale *unique*, incarnée à plusieurs années d'intervalle par des objets de manifestation distincts (on en dénombre pour l'instant deux sans exclure qu'il puisse y en avoir plus dans le futur). Ces deux incarnations de l'œuvre "Pavillon de Barcelone" sont attribuées à un seul et même auteur, Mies van der Rohe, même si la seconde présente un caractère posthume. Cette attribution accrédite l'hypothèse que tant la réalisation de 1929 que celle de 1986 respectent des critères de correction qui permettent de les considérer comme autant d'exécutions d'un même projet (ou objet idéal connu à travers un certain nombre de prescriptions). L'analyse de ce mode





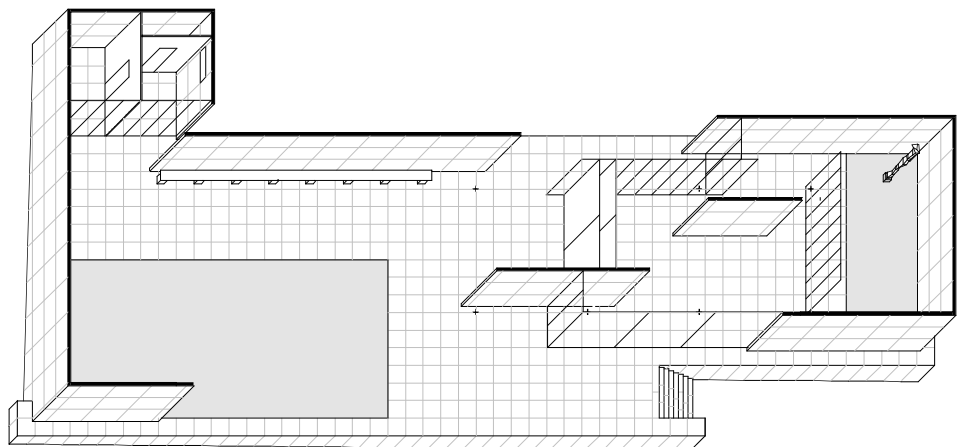
Pavillon de Barcelone, 1929. Interprétation des faits de conception qui confèrent à l'édifice le caractère d'un type architectural inédit : dissociation virtuellement radicale des éléments de structure (page de gauche) et de définition spatiale (page de droite) ; réduction des éléments constructifs à un socle, travaillé de manière soustractive, à une série d'appuis ponctuels et à une dalle aérienne, accusant de forts porte-à-faux ; définition de l'espace par des segments discontinus de murs opaques et de panneaux de verre translucide ou transparent, propres à décliner toute la variété des rapports intérieur/extérieur, couvert/ouvert, vues droites/obliques, etc. Dessins : Anna Birgisdottir, architecte, EPFL, Chaire de 1^{re} année.

d'existence particulier des œuvres architecturales, susceptibles de perdurer identiques à elles-mêmes à travers une ou plusieurs exécutions entend rendre justice au sens commun, pour lequel le Pavillon dont les guides touristiques de la capitale catalane recommandent la visite ne peut être que l'œuvre d'avant-garde conçue par Mies van der Rohe, de même que la Bauakademie dont les façades se reflètent à nouveau dans la Spree, ne peut être que de Karl Friedrich Schinkel. Les professionnels de l'architecture ne manquent pas d'être heurtés par un tel raccourci.

Ré-exécution ou transposition du projet de Mies ?

Si voir, c'est toujours voir *comme...*, c'est-à-dire un mixte de perception et d'anticipation, on comprend bien qu'une incertitude quant à l'identité de l'auteur (Mies ou Solà-Morales et associés?), à la date de création (1929 ou 1986?), ou encore au statut d'une œuvre (original ou réplique) entraîne des hésitations entre plusieurs manières concurrentes de la regarder et de la faire "fonctionner" en tant qu'œuvre d'art. On aura beau faire savoir tous azimuts que le Pavillon de Mies a été démoli en 1930 et que c'est une œuvre des architectes catalans Solà-Morales, Ramos et Cirici qui l'a remplacée sur le même site depuis 1986, rien n'y fera. Rien n'y fera, parce que pour le public non initié aux arcanes de l'architecture, refaire un édifice disparu, ce n'est que procéder à une nouvelle exécution de son projet (et les tâches d'exécution ne permettent pas de prétendre à un statut d'auteur), alors que seuls des professionnels mesurent l'apport créatif requis pour pérenniser une œuvre initialement conçue pour une durée limitée. Voir le Pavillon de 1986 comme l'œuvre de Solà-Morales, Ramos et Cirici, c'est nécessairement prêter attention à d'autres problèmes architecturaux et à une autre *réalité constructive* que de le regarder comme la copie conforme du Pavillon de Mies de 1929.

Mais en affirmant que Solà-Morales, Ramos et Cirici ont fait (au moins partiellement) œuvre d'auteurs parce qu'ils ne se sont pas contentés de ré-exécuter sans modification le projet de Mies, ne leur accorde-t-on pas un mérite plus grand que celui qui leur revient ? Deux exécutions d'un même projet peuvent être à certains égards différentes tout en incarnant la même œuvre : les œuvres musicales et théâtrales connaissent des exécutions très variées qui ne remettent pas en cause pour autant leur unité ni ne légitiment les interprètes à s'affubler du titre d'auteurs. A nouveau ici, la qualité d'une *interprétation* de l'œuvre d'un auteur donne matière à un autre débat que la qualité tout court d'une œuvre



SCRIPT	PARTITION	Notation (régime allographique)
ESQUISSE	Ø	Pas de notation (régime autographique)
Œuvre Système de concordance partiellement indéterminé sur le plan sémantique (polysémie) incertitude de la compréhension	Définition d'une œuvre Système de concordance univoque mais incomplet quant aux paramètres de l'exécution (marge d'interprétation)	

Principales modalités d'existence des œuvres d'art (adaptation libre d'après Morizot, p. 146).

d’auteur et il n’est pas indifférent de considérer que Solá-Morales, Ramos et Cirici ont interprété à leur manière le projet de Mies de 1929, en exploitant simplement la liberté subsistant en marge des prescriptions de l’auteur, ou qu’ils ont transformé le projet lui-même, en lui superposant une autre conception de l’édifice, pour lui permettre d’exister à nouveau, non plus sur un mode provisoire (le temps d’une exposition), mais permanent. Apprendre à discerner ces cas de figure s’impose comme tâche nécessaire non seulement pour rendre justice aux auteurs, mais surtout pour pénétrer plus avant dans la compréhension des problèmes architecturaux.

La réponse à la question de savoir si le Pavillon de 1986 interprète celui de 1929, sans brouiller la distribution des prérogatives entre auteur du projet (Mies) et exécutants (de Solá Morales et associés), ou transpose le projet initial dans un autre *genre* architectural (auquel cas l’intervention de de Solá Morales et associés doit être reconnue comme projet d’auteur *au second degré*) (Genette, 1982) dépend évidemment du statut de l’œuvre originale (à occurrence unique ou multiple) et de la nature des modifications apportées au projet initial (variantes laissées à la liberté de l’exécutant ou reprise de l’œuvre “à nouveaux frais” impliquant la résolution de problèmes que l’auteur – Mies van der Rohe – ne pouvait pas anticiper⁵).

Trois modalités d'existence des œuvres

Pour localiser la “région ontologique” à laquelle le Pavillon de 1929 appartient, il faut prendre acte d’un partage fondamental des modalités d’existence des œuvres. Les œuvres d’art se répartissent en trois grandes catégories, selon le recours que font leurs auteurs à des techniques de notation :

- Les œuvres *autographiques* sont celles dont les auteurs ne codifient aucune instruction quant à la manière de les exécuter, parce qu’ils souhaitent en assumer eux-mêmes la production. De telles œuvres sont destinées à demeurer autant d’événements uniques. Si tel n’est pas le cas, si une œuvre réputée autographique se présente en deux exemplaires indiscernables, on est en droit de suspecter la présence d’un faux. Les œuvres autographiques sont aussi désignées comme des *esquisses* ou des images, de manière à souligner le fait qu’elles *présentent* ce qu’elles “veulent dire”, sans l’articuler dans un découpage syntactique et sémantique. Pris comme guides de travail, de tels modèles constituent un réservoir de signification qu’aucune application ne peut épuiser ou rendre caduque.
- Les œuvres *allographiques* sont celles que leurs auteurs ont traduites dans le médium d’une notation (un langage) et sont, de ce fait, susceptibles d’êtres multipliées sans risque de falsification. Toute copie qui reproduit exactement une notation n’en fournit qu’un exemplaire supplémentaire doté des mêmes propriétés que l’original. Suivant le degré d’articulation du langage utilisé pour prescrire la façon dont l’œuvre doit être réalisée, c’est-à-

dire convertie en valeurs sensibles (des sons, des matériaux, etc.) ou référée à des objets dénotés (des significations), on peut distinguer ultérieurement :

- des *partitions*, qui fixent par des règles de concordance précises comment chaque élément de la notation doit être “exécuté” (au sens où l’on exécute un ordre), et
- des *scripts*, qui diffèrent des partitions par une relative indétermination sémantique (on ne sait pas toujours comment remplir correctement les références du script)⁶.

La systématique de ces catégories apparaîtra plus clairement une fois traduite sous la forme d’un tableau à double entrée reproduit ci-contre.

L’ambiguïté constitutive du script exige du lecteur un effort de *compréhension* qui en aucun cas ne peut épuiser la réserve de sens du texte. La partition exige une *obéissance* plus “servile” dans la mesure où les instructions univoques qu’elle intime ne se discutent pas ! La partition revendique d’ailleurs l’autorité d’exclure les exécutions qui prétendraient incarner l’œuvre définie sans suivre fidèlement la notation. A la différence du script qui déborde toujours les lectures qu’on peut en faire par sa profusion sémantique, la partition n’est pas directement une œuvre mais la définition des ingrédients minimaux que toute exécution doit réunir pour pouvoir prétendre incarner l’œuvre définie et pas une autre. Mais l’exécutant est amené à suppléer au relatif laconisme de la partition, qui ne contient que ce que l’auteur requiert absolument de toute exécution, en introduisant des valeurs sensibles supplémentaires pour donner véritablement corps à l’œuvre. Un auteur qui ne tolérerait pas une telle marge d’initiative de l’exécutant devrait se rabattre de préférence sur le régime autographique.

Les flèches sur le bord supérieur et latéral droit du tableau indiquent que cet espace logique des pratiques artistiques est historiquement mouvant. En effet, certains arts peuvent ne se doter d’une notation qu’à un certain stade de leur évolution et toutes sortes de formes intermédiaires peuvent se développer. Un aspect particulièrement intéressant de ce tableau est

De Solà-Morales, Ramos et Cirici,
reconstruction du Pavillon de Mies à
Barcelone (photos Vincent Mangeat).



qu'il traverse les genres : en effet, on peut faire de la musique sans se servir de partitions (improvisation), de même qu'on peut calligraphier des poèmes de telle sorte qu'ils appartiendront plus au régime de l'œuvre autographique qu'à celui du script. Le plan directeur d'urbanisme, dans son usage courant, est plutôt une "partition" à respecter avec une marge d'interprétation, mais certaines représentations du développement urbain peuvent prendre, par leur richesse sémantique, l'allure de "scripts" et donner naissance à une véritable tradition exégétique (Plan Voisin de Le Corbusier, Plan directeur de la ville de Genève, 1935, de Maurice Braillard, etc.). Une certaine dynamique historique de l'architecture apparaît sitôt qu'on se demande où la placer sur le tableau : Nelson Goodman fait l'hypothèse qu'à l'origine, toute réalisation architecturale impliquait nécessairement l'engagement personnel de son auteur dans son exécution (régime autographique) et qu'au fil du temps, une certaine délégation de l'exécution et multiplication du produit a pu avoir lieu grâce à la mise au point d'un système de notation (Goodman, 1990, p. 258). Mais le système de notation de l'architecture est volontiers hybride, associant "esquisses" (dessins d'auteur à main levée, maquettes d'agence sans échelle), "scripts" (énoncés conceptuels du projet sous forme rédigée) et "partitions" (dossier d'exécution). Si le découpage des principaux régimes symboliques de l'art, schématisé ci-dessous, ne permet donc pas de caractériser exhaustivement

L'œuvre est autographique (ou tenue pour telle)			
Axe diachronique →	Eventail des pratiques	Identité numérique	Identité spécifique
	Création de l'œuvre <i>L'auteur invente une manière individuelle de faire, dont l'œuvre est l'unique manifestation.</i>	Unique et constante <i>L'auteur n'a créé cette œuvre qu'une seule fois.</i>	Plurielle et variable <i>L'œuvre subit les outrages du temps, cumule d'éventuelles modifications, librement voulues (repentirs) ou requises par le maître de l'ouvrage (entretien, transformations)</i>
	Conservation, restauration, dé-restauration, etc. <i>Sélection et perfectionnement des techniques propres à pérenniser la fonction esthétique de l'œuvre. La possibilité ou la nécessité de choisir, parmi les états successifs de l'œuvre, lequel l'incarne le plus authentiquement confèrent à ces pratiques une valeur de projet, qui leur fait un devoir d'actualiser leurs méthodes au gré des progrès de l'exégèse collective de l'œuvre.</i>	"Impossibilité" ontologique de refaire l'œuvre <i>Il s'agit de conserver le maximum de substance attestant le caractère autographe de l'exécution et de veiller à garantir la traçabilité des réfections partielles de l'objet (un objet n'ayant plus rien de la substance autographe de l'œuvre étant une copie, ou, si non déclarée comme telle, un faux !)</i>	Stabilisée "en l'état", ou dans le dernier état "autorisé" ou jugé le plus conforme aux "intentions de l'auteur" <i>Effets de mesures de conservation, restauration, dé-restauration, etc.</i>
	Historiographie et exégèse de l'œuvre à partir de sources documentaires <i>Pérennisation du souvenir de l'œuvre, perpétuation de sa fortune critique, l'approche cognitive de l'œuvre perd le complément de l'exploration sensible.</i>	Le souvenir ne modifie pas l'identité numérique de l'œuvre <i>L'œuvre dont on tente de perpétuer le souvenir reste unique, même si les souvenirs divergent. Ils prétendent tous se référer à cette œuvre et pas à une autre.</i>	Destruction complète de l'œuvre <i>Un tel événement modifie le mode d'existence de l'œuvre qui cesse de résider dans son support autographique pour adopter un mode d'existence littéralement transcendant dans des supports de manifestation indirecte (documents, etc.)</i>

Vicissitudes de l'œuvre autographique et éventail des pratiques qu'elle peut éventuellement susciter.

des genres artistiques, ni l'ensemble de la manière de travailler d'un artiste (qualifier Mies d'architecte allographique, comme le fait Genette (1994, p. 46) est sans doute une généralisation discutable), il fournit en revanche une orientation précieuse pour l'examen des cas particuliers, ce qui nous ramène à notre (ou à nos) Pavillon(s) de Barcelone. Trois hypothèses retiendront particulièrement notre attention : Quelles conséquences entraîne la conviction que le Pavillon de 1929 doit être tenu pour une œuvre autographique de Mies ? Qu'en est-il si on considère que le Pavillon de 1929 est l'une des interprétations que le projet, convenablement codifié, autorisait mais pas la seule légitime ? Enfin, comment la relation entre le Pavillon de 1929 et celui de 1986 doit-elle être pensée si l'on tient ce dernier pour une œuvre à part entière, non pas de Mies mais de Solá-Morales et associés ?

Le Pavillon de 1929 lu comme œuvre autographique de l' "architecte/artisan" Mies van der Rohe

Admettons que le Pavillon de 1929 soit une œuvre produite, ne fut-ce qu'en partie seulement, selon le régime autographique. Mies et Sergius Ruegenberg, chef du projet dans l'agence berlinoise, se seraient d'autant plus investis dans la conduite du chantier que leur "idée" de l'édifice à construire était encore vague et impossible à transcrire jusqu'au niveau de détail souhaité pour une exécution déléguée. Cette hypothèse paraît confirmée par les sources : Mies n'eut que quelques mois entre la fin septembre 1928 et mai 1929 pour concevoir et réaliser le Pavillon et dut mettre en route le chantier avant d'avoir arrêté la conception définitive, simplement pour tenir les délais de livraison (de Solá-Morales e. a., 1993, pp.7-8). On peut également argumenter sur la base des conditions de production encore très artisanales prévalant dans le bâtiment à cette époque à Barcelone, lesquelles exigeaient un contrôle quasi permanent de la part d'un auteur qui visait un résultat non conventionnel, emblématique de l'exactitude des produits façonnés à "l'ère industrielle". La vérification de la plausibilité historique de ces assertions retient moins notre attention que les conséquences qui en découlent. En effet, plus l'on valorise la part autographique du Pavillon de 1929, moins l'on peut acquiescer à l'idée de le *refaire*. Le respect de la "main" de l'auteur (ou des collaborateurs de son agence) interdit, radicalement, de considérer tout autre exemplaire du Pavillon de Barcelone, même "indiscernable" de celui de 1929, comme l'original⁷.

Si de bonnes raisons invitent à penser, de façon rédhitoire après la mort de l'auteur, qu'il n'y a pas de sens à vouloir refaire l'une de ses œuvres autographes disparues, parce qu'aucune réplique ne sera jamais plus "de sa main", rien n'empêche de pérenniser la connaissance de l'œuvre disparue par une voie *indirecte* (Genette, 1994, p. 247). D'ailleurs, quoique démolie en 1930, le Pavillon a effectivement connu, grâce aux manifestations indirectes que sont les photos⁸, les souvenirs personnels des protagonistes de la réalisation, les descriptions publiées dans les revues, les archives de l'agence de Mies conservées au MOMA, etc., une fortune critique que d'autres témoins de l'architecture des années 1920, pourtant toujours en place, pourraient lui envier (Bonta, 1979). Tandis que les scripts et les partitions peuvent être conservés sans altération pourvu que leur notation soit recopiée correctement, les œuvres autographiques ont cette particularité de subir les assauts du temps, comme toute autre réalité physique. Par des mesures conservatoires, on peut éventuellement retarder le processus de leur dégradation, mais si elles sont complètement détruites, ne pouvant légitimement les refaire, on ne peut que s'orienter vers des pratiques d'évocation, qui relèvent plus désormais de l'histoire de l'architecture que de la création architecturale proprement dite.

La figure ci-contre esquisse les grandes étapes de la "vie" d'une œuvre autographique et

tente d'indiquer vers quel éventail de pratiques est censé s'orienter quiconque entend tenir compte à la fois de l'interdit de refaire l'œuvre à la place de l'auteur et de son désir de la pérenniser⁹. On voit qu'il peut tout de même y avoir du pain sur la planche...

Le Pavillon de 1929 comme "partition" susceptible d'exécutions multiples

Il n'est pas rare, en musique, que des compositeurs exécutent leurs propres partitions, ce qui n'empêche pas d'autres interprètes de proposer des exécutions différentes, qui restent cependant, si elles respectent la partition, des exécutions de la *même* œuvre. Des enregistrements de Sergueï Rachmaninov illustrent magnifiquement cette possibilité. En architecture, de même, le fait que coexistent très souvent une notation du projet sous forme de plans, descriptifs, dessins, etc., et une réalisation matérielle de celui-ci, ouvre toutes sortes de possibilités et soulève en même temps de lancinantes questions. Qu'est-ce qui incarne le plus authentiquement une œuvre d'architecture lorsque l'exécution ne correspond pas au projet, bien qu'elle ait été dirigée par l'auteur? Faut-il admirer chez Palladio ou Ledoux la beauté et l'intelligence des seuls plans publiés dans les *Quattro libri* ou dans *L'Architecture considérée...*, ou faut-il préférer les bâtiments eux-mêmes, quoique souvent inachevés et parfois très éloignés du projet publié? Parmi les possibilités ouvertes, celle qui nous intéresse ici concerne bien sûr la multiplication des exécutions, dans le respect de la notation. Dans le cas de Mies, on pourrait être encouragé à accepter une telle possibilité en se fondant sur les efforts qu'il a lui-même déployés pour faire "progresser" la pratique architecturale vers un régime allographique plus poussé¹⁰. Certes, de par sa destination fonctionnelle comme espace festif pour les réceptions officielles de l'Allemagne dans le cadre de l'Exposition internationale de Barcelone de 1929, le Pavillon n'était pas destiné à être multiplié. Mais au-delà de cette stricte détermination fonctionnelle, le Pavillon avait aussi pour mission de représenter l'Allemagne, d'illustrer sa position dans le panorama des mouvements artistiques. En cette qualité, on peut très bien lire l'édifice comme manifestation sensible d'une idée (ou type) d'espace architectural. Mais ce type spatial, auquel le nom de Mies reste indissolublement attaché comme auteur, ne nous est pas seulement connu à travers une exécution très concrète, il l'est aussi à travers un dossier documentaire, fait d'esquisses, de scripts, de partitions. Comme chez Ledoux ou Palladio, la notation partiellement conservée diffère sur de nombreux points d'avec l'exécution de 1929 et permet de se demander si elle matérialise parfaitement l'idée que Mies avait de cet espace. La comparaison entre notation et exécution de 1929 fait apparaître notamment l'incidence d'un certain nombre de contingences historiques. La crise économique consécutive au fameux crash de Wall Street n'a pas été sans effet sur la conduite du chantier de 1929, imposant un regain de parcimonie dans la mise en œuvre des matériaux les plus précieux. Mies aura veillé à ce que ces difficultés imprévues ne compromettent pas l'exécution de son projet en faisant la part de ce qui était absolument essentiel et de l'accessoire.

En ménageant une place dans le projet pour les caprices de l'histoire, Mies a abandonné sa maîtrise autographique absolue sur cette œuvre pour y tolérer une part d'aléatoire. Le rôle du hasard, assumé en 1929 par le crash de Wall Street, qui dans certaines limites a aussi mis la "main" à l'exécution, pourrait très bien être revêtu par une personne, répercutant les conditions de production de sa propre époque au gré des latitudes accordées par l'auteur. On comprend donc qu'on puisse sérieusement envisager de ré-exécuter le projet de Mies à condition de respecter les éléments tenus pour inconditionnels par l'auteur : la possibilité de déduire ces derniers d'une analyse attentive de la notation disponible (la "partition") et des traces documentaires de l'œuvre (photos d'époque, etc.) y invite en tout cas. Mais quelle est la compétence requise pour un tel travail?

Source	Pratique	Produit	Fonction	Statut du produit
Objet construit, susceptible d'être mesuré, ou représentation graphique du projet	Transposition par réduction tant quantitative que qualitative	Modèle réduit	Fonction cognitive, instrumentale, médiatique, etc.	Cœuvre univoque, ressortissant à l'art du maquetiste
Maquettes originales d'agence et documentation historique	Imitation "fidèle" de tous les attributs physiques qui rendent plausible l'attribution d'une maquette à un auteur ou une agence	Modèle en vraie grandeur, contrefaçon	Fonction mercantile	Cœuvre équivoque ressortissant à l'art du faussaire, usurpant les attributs de l'original (date, lieu, auteur)
Idem	Copie "correcte" des attributs physiques qui font d'une maquette un moyen codifié de conception architecturale et de communication	Modèle en vraie grandeur, réplique hypothétique déclarée d'un original perdu	Fonction cognitive, analytique, documentaire, pédagogique, etc.	Cœuvre univoque, alliant l'art du maquetiste et la critique des sources
Documentation historique incluant des éléments de représentation graphique du projet et/ou des étapes de son exécution	Transposition par réduction quantitative et qualitative visant la seule ressemblance superficielle	Décor léger en vraie grandeur ou modèle réduit assorti d'effets spéciaux ou image virtuelle	Fonction ludique, fictionnelle, illusionniste, scénographique, etc.	Cœuvre univoque, ressortissant à l'art du maquetiste, à la scénographie ou à l'infographie
Idem	Ré-exécution du projet <i>in situ</i> , "fidèlement" à la documentation technique d'origine et visant tant la ressemblance superficielle que la présence substantielle	L'œuvre, elle-même, à certaines conditions (tri des caractères essentiels et aléatoires), sinon fac-similé d'une occurrence particulière de l'oeuvre	Fonction esthétique, commémorative, symbolique, muséographique, etc.	Cœuvre équivoque ressortissant à l'architecture, si respectant la "partition" de l'auteur, sinon œuvre significative quant aux seuls procédés d'imitation, sans portée architecturale
Idem	Transposition qualitative (dans un autre genre) d'une œuvre préexistante, résolution de problèmes différents de ceux traités dans l'œuvre de départ	Cœuvre autonome, déchiffrable au "second degré" par un public averti	Fonction de pérennisation d'une œuvre provisoire, d'exploration des ressources d'un art, des modalités d'existence de ses objets, etc.	Cœuvre univoque, incarnant un projet d'auteur, mais exposée à un risque d'erreur d'identification, et donc de lecture appauvrie

Pratiques d'imitation, d'exécution et de transposition créative.

L'argumentation développée jusqu'ici devrait avoir montré à quel point il serait absurde de tenir aujourd'hui une reconstruction "à l'identique" (comme on dit) du Pavillon de 1929 pour une exécution correcte du projet. En effet, pour produire une réplique "identique" du Pavillon de 1929, on devrait le copier avec *toutes* les caractéristiques qu'il présentait à l'époque, y compris le bruit sémantique introduit marginalement par les événements historiques de 1929. Un tel travail de copie pourrait, théoriquement, être effectué par un entrepreneur minutieux complètement dépourvu de compétence architecturale et donc incapable de discriminer dans l'œuvre les parts de l'essentiel et du contingent. Par bonheur, le Pavillon reconstruit en 1986 par de Solá-Morales, Ramos et Cirici n'est pas une copie "fidèle" du Pavillon de 1929, et cette caractéristique nous permet de l'accueillir au moins comme candidat à une exécution légitime de l'œuvre miesienne de 1929.

Le tableau ci-dessus énumère quelques-unes des pratiques d'imitation ou de copie dans le voisinage desquelles on pourrait être tenté de situer la reconstruction de 1986. Il indique en outre ce qui distingue la ré-exécution d'une œuvre et les différentes modalités de sa copie : la compétence de l'exécutant à lire la notation, et à faire la part de ce qui *doit* être exécuté conformément au projet et de ce qui *peut* être exécuté librement.



Produire une œuvre à propos d'une autre ou l'architecture au second degré

Il n'a jamais été dans l'intention des architectes catalans auxquels revient l'initiative de la reconstruction de 1986 de faire passer "leur" Pavillon pour l'œuvre autographique de Mies. Les visiteurs qui se rendent à Barcelone pour visiter le fameux Pavillon ne risquent donc pas d'être abusés par un faux. Ils risquent tout au plus d'entretenir une relation faussée avec cet édifice en le tenant, par ignorance de ses vicissitudes historiques, pour une œuvre autographique de Mies. Il n'a jamais été question non plus pour de Solà-Morales, Ramos et Cirici de "refaire" le Pavillon en simulant la posture créatrice de l'architecte-artisan qui explore en tâtonnant les moyens de mettre en œuvre un projet que personne n'a réalisé de cette manière avant lui. Au contraire, les architectes catalans ont mené leur travail de conception du projet de reconstruction parallèlement à une démarche de compilation et d'analyse critique des sources, qui mérite d'être qualifiée de scientifique, même si des choix de projets ont dû être opérés *in fine*, selon des critères qui s'écartent de la pure rationalité scientifique. En proposant une réédification du Pavillon de 1929 dûment étayée par les sources documentaires, les architectes catalans invitent démonstrativement le public à recevoir le Pavillon de 1929 comme une œuvre allographique, présentant une notation et donc susceptible d'exécutions correctes multiples.

Le public averti d'un tel statut de l'édifice voit alors s'ouvrir devant lui tout un champ d'activités esthétique et critique passionnantes : il s'agit de se demander si l'identité spécifique du Pavillon de Mies, telle que définie dans les instructions codifiées par l'auteur, se trouve bel et bien manifestée par l'exécution de 1986. L'intuition ne peut suffire à trancher une telle question. Il faut avoir pris la mesure des difficultés philologiques d'établissement du "projet" de Mies pour pouvoir apprécier la "correction" d'un exemplaire de l'œuvre. Telle modification introduite par les "exécutants" au titre de licence d'interprétation pourra éventuellement être contestée par certains, qui y verront une véritable altération de l'objet idéal créé par Mies¹¹.

Vu le caractère lacunaire et complexe de la notation au travers de laquelle le Pavillon de Barcelone affiche son statut d'œuvre allographique, il est particulièrement difficile de situer le seuil au-delà duquel une exécution de ce projet, comme celle de 1986, passe du statut d'interprétation plus ou moins libre à celui d'œuvre distincte¹². Si l'on considère qu'il y a

De Solà-Morales, Ramos et Cirici, reconstruction du Pavillon de Mies à Barcelone (photos Vincent Mangeat).

bien une frontière de genre entre l'architecture "éphémère" et l'architecture "permanente", et qu'à chaque genre correspond un ensemble de règles spécifiques, on comprendra plus aisément que la reconstruction du Pavillon de Barcelone comme édifice durable ait requis un apport de conception inédite. Il ne suffisait pas de savoir "lire des plans" pour réussir cette opération, encore fallait-il savoir en transposer les prescriptions dans le système de règles propre au genre de l'architecture permanente. En transposant le projet de Mies, les architectes du Pavillon de 1986 ont incontestablement fait œuvre d'auteurs. Il y a donc un réel intérêt à distinguer, à cet égard, deux Pavillons de Barcelone, différents numériquement et spécifiquement. Le plus récent n'est pas une copie, mais une œuvre originale à *propos* d'une œuvre précédente.

Identifier des objets, cartographier des lieux, repérer des points de vues

Notre première question consistait à savoir si le fait pour deux objets d'occuper successivement le même site était déterminant (entre autres caractéristiques) pour envisager leur identité. Puis la question de l'identité nous a entraîné dans un exercice difficile d'établissement de catégories d'objets et de relations entre ces catégories. A plusieurs reprises, des métaphores spatiales sont venues se glisser dans nos propos : "espace logique" des pratiques artistiques, "frontières" de genres, "régions" ontologiques. Nous nous sommes par ailleurs aidés de tableaux pour visualiser graphiquement des distinctions, des relations de voisinage, des déplacements ou des processus de différenciation au fil du temps. La signification de ces métaphores spatiales et de ces tableaux de catégories ne s'épuise pas dans leur usage rhétorique ou didactique. Dans la mesure où ils nous permettent de distinguer des objets, de repérer des lieux, de tracer des limites, d'observer des déplacements et des transgressions, ces outils de représentation nous permettent de cartographier véritablement l'espace conceptuel en interaction avec lequel nous nous affairons dans l'espace réel pour nous y orienter, l'observer, l'ordonner, bref lui donner forme. Les pratiques créatrices, aujourd'hui, aiment à se déplacer, coloniser de nouvelles terres et faire bouger nos repères. Pour les comprendre, il convient de s'exercer à une mobilité de point de vue, sans pour autant perdre la capacité de rendre compte des chemins parcourus.

Bibliographie

Bonta, Juan Pablo (1979), *Architecture and its Interpretation*, Londres, Lund Humphries.

Borges, Jorge Luis (1998), «Pierre Ménard, auteur du Quichotte» [nouvelle datée de 1939, publiée pour la première fois en recueil à Buenos Aires en 1957], traduction française par P. Verdevoye, in *Fictions*, Paris, Gallimard (Folio), pp. 41-52.

Cooper, David (éd.) (1995), *A Companion to Aesthetics*, Oxford UK et Cambridge Mass., Blackwell.

Danto, Arthur (1989), *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Genette, Gérard (1994) *L'Œuvre de l'art, 1 : immanence et transcendance*, Paris, Seuil.

Gombrich, Ernst H. (1971), *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard (traduction française de Art

and Illusion, 1959).

Goodman, Nelson (1990), *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon [traduction française de *Languages of Art*, 1968].

Gresleri, Giuliano (éd.) (1979), *L'Esprit nouveau : Parigi-Bologna – costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*, Electa, Milan.

Hammer-Tugendhat, Daniela (éd.) (1998), *Ludwig Mies van der Rohe – das Tugendhat Haus*, Wien, Springer.

Lories, Danielle (1988), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Lories, Danielle (1989), *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre. Regard "continental" sur la philosophie analytique de l'art*, Bruxelles, Académie royale de Belgique.

Malfroy, Sylvain et Zierau, Frank (1998), «Tabula rasa de facto», *Werk, Bauen+Wohnen* 12, pp. 24-29.

Malfroy, Sylvain (2001), «Urban

morphology and project consulting : a Berlin experience», *Urban Morphology, Journal of the International Seminar on Urban Form* 2, pp. 63-80.

Morizot, Jacques (1996), *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Morizot, Jacques (1999), *Sur le Problème de Borges : sémiotique, ontologie, signature*, Paris, Kimé.

Pinson, Gaëlle (2000), «La "reconstruction critique" à Berlin, entre formes et idéologie», *Le Visiteur* 6, pp. 130-155.

Quetglas, Jose (1988), «Fear of glass : the Barcelona Pavilion», in Colomina (éd.), *ArchitectureReproduction*, New York, Princeton Architectural Press, pp. 123-151.

Solá-Morales, Ignasi de, Cirici, Cristian, Ramos, Fernando (1993), *Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion*, Barcelone, Gustavo Gili.

Tegethoff, Wolf (1981), *Mies van der Rohe, die Villen und Landhausprojekte*, Essen, Richard Bacht.

Notes

¹ Le Pavillon de l'Esprit Nouveau, réalisé par Le Corbusier dans le cadre de l'Exposition des arts décoratifs de 1925 à Paris, démoli au printemps 1926 et reconstruit comme réplique délocalisée en 1977 à Bologne (Gresleri, 1979), a peut-être joué un rôle émulateur dans la concrétisation du projet de reconstruction du Pavillon de Barcelone, envisagé dès la fin des années 1950. La reconstruction récemment achevée de la *Bauakademie* (1831-36) de Schinkel à Berlin illustre aussi bien un cas de récupération d'édifice illustre de l'historiographie architecturale que de concrétisation par étapes d'un programme de reconstruction extensive de secteurs urbains détruits dans des circonstances traumatiques. On trouvera plusieurs dizaines de cas de reconstructions illustrant l'impératif de fidélité à l'original, en consultant à l'aide du mot-clé "reconstruction" la base de données accessible sur le site Internet <www.archINFORM.de>.

² J'ai été incité à approfondir ces

questions à partir du cas du Pavillon de Barcelone par mon collègue et ami Vincent Mangeat, professeur titulaire de l'Atelier de 1^{re} année au Département d'architecture de l'EPFL. Cet article anticipe l'édition d'une monographie à paraître prochainement dans la collection des supports de cours de l'Atelier de 1^{re} année. J'ai puisé de nombreux éléments de réflexion dans les séminaires d'analyse tenus sur ce cas avec un groupe d'enseignants de la Chaire de 1^{re} année. Je remercie particulièrement Anna Birgisdottir, architecte, pour la mise à disposition des dessins qui illustrent la présente publication.

³ La bibliographie concernant l'ontologie de l'œuvre d'art connaît une courbe exponentielle depuis le milieu des années 1960, surtout dans l'aire – anglo-américaine – de diffusion de la philosophie analytique du langage de dérivation wittgensteinienne. Pour une introduction, voir les rubriques «ontology of artworks», «theories of art», «authenticity of the artwork» dans le remarquable dictionnaire d'es-

thétique édité par David Cooper (1995) ; également l'anthologie rassemblée par Danielle Lories (1988) et le bilan qu'elle dresse par ailleurs dans son ouvrage de 1989.

⁴ On trouvera une bonne vue d'ensemble de la bibliographie concernant le Pavillon de Barcelone dans Tegethoff (1981, pp. 69-89) et Solá-Morales, Cirici, Ramos (1993, pp. 68-71). Une analyse spécifique de la fortune critique de l'œuvre fait l'objet de Bonta (1979).

⁵ Parmi les problèmes nouveaux que les auteurs de la reconstruction de 1986 ont eu à résoudre, on peut citer en particulier :

- la construction de la dalle de toiture du pavillon, traitée en ossature métallique habillée de plâtre et de carton bitumé par Mies, conçue en béton armé avec étanchéité de ferblanterie (après l'échec d'une première solution en fibres de verre) dans le nouveau projet,
- la construction des murs, que Mies avait réalisés suivant un système mixte d'ossature métallique

avec agrafage de dalles de pierre naturelle d'un côté et remplissage de maçonnerie enduite de l'autre, traitée de façon univoque comme ossature métallique revêtue de pierre naturelle sur ses deux faces dans la version permanente,

- la sélection de métaux résistants à la corrosion, non problématique dans la version provisoire où le chrome est abondamment mis en œuvre, résolue par le recours notamment à l'acier inoxydable pour les huisseries dans la version permanente,

- le système de drainage de l'eau de surface, ignoré dans la version provisoire, et résolu dans la nouvelle version par un système de dallage à joints ouverts détaché du soubassement par des cales,

- la sécurité de l'installation, fermée par des portes vitrées amovibles en 1929, surveillée électroniquement dans la nouvelle version,

- les équipements sanitaires et techniques, minimaux dans la version provisoire, plus développés (chauffage, télécommunications, électricité, illumination, etc.) dans la version permanente, requérant l'aménagement d'espaces utiles dans le socle.

Pour tous ces points, voir le compte rendu minutieux du projet in de Solá-Morales, Cirici, Ramos, (1993), pp. 28-38.

⁶ Je reprends en la simplifiant outrageusement la terminologie très technique forgée par Nelson Goodman. Ceux qui voudront en récupérer toute la complexité se référeront à Goodman (1990), Morizot (1996), Genette (1994) et aux titres déjà suggérés à la note 3.

⁷ A la rigueur, Mies, répondant d'ailleurs positivement aux sollicitations que lui adressait Oriol Bohigas dès 1959 (de Solá-Morales e. a., 1993, p. 26), aurait pu réaliser une seconde version de l'œuvre de 1929, mais cette seconde version autographe, postérieure à 1959 si

elle avait vu le jour, aurait dû être considérée plus comme une œuvre supplémentaire dans le catalogue de l'architecte, intéressante à comparer avec le pavillon réalisé trente ans auparavant, qu'un second original du Pavillon de 1929. Un tel remake de la main de Mies serait venu augmenter la petite famille des versions du type spatial inauguré par le Pavillon de Barcelone, qui ne compte que la Villa Tugendhat, une version résidentielle (Tegethof, 1981 ; Hammer-Tugendhat, Daniela, éd., 1998).

⁸ Fernando Ramos raconte que beaucoup de visiteurs venus voir le Pavillon reconstruit en 1986 ont eu la sensation de revoir en version colorisée une œuvre qu'il ne connaissaient jusqu'ici qu'en noir et blanc!

⁹ Ce schéma amalgame des emprunts terminologiques et conceptuels à Genette (1994) et quelques "idées reçues" de théorie de la restauration.

¹⁰ En prenant la direction du Bauhaus, en 1930, Mies van der Rohe a mis fin à une pratique qui s'était établie dans les ateliers (menuiserie, ferronnerie, céramique, textile, etc.), consistant à commercialiser une production artisanale. Cet apport d'argent était bienvenu pour les étudiants, mais contrevenait idéologiquement au projet qu'il s'était fixé pour l'institution, portant sur une collaboration plus étroite avec le monde de l'industrie. Ainsi, sous le règne de Mies, les étudiants qui voulaient continuer à se procurer quelques ressources, étaient incités à le faire en créant des prototypes et non des produits finis. Dans le cas du Pavillon de Barcelone, on observe que le mobilier spécifiquement conçu par Mies pour cet événement, notamment la chaise avec repose-pieds *Barcelona*, a été ultérieurement édité en série, après le transfert de l'architecte aux Etats-Unis,

en collaboration avec la firme Knoll Associates Inc.

¹¹ Ainsi, par exemple, il y a un vrai débat esthétique à mener pour savoir si les auteurs de la reconstruction de 1986 ont eu raison de supprimer, en voulant pérenniser le Pavillon de Barcelone, tous les dispositifs "grossièrement bricolés" qui conféraient à la réalisation de 1929 le statut typique d'une œuvre provisoire, orientée vers la maximisation des effets au moindre coût. En effet, il est possible que certains aspects de l'exécution de 1929 ne soient pas entièrement contingents et explicables par la seule incidence de la crise économique mais aient répondu à une intention précise de l'auteur, éventuellement "découverte" par lui en cours de chantier : ainsi, le fait que le revers des faces latérales et postérieures des murs d'enceinte ait été simplement traité en maçonnerie revêtue d'un enduit coloré alors que l'endroit consistait de dalles de marbre vert des Alpes et de travertin jaune (de Solá-Morales e. a., 1993, p. 14) s'accorde si bien avec la théâtralité qui se dégage de l'ensemble de l'édifice qu'on peut se demander s'il était judicieux, lors de la reconstruction, de généraliser le parement de pierre naturelle. On trouvera une très belle analyse du Pavillon de Barcelone comme espace scénique dans Quetglas (1988).

¹² De Solá-Morales, Ramos et Cirici ne prétendent pas avoir procédé à autre chose qu'une réinterprétation : «We have no doubt that all those of us who played some part in this undertaking are conscious of the distance that exists between the original and its replica. Not because the quality of its execution is inferior, which is not the case, or because it was impossible to determine precisely how all of the details of the building had been resolved, but because every replica is, indisputably, a reinterpretation.» (de Solá-Morales e. a., 1993, p. 39).

L'importance de la pensée modulaire chez Ludwig Mies van der Rohe et Dominique Perrault

Philippe Meier

Le XX^e siècle s'ouvre sur une période d'éclectisme caractéristique des tournants séculaires. Comme pour préfigurer ce que sera une des manières de penser la nouvelle architecture, Auguste Choisy postule dans son *Histoire de l'architecture* : « *Au milieu de toutes ces fantaisies, il n'est pas sans intérêt de constater le maintien du principe modulaire: notre architecture lui doit cette harmonie générale qu'elle conservera jusque dans les écarts de sa décadence* »¹. Son approche cartésienne, associée à une vision d'ingénieur, rejoint la pensée de Denis Diderot, qui contestait que « *le beau était plutôt une affaire de sentiment que de raison* »².

Quelques années plus tard, Hendrik Petrus Berlage, en digne précurseur d'une génération qui va représenter le *Mouvement moderne*, enjoint les architectes à « *retourner à la vérité, c'est-à-dire saisir de nouveau l'essence de l'architecture* »³. Le changement d'attitude proclamé se fera jour grâce à une réflexion sur le module issu de la production industrielle en série. La pensée de Mies van der Rohe, va sur ce plan comme sur bien d'autres, marquer plus de quatre décennies du siècle⁴.

Deux tendances vont régir l'approche modulaire en architecture. Elles peuvent se résumer à deux questions : la forme générale, et sa proportion, sont-elles données par la répétition du module ? Ou le module répétitif s'intègre-t-il dans une forme qui est prédéfinie par des critères extérieurs à la modularité ? Pour Mies van der Rohe qui appartient à la deuxième catégorie, l'important est la recherche de la *forme essentielle*, à l'intérieur de laquelle la technique tient un rôle primordial⁵. Toute sa carrière est le reflet d'une quête vers un absolu où forme et construction se déclinent en un tout intelligible : « *lorsqu'une construction véritable rencontre un contenu véritable, il en résulte des œuvres véritables [...] conformes à leur essence* »⁶. Si les prises de position de Mies van der Rohe sur l'industrialisation abondent⁷, il ne s'est pas prononcé de manière claire sur la notion de modularité et de proportion dans son architecture. Or cette dernière, et principalement celle de la période américaine, en est la quintessence. Pour essayer de comprendre la genèse de cette approche de la composition qui sera la sienne, nous examinerons au préalable trois projets de sa période dite européenne.

1923. L'immeuble de bureaux en béton armé

Un dessin. Un texte : « *La disposition fonctionnelle optimale de l'espace de travail a déter-*

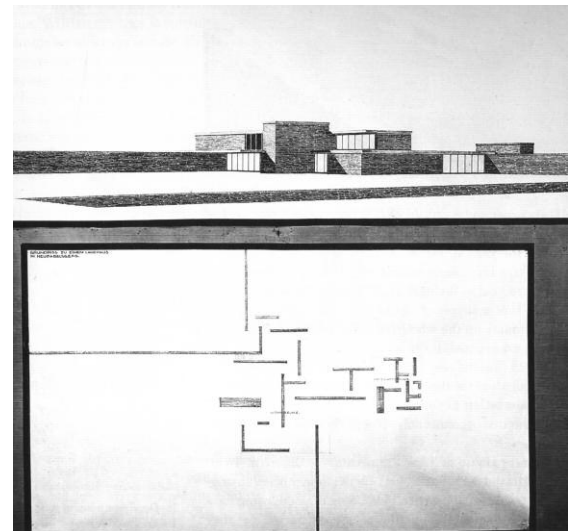
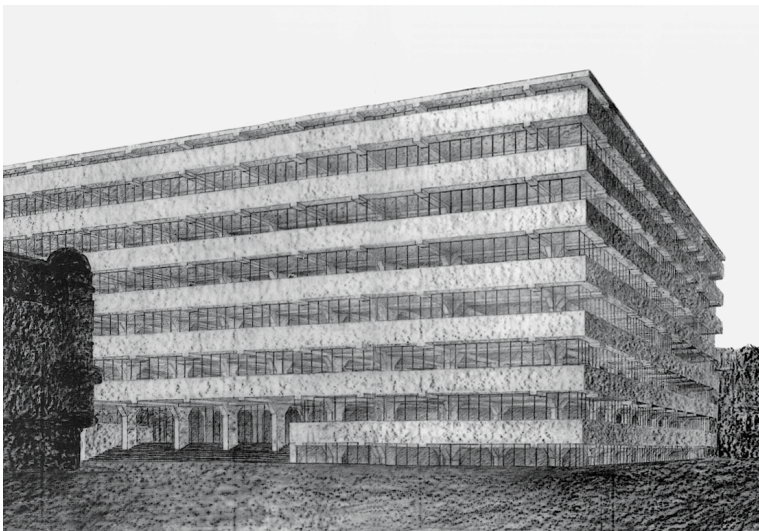
miné la profondeur du bâtiment. Elle est de 16 mètres. Le principe de construction le plus économique s'est avéré être une poutre sur deux appuis de 8 m de portée avec des porte-à-faux de 4 m de chaque côté. La distance entre deux poutres est de 5 m. Cette trame porte la dalle du plancher qui remonte verticalement à l'extrémité des porte-à-faux, formant ainsi l'enveloppe.»⁸ Huit années après la publication par Le Corbusier du principe *Dom-ino*, et contrairement à l'application que ce dernier en fait en 1915⁹, Mies est un des premiers à concevoir une architecture entièrement basée sur la répétition d'un module structural, et dont la perception est rendue possible par l'usage du verre. La proportion de l'ensemble ne semble pas tenir compte d'un quelconque rapport mathématique, mais de l'addition du module. La partition verticale est de rapport un à un. L'esthétique qui s'en dégage est radicalement. L'argument est rationnel: «L'architecture moderne a abandonné la dimension esthétique pour la dimension organique, la dimension formelle pour la dimension constructive»¹⁰. Conscient des limites de la mécanisation prônée par Ford, et à laquelle l'architecture qu'il défend pourrait être assimilée, Mies ajoute: «La mécanisation ne peut jamais être une fin en soi, elle doit toujours rester un moyen. Un moyen au service d'une fin spirituelle»¹¹.

1924. La maison de campagne en brique

Deux dessins. Un texte: «Cette maison, qui est pensée pour être exécutée en brique, vous montre [...] l'influence du matériau sur la forme. Dans le plan de cette maison, j'ai abandonné le principe habituel des volumes clos: à une série de pièces distinctes j'ai substitué une suite d'espaces ouverts. La paroi perd ici son caractère de clôture et ne sert plus qu'à l'articulation organique de la maison.»¹² Ce projet qui a suscité bien des interrogations¹³, apparaît clairement, à la lumière de ce court texte peu connu de 1924, comme étant composé sur la base modulaire de la brique. Quarante ans plus tard, dans le cadre de la monographie que lui consacre Werner Blaser¹⁴, Mies, alors âgé de 78 ans, fait redessiner par son agence de Chicago le plan de 1924 en y introduisant un module de brique "réel". La proportion de la brique utilisée est de 20 cm par 10 cm¹⁵, soit un rapport de un sur deux. Au-delà de la discussion de savoir quelle est la bonne version redessinée, quelles sont les influences extérieures qui ont abouti à ce projet, son intérêt réside dans la conscience que l'architecte a eu, en 1924 déjà, de l'approche modulaire dans le processus de composition, et la volonté de faire passer des idées pour une nouvelle esthétique basée sur la mise en œuvre.

Mies van der Rohe, projet d'immeuble de bureau, en béton armé (1922), dessin au fusain.

Projet d'une maison de campagne en brique (1923-1924), vue perspective et plan.

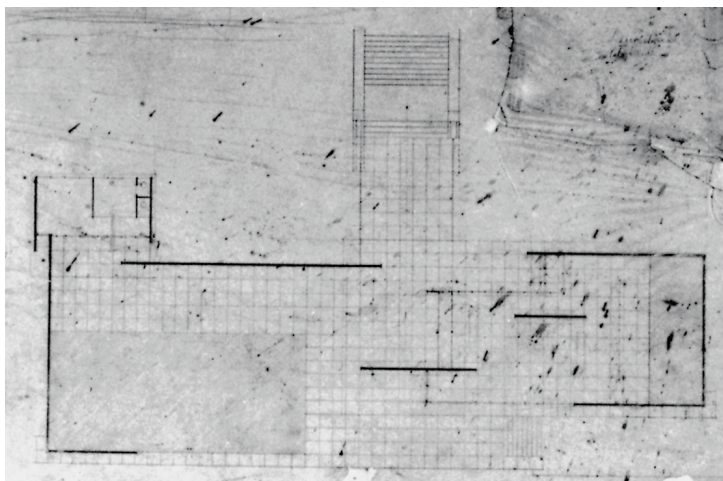


1929. Le pavillon de Barcelone

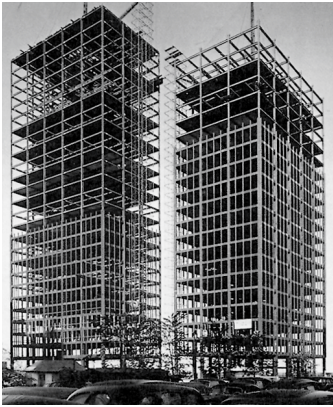
Alors que Le Corbusier livre la villa Savoye, manifeste d'architecture basé sur les *cinq points* de l'architecture moderne, Mies dévoile ses pans de murs en panneaux de travertin et ses colonnes chromées du pavillon allemand dans le cadre de l'exposition universelle de Barcelone. Dans cet autre manifeste sont affichées les prémisses d'une nouvelle ère, où la précision, la rigueur et la rationalité sont capables de déclencher des proportions admirables. On peut postuler que ce projet se présente comme étant la synthèse des propositions théoriques précédentes : la métrique de l'ossature et l'expérience modulaire de la brique, mises au service d'une abstraction renforcée.

A l'occasion de la reconstruction du projet en 1986, les auteurs, Ignasi Solà-Morales, Cristian Cirici et Fernando Ramos, ont été amenés à se pencher de manière très approfondie sur la réalité constructive du Pavillon. Une documentation fournie a été retrouvée à cette occasion, en plus des travaux de Juan Pablo Bonta¹⁶ et de Wolf Tegethoff¹⁷. Les différentes versions de plan retrouvées ont démontré une évolution dans le schéma compositif, qui, au début du processus, s'affichait, à la manière de la maison de campagne en brique, comme une composition murale. L'apparition, dans la deuxième version de 1928, de six colonnes marque le tournant du projet, et certainement du travail à venir de Mies. Le fait de mélanger deux conceptions, l'une basée sur la fluidité de l'espace héritée de Wright¹⁸, voire du mouvement de Stijl¹⁹, et l'autre, sur la mise en place d'un système à ossature *mise à nu*, relèvent d'une intuition remarquable. Le plan définitif, conforme à la réalisation, fait état pour la première fois du dessin du dallage, qui inscrit le module comme élément de réglage de la composition.

À Barcelone, le module au sol est carré. Il est d'environ 1,10 m par 1,10 m. Les murs sont composés de panneaux de 1,10 m par 2,20 m. Ces dimensions ont été retrouvées grâce à un plan de pose de l'entreprise Köstner et Gottschalk, qui décrit la métrique du projet modulaire. Le mur en onyx doré, quant à lui, préserve sa mesure particulière, hors du module de base²⁰. Lors de la reconstruction, les auteurs s'aperçoivent que la régularité du plan est mise à mal par endroit. Si certains critiques ont avancé que la notion du tracé n'intéressait pas Mies à cette époque, les architectes espagnols pensent, pour leur part, que les ajustements qui ont été faits, tenaient plus de l'ordre du chantier que de l'indifférence de l'auteur à ce sujet²¹. Il semble assez juste, à la lumière des différents textes aujourd'hui en notre possession, d'abonder dans ce sens, en soulignant clairement le fait que Mies n'est



Mies van der Rohe, Pavillon allemand à Barcelone, plan définitif.



Mies van der Rohe, immeubles de Lake Shore Drive n°860 & 880 en construction (1948-1951).

pas encore conscient de ce qu'il vient de mettre en forme²². Pour preuve le plan officiel de publication de 1929, où le tracé au sol n'est pas dessiné²³. Il faudra attendre quelques années et en particulier le projet de pavillon d'exposition de Berlin en 1936, pour que le "graphisme miesien" s'impose comme ordre de représentation, mais aussi et surtout comme structure de pensée.

Mies aux USA: sensibilité et rigueur

Lorsqu'il s'installe définitivement aux Etats-Unis en 1938, à l'Illinois Institute of Technology, Mies va trouver dans le savoir faire des charpentiers métalliques de Chicago, la possibilité d'exprimer au mieux sa recherche. L'exactitude du tracé modulaire des profils d'acier en fait comme des *lignes matérialisées*, issues de la géométrie descriptive *mongienne*, qui traversent l'espace de la construction pour l'unifier. On a souvent relevé l'évolution de son langage architectural dans le rapport de la structure et de l'enveloppe. On a évoqué les prismes purs et lisses, la clarté du détail, le travail de l'angle. Toutes ces approches critiques et théoriques convergent vers un point qui intéresse l'architecte au plus haut point : l'unité du panneau modulaire et proportionnel qui peut décrire le tout. Comme si l'intuition de la forme avait besoin d'un élément unique pour contrôler parfaitement l'espace. Pour Mies, l'«architecture n'a que peu ou rien à voir avec l'invention de formes intéressantes ou avec les goûts individuels»²⁴. La très grande collection de ses esquisses et dessins, réunis au MoMA par Arthur Drexler, montre à quel point il abordait la perception du projet dans sa spatialité et son rapport à l'environnement par des croquis ou des perspectives²⁵. Pour Mies, le module n'est pas une méthode universelle. «Nous voulons bien garder les deux pieds bien sur terre, mais avoir la tête dans les étoiles»²⁶. Il n'a pas été non plus de ceux qui se sont basés sur des règles mathématiques pour définir l'espace. Il s'est toujours intéressé à des rapports proportionnels simples, comme le carré, le double carré, ou quelques autres encore. Tegethoff cite un courrier de 1969, où l'auteur, Vernon Geisel, affirme, sur la base de témoignages d'anciens employés de Mies, que ce dernier «n'a jamais usé d'une approche proportionnelle qui soit consciemment faite à partir de modèles mathématiques. Les rapports proportionnels de 3 par 5 et 5 par 8 pour les structures sont récurrents dans son travail. Mais toute autre approximation d'un dérivé mathématique, dans le dessin d'une fenêtre ou d'une élévation, est purement conjecture»²⁷.

On a souvent reproché à Mies van der Rohe sa raideur, son obsession du quadrillage. Ceux qui n'ont pas su percevoir la subtilité de ses formes et de leurs proportions ont alors érigé en méthode la simplicité modulaire affichée par ses réalisations : Mies devient une icône. Étonnamment, ce dernier notait en parlant de sa propre architecture que «chacun peut travailler sur elle, sans pour autant devenir un imitateur. Parce qu'elle est absolument objective»²⁸. Comme s'il n'avait pas pu imaginer que son talent, son invention linguistique, et le fait d'avoir su parfaitement allier sensibilité et rigueur, ne soient pas transmissibles aussi simplement, sans qu'apparaissent une dérive et un oubli de ce qui en avait fait la qualité. Malgré son engagement académique, comme le note Frampton, il ne put «malheureusement transmettre avec autant de force cette sensibilité Schinkelschüler qui constituait pour lui une seconde nature. [...] Les adeptes de Mies [...] se révélèrent dans l'ensemble incapables de saisir sa sensibilité, cette intuition de la proportion précise des profils qui, seule, a garanti sa maîtrise de la forme»²⁹. Après la disparition de Mies van der Rohe en 1969, force est de constater qu'il y a eu comme un oubli de cette manière de concevoir l'architecture.

Pourtant, en 1989, au lendemain du jugement du concours de la Bibliothèque de France dont il est le lauréat, un jeune architecte s'exprime sur Mies : il dit de lui qu'il «est là sublime, indiscutable»³⁰. Et il ajoute : «j'aime les transparences de Mies, cette indécision

entre être dedans et être dehors, le travail des façades. Les matériaux actuels permettent d'avancer»³¹. Cet architecte, c'est Dominique Perrault. Il est celui qui peut nous apparaître aujourd'hui comme étant un des plus probables héritiers d'une partie de la pensée *miesienne*. Il est un architecte de ces années 1990, pendant lesquelles l'aboutissement des progrès technologiques du siècle a permis à l'architecture de reprendre à son compte des thèmes liés à l'industrialisation, détachés de leur côté dogmatique et idéologique des années 1920 et 1930, et a été le fait d'une redécouverte de ce mariage subtil entre la sensibilité et la rationalité constructive.

En parcourant trop rapidement l'œuvre de Dominique Perrault, on pourrait être amené à ne pas y déceler cette affinité revendiquée avec Mies van der Rohe. En effet sa production, affiliée à celle de la fin du XX^e siècle, pourrait être lue comme étant celle d'une écriture architecturale connotée par la grille et par le panneautage : une sorte de fatalité liée à l'évolution de certaines mises en œuvre, qui utilisent pour la plupart les produits de l'industrie sans recul³². Cependant, une analyse plus détaillée démontre que, au-delà d'une méthodologie de projet, qu'il définit comme étant le *process*³³, les prises de positions théoriques de Perrault rejoignent, à l'autre bout du siècle, celles de Mies, pour qui l'époque dans laquelle on évolue était «la cristallisation de [la] structure intérieure [de l'architecture], le déploiement progressif de sa forme»³⁴.

Ces deux architectes semblent appartenir à la même catégorie, définie au début de l'article, quant à leur processus de projétation : chercher dans l'esquisse la naissance du concept et de la forme, puis la bâtir par une approche modulaire. Perrault postule qu'«à la place d'une conception abstraite qui se donnerait comme a priori les matériaux et les contraintes pour aller vers la définition d'une forme, l'a priori [...] de la forme permet immédiatement de libérer tout les champs de recherche [...] le projet se détermine alors, se règle,

Dominique Perrault, Bibliothèque Nationale de France (1989-1995), vue de la cour.

Hôtel industriel Jean-Baptiste Berlier, Paris (1986-1990).





Mies van der Rohe, Lake Shore Drive 860 & 890 (1948-1951).



Mies van der Rohe, Lake Shore Drive 900 & 910 (1953-1956).

et trouve son unité par une totale mise en extériorité dans la relation avec ce qui lui est extérieur»³⁵. Une fois préétablie cette définition formelle, «il faut s'emparer des process industriels pour en faire des domaines de création qui peuvent toucher tous les matériaux, toutes les mises en œuvre»³⁶.

La deuxième constatation se situe dans leur recherche d'une grande unité du module qui décrit dimensionnellement et proportionnellement l'ouvrage. Comme Mies, Perrault a une approche très constructive. Cependant il laisse entrevoir une plus grande liberté dans la contrainte qu'il s'est donnée : «l'extrême matérialisme qui anime mon travail [implique] une prise de risque importante. A partir du moment où l'on travaille sur un élément constitutif de la matérialisation de cette architecture, si l'on change cet élément, ou si cet élément est amené à changer, tout le projet change»³⁷.

Mies van der Rohe et Perrault: la forme et la règle

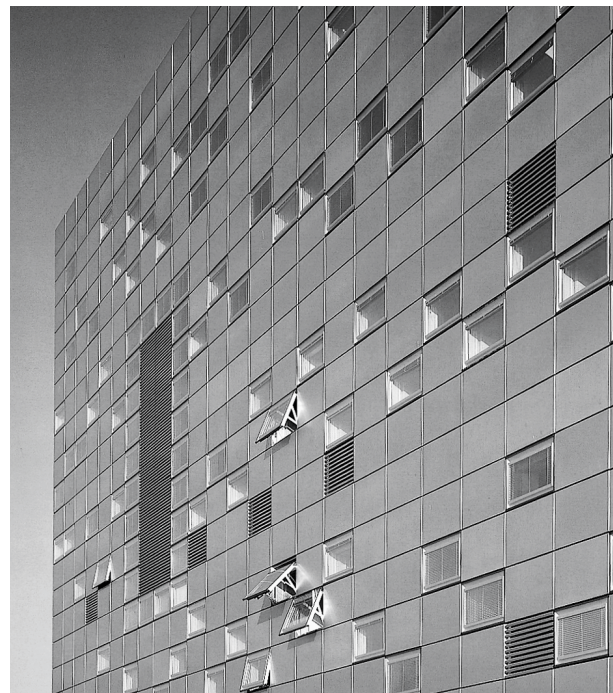
Dans le dessein de confronter les singularités de ces deux architectes, leur rapport au principe modulaire, trois clés d'analyse sont proposées.

Le panneau comme écriture unitaire

Pour Mies, une construction claire est une «construction régulière qui puisse s'adapter aux besoins actuels de standardisation»³⁸. Le plan est déterminé par la structure. Le panneau standard s'inscrit dans le vide laissé par la trame structurelle³⁹ et est toujours intrinsèquement dépendant de la géométrie de celle-ci. Le module a donc fonction de clarifier la structure qui est «le principe unificateur d'un ordre garant non seulement de l'unité de la construction et de la forme, mais en dernière instance, aussi, de celle de la fonction et du sens»⁴⁰. L'architecte en a fait son leitmotiv. Il n'a pas cherché à inventer à tout prix car «on n'aboutirait à rien»⁴¹ et a résolu les moindres détails de ses projets en fondant sa recherche sur le rapport de la structure et de l'enveloppe. On note une évolution dans les années cinquante, où Mies a été contraint, par les réflexions portées sur les déperditions thermiques et des problèmes liés au feu, de «rentre» le plan de la structure par rapport à celui de l'enveloppe. Cela est particulièrement manifeste lorsque l'on compare les deux ensembles jumeaux des Lake Shore Drive. Les deux immeubles Lake Shore Drive 860 & 890 (1948-51) expriment l'épaisseur de la structure en façade, le raidisseur étant plaqué contre elle. La conséquence en est que les panneaux vitrés de part et d'autre de la colonne ont un module plus petit. Leurs alter ego, les Lake Shore Drive 900 & 910 (1953-56), ont vu la structure rentrée derrière la peau de verre. Le raidisseur devient l'élément modulaire unique qui tourne autour de tout le bâtiment. C'est ce principe qui sera ensuite réutilisé, par exemple, pour le Seagram building (1954-58) à New York.

Dominique Perrault va encore plus loin dans cette dissociation structure – enveloppe. Le panneau de verre, ayant considérablement évolué dans sa technologie, lui permet de mettre en scène la structure à travers la transparence et plus seulement en relation directe et constructive. L'hôtel industriel J.-B. Berlier en est le premier exemple vraiment manifeste : une structure en béton armé détachée de la peau de verre, elle-même constituée d'un module unitaire⁴².

Pour Perrault, le stade ultime «consiste à faire disparaître l'architecture dans ses volumes»⁴³, la répétitivité en étant une des clefs, parce que parvenant à une notion d'effacement du principe de façade. Son architecture a été décrite comme «fait brutal et écriture blanche»⁴⁴. Le passage de l'esquisse première de la Bibliothèque de France à sa matérialisation le démontre très bien : une façade modulaire qui frôle la monotonie : «cent mille mètres carrés de façade construits avec un module de verre : un élément toujours



considéré comme une contrainte mais qui se révèle libérateur, car permettant de gommer l'échelle, et donc les dimensions»⁴⁵.

En effaçant tout critère de lecture de la façade, Perrault tente d'éradiquer la notion de fenêtre, cet élément qui vient toujours perturber le rythme modulaire, et que Mies avait déjà bien assimilé, pour ne servir que le volume et sa matérialité. Déjà présente dans sa première réalisation importante, l'Ecole supérieure d'ingénieurs en électronique et électrotechnique (E.S.I.E.E.), la notion de fenêtre, lorsqu'elle doit être utilisée, tend à l'aléatoire. Mais cet incertain est toujours le fait d'une insertion dans la grille modulaire qui dessine l'enveloppe. A contrario des élégantes, mais définitives, compositions d'ouvertures aléatoires que l'on retrouve actuellement dans l'architecture contemporaine, ce type de disposition tient, chez Perrault, à deux facteurs : d'une part la nécessité de ne pas affirmer la fenêtre, dans le souci de générer des formes pures et, d'autre part, l'idée que le projet peut constamment évoluer dans son programme⁴⁶, ce qui implique que la modification d'un ou plusieurs modules ne doit pas mettre en crise l'ensemble. Les projets de l'usine de traitement des eaux SAGEP ou le centre technique du livre en sont la démonstration.

Chez Perrault, comme chez Mies, il n'y a pas de discours affiché sur les proportions mathématiques ou sur la présence de celles-ci dans le processus de projet. On peut néanmoins constater que le panneau de verre qui décrit la façade de l'hôtel industriel Berlier, comme celui de la TGB, possède un rapport de un sur deux⁴⁷. Sur le plan constructif, Perrault se trouve presque naturellement à devoir employer des solutions de détails que Mies avait mises au point. En effet le module, avec son autonomie constructive, implique une logique qu'il est difficile de dépasser. Dans le cas de Mies, le fameux détail de l'angle ouvert, que l'on retrouve sur tous ces bâtiments américains en acier, vient peut être aussi de son héritage culturel *de Stijl*⁴⁸. Tous les éléments étant conçus pour eux-mêmes, ils ne peuvent se toucher : chacune des façades est autonome, elle n'est *cousue* à l'angle que par un dispo-

Dominique Perrault, Ecole supérieure d'ingénieurs en électronique et électrotechnique (1984), Marne-la-Vallée.

Dominique Perrault, usine de traitement des eaux SAGEP, Ivry-sur-Seine, (1987-1993).

sitif qui en affirme le détachement. Dans l'œuvre de Perrault, on retrouve ce détail qui s'inscrit dans la logique modulaire du panneau : on citera comme exemple les archives de la Mayenne ou la médiathèque de Vinisieux. En examinant le détail d'angle de la Bibliothèque de France, qui est le même que celui préalablement développé pour l'hôtel Berlier, on s'aperçoit que l'angle, bien que réduit à son minimum, reprend cette logique d'assemblage. Cependant il la pousse à son paroxysme, en ne laissant visible que le vide constructif du double profil aluminium employé. Cela conduit, au bout du raisonnement, à effacer le métal, pour ne laisser que le verre marquer l'angle.

La matière comme support

Toute l'écriture de Mies van der Rohe et Perrault peut aussi se comprendre par l'utilisation préférentielle de matières découpées en panneaux : verre, métal, bois, aluminium, dont la régularité décrit l'espace intérieur et extérieur. Au début de sa carrière, Mies abondait en discours sur les nouveaux matériaux, qui n'existaient alors qu'à l'état de prototype, et pas encore sous une forme industrielle comme il les espérait : béton et métal deviendront après la guerre des matériaux courants. Dès lors, Mies s'appliquera à les utiliser au mieux de leurs caractéristiques : *«Chaque matériau, qu'il soit naturel ou artificiel, possède des qualités intrinsèques qu'il faut connaître pour pouvoir travailler avec lui. En eux-mêmes, les matériaux nouveaux, de même que les nouvelles constructions, ne garantissent aucune supériorité. Ce qui compte c'est d'en faire bon usage. Toute matière ne vaut que par ce que nous savons en faire»*⁴⁹. Mies sera fidèle à quelques matériaux qui traverseront son œuvre : béton (plus rarement), métal, brique, verre et travertin.

Dominique Perrault a, lui aussi, foi dans le progrès technique des matériaux de son époque, qui lui permettront un jour d'explorer des fabrications d'espace dont la substance sera constituée de *«grands volumes de verre travaillant en coupe-feu, de[s] plafonds de plusieurs centaines de mètres carrés d'un seul tenant»*⁵⁰. Il aime aussi se tenir en *«parallèle d'une appropriation et d'une définition nouvelle des produits élémentaires de la construction»*⁵¹. Prenant souvent le contre-pied, il réalise les emmarchements de la Bibliothèque de France en bois, là où d'autres l'auraient décliné en pierre, il installe le Château de Saint-Léger sur un disque de verre, il emballe les ateliers de l'usine Aplix d'une tôle inox chromée polie qui réfléchit le paysage comme du verre, en reposant la question de la matérialisation du métal. Tout comme Mies, Perrault insiste sur le fait de se préoccuper de l'essence de la matière et non du produit fini que l'on trouve sur le marché⁵².

L'urbain dans un vide imposé

Lorsqu'en 1938, Mies esquisse les premiers schémas pour le campus de l'IIT, il met en place, à l'échelle urbaine, les préceptes modulaires du pavillon de Barcelone : une grille de vingt-quatre pieds qui régit la disposition des bâtiments. En 1953, dans le cadre du *Convention Hall* de Chicago, il propose le même dispositif, dans un photomontage devenu célèbre et qui n'est pas sans rappeler certaines représentations de Perrault⁵³. David Spaeth a écrit que *«c'était une prédestination que Mies s'exile à Chicago et pas à Cambridge ou New York»*⁵⁴. En effet, sa rencontre avec cette ville américaine et sa grille urbaine sera une chance pour celui qui s'intéressait plus à l'acte de bâtir, qu'à celui d'inscrire un édifice dans le territoire selon une théorie préétablie⁵⁵. On peut affirmer aujourd'hui que l'architecture de Mies reste avant tout une mise en place d'objets construits⁵⁶, sur lesquels le contexte n'a que peu d'influence : le vide qui est imposé à la ville par une trame prédéterminée, et souvent intrinsèque au projet, permet de l'implanter. Cette approche n'a pu atteindre cette qualité, aujourd'hui reconnue, que grâce au talent déjà évoqué de l'auteur, et aux territoires généreux auxquels il s'est trouvé confronté.

Dominique Perrault, Centre technique du livre, Bussy-Saint-Georges (1993-1995).





Mies van der Rohe, projet du Convention Hall à Chicago (1953-1954), photomontage.

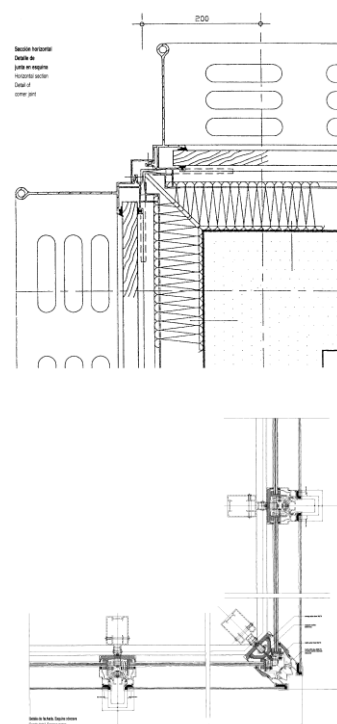
Pour Dominique Perrault, dans le contexte européen de la fin du XX^e siècle, le fait de vouloir inscrire un objet absolu, dont la forme est donnée, entre autres facteurs, par la règle du module, nécessite des prises de positions différentes de celles de Mies. Perrault, qui met en avant la «géographie contre l'histoire»⁵⁷, est conscient que le territoire à disposition pour travailler n'est pas celui qui prévalait à l'époque de Mies. Contrairement à ce dernier, qui n'a recours qu'à la technique pour définir son acte de bâtir, Perrault se sert parfois de métaphores pour étayer ses concepts : le *clavier d'ordinateur* de l'Ecole supérieure d'ingénieurs en électronique et électrotechnique, les *étagères* de l'hôtel industriel Berlier, les *livres ouverts* de la Très Grande Bibliothèque, les *disques* du vélodrome de Berlin. Pour ce faire, l'architecte place son discours sur le thème de l'*installation* du projet et dans un rapport au contexte qui tient beaucoup du *land art*. Se référant souvent à Donald Judd⁵⁸, Perrault n'est pas ignorant des propos des artistes dits minimalistes et de leurs «*dispositions réglées*»⁵⁹. Leur apport sur la notion d'*architecture-objet* installée dans le territoire est une évidence.

L'attitude radicale de Perrault pose évidemment plusieurs questions sur les moyens mis en œuvre pour y parvenir. Conscient de la «*capacité de l'installation à transformer un environnement en un autre par un acte*»⁶⁰, l'architecte doit donc donner au territoire qu'il occupe les moyens d'accueillir l'objet dans sa forme prédéterminée. Loin de l'idéologie de la *tabula rasa*, un projet comme celui de l'hôtel industriel Berlier démontre, par la blessure qu'il provoque dans une partie du site, que pour devenir un tout, l'objet et le lieu ont un besoin absolu de trouver un terrain d'entente, parfois au mépris de la préexistence morphologique. Tout comme la *Nationalgalerie* de Mies (1962-65), la Bibliothèque de France a nécessité une esplanade définissant son aire proportionnelle par rapport au contexte. Il en va de même pour les deux *lacs d'aciers* du vélodrome de Berlin, qui ont exigé des terrassements importants. Pour Perrault, le but à atteindre est une nouvelle symbiose entre architecture et paysage. Il impose à ce dernier de parfois se plier aux contraintes du projet, pour mieux co-exister par la suite.

A la fin de sa carrière, Mies van der Rohe avait affirmé «[nous nous limitons] *volontairement à ces structures qui sont actuellement possibles et nous essayons de les développer dans leurs moindres détails. Nous voulons créer ainsi une base pour de futurs développements*»⁶¹.

Dominique Perrault, Archives départementales de Mayenne (1989-1993), détail de l'angle.

Bibliothèque Nationale de France (1989-1995), détail de l'angle.



Dans cette période d'éclectisme, reflet de la société qui nous entoure, Dominique Perrault tente peut-être de rechercher d'autres bases, liées à la pensée modulaire, dans une approche très "ouverte", appelant la participation de chacun. Perrault refuse *«cet abandon programmé que suppose la finitude [... il importe que le projet ait] une disponibilité pour l'intervention afin que d'autres puissent continuer à intervenir, à le porter [...] une architecture qui au-travers de son dispositif autorise une multiplicité de réponses»*⁶². L'intérêt de cette attitude est qu'elle renvoie à la géométrie fondamentale. Là, le minimalisme des années soixante rejoint les formes *platoniciennes*: une voie possible pour l'architecture.



Dominique Perrault, usine Aplix, Le Cellier, Nantes, 1997-1999.

Notes

¹ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture* (2 vol., 1899), Bibliothèque de l'image, Poitiers, 1996, vol. I, p. 745.

² Denis Diderot, article «Le beau», in *Encyclopédie* vol. II (1752), cité par Jean Seznec, *Denis Diderot. Sur l'Art et les artistes*, Hermann, Paris, 1967, p. 33. «J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment; mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe : alors le plaisir attendra, pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est beau.», id., p. 33. Dans le XX^e siècle qui sera celui des ruptures, ces propos résonnent comme une prémonition sur la capacité que l'homme devra posséder pour raisonner sur la nouvelle esthétique.

³ Hendrik Petrus Berlage, *Gedanken über den Stil in der Baukunst*, Leipzig, 1905, p. 8.

⁴ L'importance de Wright dans le débat sur la construction modulaire doit être mentionné. Assimilable, sous certains aspects, à la manière de penser de Mies van der Rohe, il faut lui reconnaître la paternité de certaines approches sur la modularité dès 1917 avec le dessin de l'*American Ready Cut System Houses*. Il mettra au point ce système seulement en 1936, par la réalisation de la maison H. Jacobs I, première de la longue série de maisons modulaires de type *Usonian Houses*.

⁵ «Chaque fois que la technique atteint son véritable accomplissement, elle se transcende en architecture». Ludwig Mies van der Rohe, «Architecture et technique», article publié dans *Arts and Architecture*, 67 (10), 1950, p. 30.

⁶ Ludwig Mies van der Rohe, *Conférence*, feuillet 4, cité par Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe. *Réflexions sur l'art de bâtir*, Le Moniteur, Paris, 1996 (1986), p. 321. Voir aussi «Über die Form in der Architektur», titre d'un article publié dans *Die Form*, 2(2), 1927, p. 59, où Mies déclare: «Je ne m'oppose pas à la forme, mais uni-

quement à la forme comme but».

⁷ On citera entre autres textes, «Industrielles Bauen», paru dans *G* n° 3, juin 1924, pp. 8-13.

⁸ Ludwig Mies van der Rohe, «Burohaus», paru dans *G* n°1, juillet 1923, p. 3.

⁹ Voir les images d'une architecture, somme toute très conventionnelle, que Le Corbusier publie dans W. Boesiger, O. Storonov, *Le Corbusier. Œuvre complète 1910-1929*, Editions d'architecture, Zurich, 1964 (1929), pp. 23-26.

¹⁰ Ludwig Mies van der Rohe, «Burohaus», manuscrit du 2 août 1923, cité par F. Neumeyer, *op. cit.*, p. 241.

¹¹ Ludwig Mies van der Rohe, «Conférence», manuscrit du 19 juin 1924, cité par F. Neumeyer, *op. cit.*, p. 251.

¹² *Ibid.*, p. 251.

¹³ Pour plus de détail voir: Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses*, MoMA, New York, 1985 (1981), pp. 37-51, et Philippe Meier, «La maison de campagne en brique», *Archimade*, Lausanne, n° 52, juin 1996, pp. 18-25.

¹⁴ Werner Blaser, *The Art of structure*, Birkhäuser, Basel, 1993 (1964).

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶ Juan Pablo Bonta, *Architetura: interpretazione e sistemi espressivi*, Dedalo libri, Bari, 1981 (1979).

¹⁷ W. Tegethoff, *op. cit.*, pp. 69-89.

¹⁸ «L'œuvre de ce grand maître nous a conduit dans un monde architectural d'une force et d'une clarté de langage inattendues, et aussi d'une richesse surprenante de la forme». Mies, «A tribute to Frank Lloyd Wright», texte inédit, cité par F. Neumeyer, *op. cit.*, p. 316.

¹⁹ Mies s'en est toujours défendu et affirme à la fin de sa vie: «Mes idées sont venues de manière indépendante de Mondrian», extrait d'une interview de Franz Schulz, en avril 1968, citée par Tegethoff, *op. cit.*, p. 50. On rappellera néanmoins qu'il expose à Paris en 1923 avec le groupe de *Stijl*.

²⁰ Voir W. Tegethoff, «The legend of the Onyx Block», *op. cit.*, pp. 76-78.

²¹ Ignasi Solà-Morales, Cristian Cirici, Fernando Ramos, *Mies van*

der Rohe. Barcelona pavillon, Gustavo Gili, Barcelone, 1993, p. 13, et «1929/1986. Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona», *Arquitectura*, Madrid, n° 261, juin-août 1986, p. 10.

²² Dans une conversation, Mies note: «La plupart des choses que l'on prévoyait dans les années 1920 ne sont devenues claires qu'aujourd'hui». Christian Norberg-Schulz, «Rencontre avec Mies van der Rohe», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°79, septembre 1958, p. 41.

²³ La version redessinée de 1964 pour le livre de Blaser, bien qu'utilisant un module de dimension inexacte (1,00 m), remet le pavillon dans l'ordre compositif qui était le sien dès 1929, *op. cit.*, pp. 30-31.

²⁴ Introduction à *The Art of Structure*, *op. cit.*, p. 6. Mies ajoute à Christian Norberg Schulz qui l'interrogeait en 1958, sur son «obsession» de l'angle droit: «Je n'ai rien contre les angles aigus ou les lignes courbes s'ils sont bien faits; mais jusqu'à présent, je n'ai vu personne les faire bien», *op. cit.*, p. 41. Cependant, on pourrait objecter à Mies qu'il a conçu deux projets de gratte-ciel en verre, dont les formes étaient libres: le projet pour un immeuble de bureaux à la Friedrichstrasse à Berlin (1919) et le gratte-ciel en verre sur un plan en contour libre à Berlin (1920-21) et, dont une pâle interprétation a été réalisée à Chicago sous le nom de *Lake Point Tower* (1968) par des anciens élèves de Mies à l'IIT et membres de son bureau: Schipporeit-Heinrich Associates; Graham, Anderson, Probst & White.

²⁵ Comme déjà évoqué à plusieurs reprises, la cohérence entre la forme et la structure est, chez Mies, capitale. Leur mise en forme passe par le crayon, par la main de l'auteur. Ainsi il peut en aborder une première perception spatiale. Dans un texte de 1965, Mies aborde le problème de la proportion. Il s'inquiète du fait que ses étudiants «ne faisaient pas preuve du moindre sens des proportions. Je compris que leurs yeux ne pouvaient simplement pas les percevoir». «Le séminaire d'entraînement visuel de Peterhans au département d'architecture de l'IIT» in Werner Blaser, *Mies van der Rohe. Lehre und Schule*, Bâle et Stuttgart, 1977, p. 35.

²⁶ Ludwig Mies van der Rohe,

«Conférence», manuscrit du 19 juin 1924, cité par F. Neumeyer, *op. cit.*, p. 251.

27 F. Neumeyer, *op. cit.*, p. 77.

28 Mies cité par Werner Blaser, *The Art of structure*, Birkäuser, Bâle, 1993 (1964), p. 228.

29 Kenneth Frampton, *L'architecture moderne. Une histoire critique*, Philippe Sers, Paris, 1985 (1980), p. 206. On rappellera que les années soixante et soixante-dix ont mis en place des systèmes constructifs modulaires au sens strict du terme qui, s'ils se sont révélés intéressants pour l'industrie (Mangiarotti, Max Bill, etc.) ne recouvrent pas le champ du présent article. D'autres tentatives ont magnifié l'esthétique de la statique, de l'assemblage, de la *machine à habiter*, dans une approche radicale qui dépasse largement le slogan *corbuséen* (Fuller, Webb, Archigram, Herron, etc.). Cette vision machiniste trouvera son apogée dans le centre Georges Pompidou, et sera rattrapée par l'ère dite post-moderne. En France, après les Perret, Le Corbusier, ou encore Beaudoin et Lods (tous architectes du béton), le langage hésite entre *néo-* et *post-modernité*. Seul trait d'union national entre les glorieuses années d'avant et du juste après-guerre : Jean Prouvé. L'homme qui, «*par son apport à une architecture qui ne fut ni nostalgique, ni utopiste, mais résolument contemporaine*» (Hubert Damish, «Le parti du détail», in François Burkhardt et autres, *Jean Prouvé. Constructeur (1901-1984)*, Centre Pompidou, Paris, 1990, p. 41), put devenir la référence d'une jeune génération dont Perrault fait partie. Prouvé, l'inventeur du mur rideau, aimait à dire : «*Je n'ai jamais dessiné de formes. J'ai fait des constructions qui avaient des formes*» (Alain Pélissier, «L'héritage», in F. Burkhardt et autres, *op. cit.*, p. 154).

30 Dominique Perrault cité par Michèle Champenois, «Portrait de l'artiste en jeune homme», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 265, octobre 1989, p. 194.

31 *Ibid.*, p. 195.

32 L'évolution des paramètres de la construction demande des mises en œuvre qui assurent une excellente thermique du bâtiment. On a assisté ces dernières années à des

langages architecturaux qui se servent des produits décrivant une peau thermique et étanche.

33 Dominique Perrault, «Les temps du process», in collectif d'auteurs, *With – Dominique Perrault architecte*, Ed. Birkäuser & Actar, Bâle & Barcelone, 1999, pp. 142-145.

34 Ludwig Mies van der Rohe, «Architecture et technique», cité par Fritz Neumeyer, *op. cit.*, p. 320.

35 Dominique Perrault, entretien avec Frédéric Migayrou, «Architecture computationnelle», *El Croquis* n° 104, p. 15.

36 *Ibid.*, p. 12.

37 *Ibid.*, p. 13.

38 Christian Norberg-Schulz, «Rencontre avec Mies van der Rohe», *op. cit.*, p. 40.

39 On parle souvent du panneau de façade, mais le travail de Mies s'effectue dans les trois dimensions et le module se répète ou se décline aussi au sol, au mur et au plafond.

40 Fritz Neumeyer, *op. cit.*, p. 228.

41 C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 41.

42 Dans ce projet qui a «préparé» celui de la Bibliothèque de France, à la manière d'un Mies qui évoluait lentement sur le même thème constructif, on notera que le module de verre de l'angle diffère de celui utilisé pour le reste des façades. Le projet de la Bibliothèque sera une évolution puisque l'architecte réussira à employer le même module. Voir aussi note 54.

43 M. Braush, M. Emery, *op. cit.*, p. 211.

44 Jacques Lucan, «Architecture : fait brutal et écriture blanche», in Jacques Lucan, Peter Cook, Martin Kieren, *Dominique Perrault*, Arc-en-Rêve & Artemis, Bordeaux & Zurich, 1994, pp. 4-7.

45 Dominique Perrault, in Marianne Braush, Marc Emery, *L'Architecture en question. 15 entretiens avec des architectes*, Le Moniteur, Paris, 1996 (1995), p. 211.

46 «Cette capacité à changer en simultané sans perdre la cohérence du projet est concevable parce que, à la base du travail, chaque élément de la conception reste autonome». D. Perrault, «Les temps du process», *op. cit.*, p. 143.

47 Laurent Stalder, «Architettura :

proiezione dello spirito e protezione del corpo», in *Dominique Perrault – Progetti e architetture*, Electa, Milan, 2000, p. 12. Une proportion identique à celle que Mies utilisait souvent, et prônée par Donald Judd (voir note 58).

48 Voir note 19.

49 Ludwig Mies van der Rohe, «Idées directrices pour l'éducation en architecture», in Werner Blaser, *The Art of structure*, Birkäuser, Basel, 1993 (1964), p. 52.

50 Dominique Perrault, in M. Braush, M. Emery, *op. cit.*, p. 211.

51 D. Perrault, entretien avec F. Migayrou, *op. cit.*, p. 12.

52 «Les architectes utilisent généralement le matériau, les matériaux tels quels. Ils n'utilisent pas les potentialités du matériau.» *Ibid.*, p. 12.

53 Voir entre autres dessins celui pour la TGB en 1989.

54 David Spaeth, *Mies van der Rohe*, Rizzoli, New York, 1985, p. 107. Mies se rend à Chicago aussi grâce à la présence de Wright, dont il a connu les dessins en 1910, et qui l'accueille avec les honneurs.

55 Il n'y a pas, à notre connaissance, de textes fondamentaux où Mies se prononce sur le rapport de ses bâtiments dans le territoire ou le paysage. Il n'en reste pas moins vrai que la plupart de ceux-ci sont, par intuition et par sensibilité, très bien implantés, tant dans leur forme que dans leur échelle.

56 On notera que sur la base d'un discours très concret, Mies a réussi à proposer des solutions urbaines très abstraites, ou en tous les cas lues comme telle aujourd'hui.

57 *Ibid.*, p. 14.

58 Voir à ce propos l'article de Donald Judd, «De la symétrie», in *Donald Judd. Ecrits 1963-1990*, Daniel Lelong, Paris, 1991 (1985), Paris, pp. 165-169.

59 D. Perrault, entretien avec F. Migayrou, *op. cit.*, p. 14.

60 D. Perrault, «L'architecture dans son contexte», in collectif d'auteurs, *op. cit.*, p. 61.

61 C. Norberg-Schulz, *op. cit.*, p. 41.

62 D. Perrault, entretien avec F. Migayrou, *op. cit.*, p. 17.

Les lignes du territoire

Autoroutes et aménagement du territoire : projets de Paul Waltenspühl de la fin des années cinquante

Bruno Marchand

Mobilité : c'est le maître mot dans les années du second après-guerre, synonyme d'indépendance, de liberté, de qualité de vie et d'une modernité dont l'emblème demeure la voiture individuelle. La Suisse romande n'échappe pas à cet engouement pour la mobilité, même si l'augmentation exponentielle des déplacements entraîne de nombreuses contraintes, dont la construction de nouvelles infrastructures routières n'est pas la moindre.

En 1950, lors d'une assemblée de la Conférence du tourisme économique romand, M. Schurter, chef de l'Inspection fédérale des travaux publics, propose la création d'une autoroute entre Genève et Lausanne. En effet, le développement intense de la circulation entre ces deux villes est entravé par la traversée de nombreuses agglomérations. Coppet, Nyon, Rolle et Morges se présentent comme autant d'obstacles à la fluidité du trafic et appellent à un contournement systématique par le nord, solution onéreuse à laquelle on préfère un autre principe, celui de «l'enveloppante»¹ : de là est née l'idée de la première autoroute¹.

Dès 1953, les autorités procèdent à l'acquisition de terrains, alors que non seulement le tracé de l'autoroute n'est pas définitivement arrêté mais encore le principe d'une autoroute n'est pas définitivement admis. La même année, le Grand Conseil vaudois accorde les crédits nécessaires à une étude devant permettre «aux organes responsables de l'Etat de se livrer à des comparaisons entre l'aménagement d'une autoroute et l'aménagement de la route actuelle»². S'il faut admettre que les terrains ont ainsi été achetés à bon compte par les pouvoirs publics, on ne peut ignorer la précipitation et le manque de coordination qui ont présidé aux décisions.

Les études relatives à l'aménagement du réseau autoroutier suisse ne sont sérieusement entreprises qu'à partir de 1954, date à laquelle est constituée par le Département fédéral de l'Intérieur la Commission pour l'étude du plan d'ensemble du réseau des routes principales. En Suisse romande, les premiers tracés des autoroutes obéissent à des contraintes fonctionnelles et, dans une certaine mesure, paysagères – en s'adaptant au terrain naturel et en cherchant à éviter les longs alignements par l'adoption de formes curvilignes³. En revanche, ils ne prennent que trop rarement en compte les questions d'urbanisme et d'aménagement du territoire.

Cette situation va néanmoins changer avec l'annonce, le 22 mars 1956, de l'attribution de la future Exposition nationale de 1964 à la ville de Lausanne. A cette occasion, de jeunes architectes vont s'illustrer, groupés dans l'Association



Le Corbusier lors de sa conférence à l'Aula du Palais de Rumine en février 1957, avec à sa droite Paul Waltenspühl, qui vient de l'introduire, et Pierre Freymond, président des conférences du Club d'efficiencia de la Suisse romande. La présence du «maître» à Lausanne, invité par Marx Lévy, est certainement un des moyens de faire pression sur les autorités vaudoises pour qu'elles reconnaissent sa stature exceptionnelle et admettent de lui confier la direction des opérations de l'Expo 64 (doc. archives P. Waltenspühl).

pour l'aménagement urbain et rural du bassin lémanique (APA.URBAL)⁴. Influencés par les idées progressistes de l'architecte Max Frisch, les membres d'APA.URBAL conçoivent un projet intitulé «Exnal», qui préconise une connexion entre l'Expo et le thème de l'aménagement du territoire. Ils définissent ainsi les grands principes de la réalisation de trois noyaux, disposés le long de l'autoroute et qui accueillent des secteurs agricole, industriel et résidentiel, ceci à l'intérieur du triangle Lausanne-Bussigny-Morges. Une vision éminemment prospective qui «définit un espace d'exposition à l'échelle de l'automobile» et pour laquelle ils ont obtenu la caution de Le Corbusier, contacté d'abord par l'intermédiaire de l'architecte et éditeur Willy Boesiger⁵, puis rencontré à Paris, le 2 juillet 1956, par Frédéric Aubry, Marx Lévy et Hans Schaffner.

Pressé par le contexte favorable aux idées progressistes de ce groupe de jeunes architectes et surtout avec le dessein de dissocier définitivement l'exposition de l'aménagement, le Conseil d'Etat vaudois met sur pied, en décembre 1957, un Comité directeur du plan d'aménagement territorial de la zone Lausanne-Bussigny-Morges. Dans ce cadre est créé un Conseil des urbanistes⁶ chargé de nommer une communauté de travail pour l'élaboration d'un programme d'étude de l'aménagement du triangle Lausanne-Bussigny-Morges. Le Genevois Paul Wal-

¹ J. Prahin, «Les autoroutes vaudoises», *Strasse und Verkehr, La route et la circulation routière* n° 6, 1962, p. 296.

² A. Maret, conseiller d'Etat, «Introduction aux journées d'étude consacrées aux expériences réalisées lors de la construction de l'autoroute Genève-Lausanne», *Ibid.*, p. 285.

³ W. Decollogny, «Autoroute nationale n° 1», *Construction* 2, 1955, pp. 49-54.

⁴ Ce groupe pluridisciplinaire est composé d'architectes, d'ingénieurs, de juristes, de sociologues, d'agronomes et d'autres artistes. Intitulé dans un premier temps PROPEXNAL, le groupement va compter près d'une centaine d'adhérents à la fin de 1957. Voir à ce sujet M. Boggio, *Aménagement du territoire et vie politique*, Institut de science politique, Ecole des sciences sociales et politiques, Université de Lausanne, Mémoires et documents n° 2, Lausanne, 1972.

⁵ W. Boesiger reçoit la visite de M. Lévy le 25 juin 1956. Compte rendu de la première séance plénière du groupement PROPEXNAL, dimanche 8 juillet 1956 (Doc. archives APA.URBAL). Le Corbusier viendra à Lausanne en février 1957 et P. Waltenspühl fera l'introduction à sa conférence à l'Aula du Palais de Rumine. Entretien de l'auteur avec P. Waltenspühl, le 18 juillet 2001.

⁶ Font partie du Conseil des Urbanistes : d'Okolsky, président; Christ, Lévy, Lozeron, Tschumi et Virieux. Conseil d'APA.URBAL, procès-verbal de la séance du 7.2.58 (Doc. archives APA.URBAL).

⁷ Waltenspühl est nommé en 1956 professeur à l'Ecole d'architecture de l'EPUL, conjointement avec Hans Brechbühler. Il sera par la suite nommé à l'ETH de Zurich en 1959. Voir à ce propos J. Gubler, «Enseignement de l'architecture: vies et avatars» in *Histoire de l'Ecole Polytechnique Lausanne: 1953-1978*, ouvrage collectif à l'initiative de Maurice Cosandey, PPUR, Lausanne, 1999, pp. 389-390.

⁸ A ce propos, voir P. Waltenspühl, *Concevoir, dessiner, construire: une passion*, Editions Livre Total S.A., Lausanne, 1990.

⁹ Le "core" – cœur de la ville – est le thème central du 8^e CIAM qui se tient à Hoddesdon en 1951. La mobilité est une des catégories introduites par A. et P. Smithson au 9^e CIAM à Aix-en-Provence en 1953.

¹⁰ Le groupe genevois des CIAM envoie 4 planches au 10^e CIAM à Dubrovnik en 1956 sur les projets de voies de circulation et la traversée de la rade sous le titre «Mobilité».

¹¹ En 1954, associé à Georges Brera, aux frères Honegger et à Marc-Joseph Saugey, il obtient le quatrième prix lors du concours d'idées en vue de l'amélioration des voies de circulation entre les deux rives du lac à Genève. Voir à ce sujet «Concours d'idées en vue de l'amélioration des voies de circulation entre la rue du Mont-Blanc et la Grand-Quai, à Genève», *Bulletin Technique de la Suisse romande* n° 81, 1955, pp. 140-144. L'année suivante, avec Brera et Pierre Nierlé, il imagine un réseau de voies express implanté le long des rives urbaines et délimité par un nouveau pont en amont duquel était projetée une nouvelle rade.

¹² M.-J. Saugey, «Les routes nationales dans l'agglomération urbaine de Genève», *Werk* n° 10, 1961, pp. 344-345.

¹³ Conseil d'APA.URBAL, procès-verbal de la séance du 31.10.58 (Doc. archives APA.URBAL).

«Mobilité», planche envoyée par le groupe genevois des CIAM au 10^e Congrès qui a eu lieu à Dubrovnik en 1956 (doc. archives gta). On reconnaît dans l'image la proposition du groupe URBAT pour l'aménagement de la rade de Genève.

tenspühl est nommé à la tête de ce groupe, avec pour adjoints Pierre Foretay et Marx Lévy; tous trois sont membres de l'APA.URBAL.

Paul Waltenspühl, récemment nommé professeur à l'EPUL⁷, a une double formation d'architecte et d'ingénieur. Après avoir effectué des études d'architecture aux Beaux-Arts de Genève, il profite des années d'inaction de la guerre pour suivre les cours de génie civil à l'ETH de Zurich⁸. De retour à Genève, il s'illustre par l'élaboration, en 1946, d'un contre-projet à la proposition officielle du canal navigable du Rhône au Rhin, par lequel il démontre que le tracé d'une infrastructure est avant tout un problème d'urbanisme et de paysage. Il en gardera la conviction durant toute sa carrière professionnelle.

Résolument tourné vers la modernité, il fait partie de la section genevoise des CIAM et adhère à des notions comme la mobilité et le "core"⁹, discutées aux différents Congrès et qui lui permettent, entre autres, d'intégrer le problème de la circulation dans un discours théorique général sur le développement organique de la ville¹⁰. Dès le milieu des années 1950, il prend une part active à une série de projets d'infrastructures et d'aménagement urbain¹¹, dont le projet URBAT – dessiné avec un groupe d'architectes auquel appartiennent Georges Brera et Marc-Joseph Saugey – qui propose, entre autres, une nouvelle disposition des voies de circulation convergeant vers la rade de Genève et le rééquilibrage des fonctions entre les deux rives¹². Fort de sa renommée d'enseignant et de spécia-

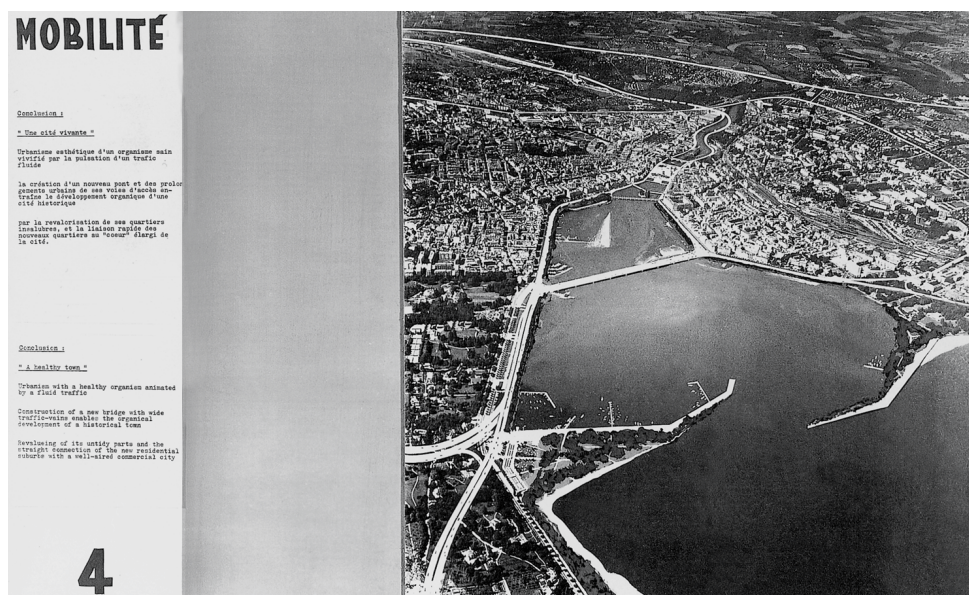
liste de l'urbanisme et de l'ingénierie des infrastructures, Waltenspühl dirige les études de la communauté de travail pour l'aménagement du triangle Lausanne-Bussigny-Morges, mais des écarts se manifestent rapidement entre sa vision d'un zoning étendu et celle de Lévy et Foretay qui préconisent la création conjointe d'une zone industrielle et d'une zone d'habitation.

Malgré ces dissensions, plusieurs membres de l'APA.URBAL reconnaissent la valeur des projets d'autoroutes dessinés par Waltenspühl, jugés supérieurs aux tracés officiels¹³. Ce sont quelques-unes de ces esquisses que nous présentons ici.

Autoroutes, paysage et urbanisme

Éléments structurants du territoire, les autoroutes contribuent à l'édification du paysage. L'intégration paysagère de l'autoroute Genève - Lausanne s'est limitée dans un premier temps à l'adéquation des tracés aux courbes de niveaux et aux aménagements plantés du centre et des abords des chaussées. Même si les modèles des *parkways* américains étaient connus des spécialistes, il faut reconnaître que les efforts consentis dans ce domaine sont restreints.

S'exprimant à ce propos, Jean-Pierre Vouga, architecte de l'Etat de Vaud et chef du service d'urbanisme¹⁴, affiche sa préférence pour un tracé de l'autoroute «qui suit les limites d'une région périphérique, qui la longe ou qui la côtoie plutôt qu'à celui qui la traverse». Il manifeste ainsi une attention à l'impact des infrastructures routières dans le paysage au même



titre qu'il signale le rôle stratégique et structurant des jonctions. Celles-ci «doivent être créées pour elles-mêmes et non confondues avec l'ouvrage de croisement avec une route cantonale car il ne convient pas de charger les routes existantes du trafic supplémentaire d'accès à l'autoroute qui devrait en être nettement distinct. Il est indéniable que, du point de vue de l'urbanisme, on ne donnera jamais assez d'importance à l'étude de l'emplacement des jonctions qui, étant pratiquement les seuls contacts de l'autoroute avec les régions traversées, sont appelées à jouer demain le rôle de véritables gares»¹⁵.

Pour Paul Waltenspühl, le tracé de l'autoroute est l'occasion de planifier l'aménagement de toute une région. Dans cette optique, il estime qu'APA.URBAL devrait transposer à une plus grande échelle le champ de ses études. Sur la base des prévisions démographiques, qui annoncent une augmentation annuelle constante de 4000 personnes dans l'agglomération lausannoise, et estimant absolument insuffisante aux besoins futurs la construction d'un quartier modèle de 10 000 habitants telle que l'envisage l'APA.URBAL, il plaide avec éloquence en faveur d'une habitation collective dense.

Le dessin de l'autoroute est le prétexte d'une série d'hypothèses sur la localisation des activités dans le territoire et sur l'amélioration des accès aux futurs quartiers. Il s'agit aussi de réparer certains déséquilibres d'où l'emphase accordée à l'implantation de quartiers industriels, eu égard à la prédominance du tertiaire dans l'agglomération lausannoise. Les plans

déterminent les grands espaces verts à sauvegarder, comme par exemple la vallée de la Venoge menacée par le spectre de l'implantation d'industries, et mettent l'accent sur les zones de verdure.

Ces esquisses sont, hélas, non datées. On peut néanmoins imaginer qu'elles ont été présentées aux membres de l'APA.URBAL lors de la séance de travail qui a eu lieu le 17 octobre 1958 au restaurant *Au Jour et Nuit*, à Lausanne.

Traversée ou évitement des villes?

Lors du tracé des autoroutes, un dilemme se pose: doivent-elles traverser les localités ou, au contraire, doivent-elles les éviter en les contournant par leurs limites?

Jean-Louis Biermann, ingénieur lausannois, expert reconnu des problèmes de réseaux et membre de la Commission fédérale de planification, justifie ainsi le passage de la circulation au centre des villes: «Lors de la construction des premières grandes routes modernes, puis des autoroutes en Italie, aux Pays-Bas et en Allemagne, sans parler des Etats-Unis, le problème de la liaison de ces artères aux grandes villes se posa pour la première fois. Partant de l'idée que ces routes devaient favoriser en premier lieu le trafic à longue distance et que ce dernier ne devait pas être ralenti par des traversées de villes, on chercha tout d'abord à éviter systématiquement les localités, grandes ou petites. On s'aperçut toutefois à l'expérience que cette solution n'était pas la meilleure ou, du moins, s'avérait incomplète. Certes, l'éloignement de la ville permet de trouver un tracé

¹⁴ Sur J.-P. Vouga voir B. Marchand (sous la direction de), *Jean-Pierre Vouga, architecte de l'Etat*, Editions Payot Lausanne - ITHA, Lausanne, 2000.

¹⁵ J.-P. Vouga, «Urbanisme et autoroutes», *Strasse und Verkehr, La route et la circulation routière* n° 6, 1962, p. 287.

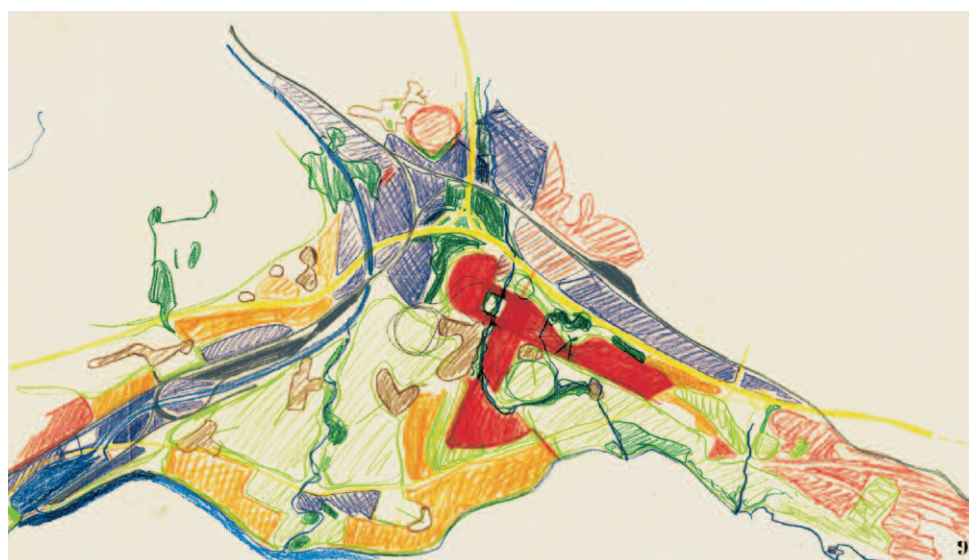


Tracé de l'autoroute et implantation des activités. Dessin au fusain à l'échelle 1:10 000 (non daté, doc. archives P. Waltenspühl).

Tracé de l'autoroute et implantation des activités. Dessin au fusain à l'échelle 1:10 000. Les carrés à droite du dessin représentent la surface au sol des différentes activités, d'après la croissance démographique estimée pour vingt ans (non daté, doc. archives P. Waltenspühl).



Tracé de l'autoroute et implantation des activités. Dessin au fusain à l'échelle 1:10 000 (non daté, doc. archives P. Waltenspühl).

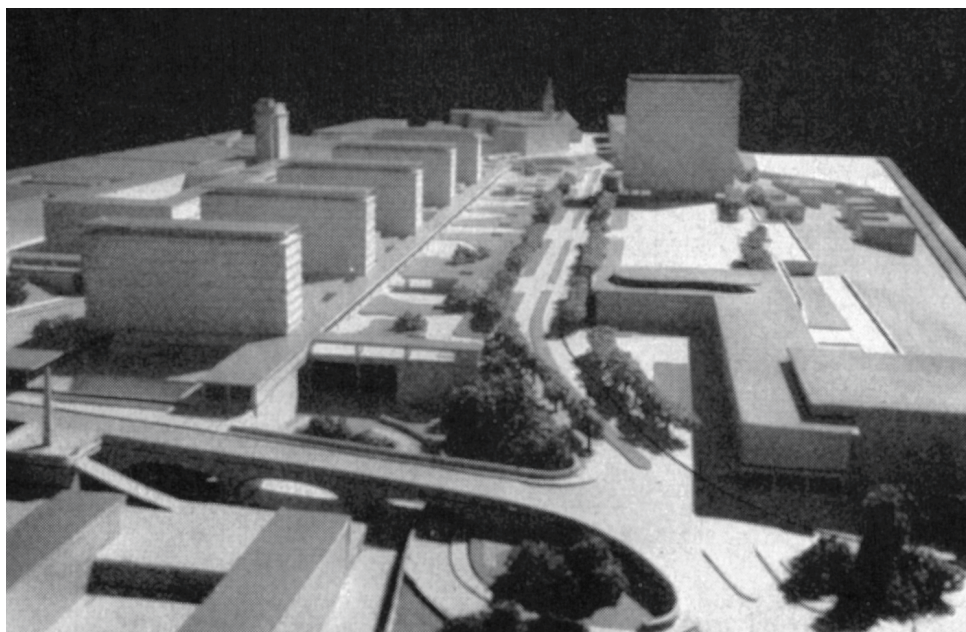


satisfaisant et de l'aménager à bon compte, mais les frais engagés pour la construction de l'évitement ne sont néanmoins pas toujours justifiés car, ainsi qu'on l'a vu (...) dans le cas de Lausanne, le trafic de transit à travers une grande agglomération urbaine est relativement faible. Dès lors la fréquentation de telles routes d'évitement est peu satisfaisante, la grande majorité des véhicules les quittant à l'approche de la ville pour pénétrer par des radiales jusqu'à leur centre.

Au contraire, si l'autoroute passe dans l'agglomération, peut-être même au travers des quar-

tiers centraux, le raccordement à la ville est bien facilité et les véhicules ne perdent plus en traversant des faubourgs interminables, le temps gagné sur l'autoroute. Dans un tel cas, l'autoroute peut aussi être utilisée par le trafic local et contribue ainsi à décongestionner certaines artères urbaines surchargées.

C'est pour ces raisons que la Commission fédérale de planification a cherché, en principe, à ne pas éviter les grandes villes, mais, au contraire, à faire passer les autoroutes à travers elles, à proximité des quartiers centraux. Pour diminuer les frais, l'autoroute a toutefois sur ces



sections un profil quelque peu réduit et des éléments de tracé plus faibles, constituant alors ce que l'on appelle une route express.»¹⁶

A Lausanne, Paul Waltenspühl opte pour une route express urbaine qui traverse le Flon, reliée à la petite ceinture (ponctuée par plusieurs parkings – dont quelques-uns ont été construits depuis – situés à la Riponne, au Parc de Mon Repos et à Bellefontaine) et un vaste parking souterrain, prévu sous la colline de Montbenon¹⁷. Même si une grande partie de son tracé était prévue en souterrain, on peut aisément imaginer les effets que ne manquerait pas de provoquer cette artère de circulation qui serpente à travers le centre de la ville. Mais dans les années 1950 ces nécessités impératives de la circulation vont de pair avec une nouvelle vision de la ville en général et de la vallée du Flon en particulier, urbanisée et densifiée selon le modèle du projet élaboré par le groupe «Amphion» en 1951, sous la direction de l'architecte William Vetter¹⁸.

Autoroute et Expo 64

Pour l'APA.URBAL, l'espace voué au développement des différentes activités de l'Expo 64 doit être «dimensionné à l'échelle de l'automobile et implanté au point d'intersection, précisément dans le triangle Lausanne-Morges-Bussigny, des trois grandes routes nationales en construction pour desservir la région lausannoise»¹⁹. De façon curieuse, alors que Paul Waltenspühl préconise une planification à une

échelle régionale, les esquisses que nous présentons ici limitent l'Exposition à un périmètre plus restreint que les projets publiés par les membres de l'APA.URBAL en 1959²⁰.

Est-ce dû au fait que, dès 1957, le parti d'une Expo 64 à Vidy est définitivement scellé ? Peut-être, même s'il faut reconnaître que les propositions de Waltenspühl retiennent certains éléments du projet «Exnal», comme le mythique quartier modèle que Le Corbusier était censé réaliser.

Les variantes exposées ici comportent des caractéristiques peu contrastées. Elles jouent de configurations différentes autour du rond-point de la Maladière qui comportent à la fois des espaces verts, le quartier modèle, la station d'épuration et – sur certaines propositions – un grand parking, situé à Bussigny. La désignation dans les plans de l'emplacement de la station d'épuration des eaux usées, conçue par les services de la Ville de Lausanne, répond à des préoccupations d'ordre esthétique. Prévue à proximité immédiate du carrefour de la Maladière, cet équipement risque en effet d'engendrer des atteintes à l'aspect de l'Exposition et à l'attractivité de la région de Vidy. Selon le Collège d'experts mandaté en avril 1957 pour examiner les différents projets en lice pour l'Expo 64: «Du point de vue de l'Exposition, la réalisation du projet de la Ville aurait un effet qu'il n'est pas exagéré de qualifier de désastreux. On sait que selon le projet de synthèse, c'est à la Maladière, point de convergence des principales voies d'accès à l'Exposition, que se trouverait

Projet pour la «Nouvelle Cité de Montbenon» (1951) par le groupe d'études Amphion. Vue de la maquette.

¹⁶ Jean-Louis Biermann, *Etude de la circulation dans la région lausannoise*, texte, édition provisoire, août 1961, pp. 79-80 (Doc. archives SAT).

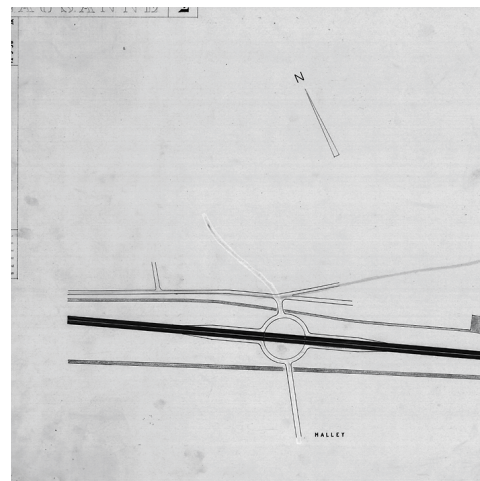
¹⁷ Il suit les indications de l'ingénieur Soutter qui suggère que «la route express doit également être reliée à une chaîne de garages aériens ou souterrains qui devraient être voisins du centre de la ville, de façon que les automobilistes puissent atteindre leur but le plus rapidement possible, à pied ou au moyen des transports en commun». P. Soutter, «Routes express urbaines», *BTSR* n° 20, 27 septembre 1958, pp. 321-330. Dans cet article Soutter publie un plan des routes express à travers Lausanne, en plusieurs points semblable aux projets de Waltenspühl.

¹⁸ Concernant ce projet, voir J.-P. Vouga, «La nouvelle cité de Montbenon à Lausanne. Projet de W. Vetter, architecte FAS-SIA et du groupe d'études «Amphion»», *BTSR* n° 24, 29 novembre 1952, pp. 313-321. Une place à Lausanne. Entretiens avec Marx Lévy par Jean-Claude Pécllet, Éditions 24 heures, Lausanne, 1990, pp. 25-29. B. Marchand, «Les prémices d'un intérêt pour l'urbanisme» in B. Marchand (sous la direction de), *Jean-Pierre Vouga, architecte de l'Etat*, op. cit., pp. 83-86.

¹⁹ S. Malfroy, «L'Expo 64 et l'aménagement du territoire: chronique d'une synergie avortée» in *Art + Architecture* n° 1 (consacré à l'Expo 64), p. 32.

²⁰ «L'Exposition Nationale 1964», *Urbanisme Architecture* n°2, 1959, pp. 39-55.

²¹ Collège d'experts, *Rapport au Comité d'Initiative de l'Exposition nationale suisse - Lausanne 1964*, 1958, p. 17.



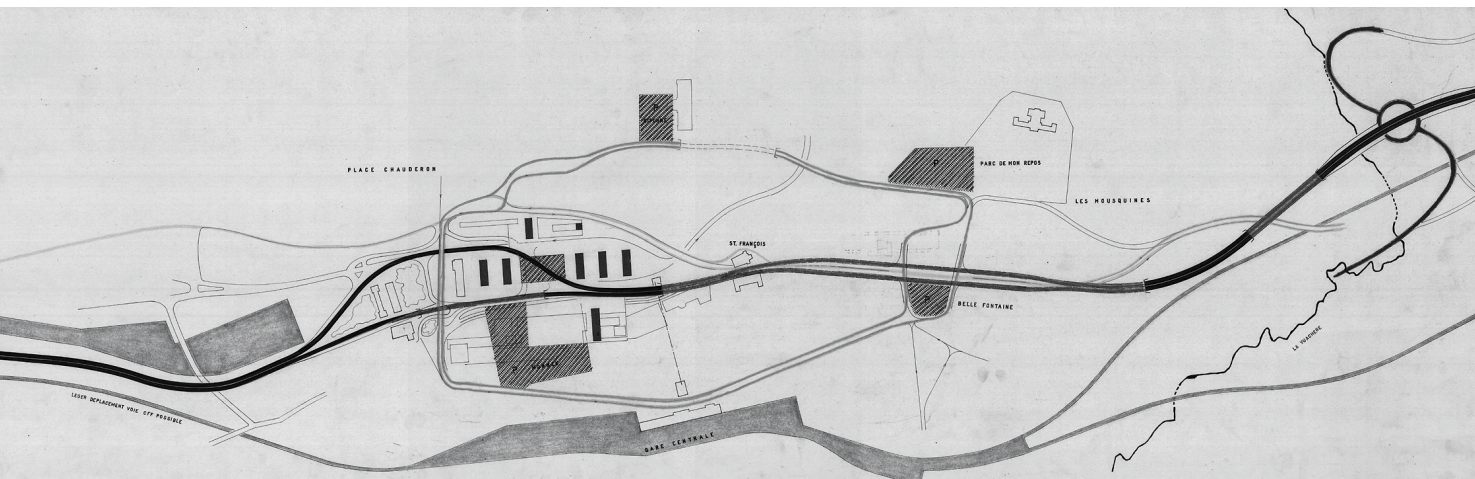


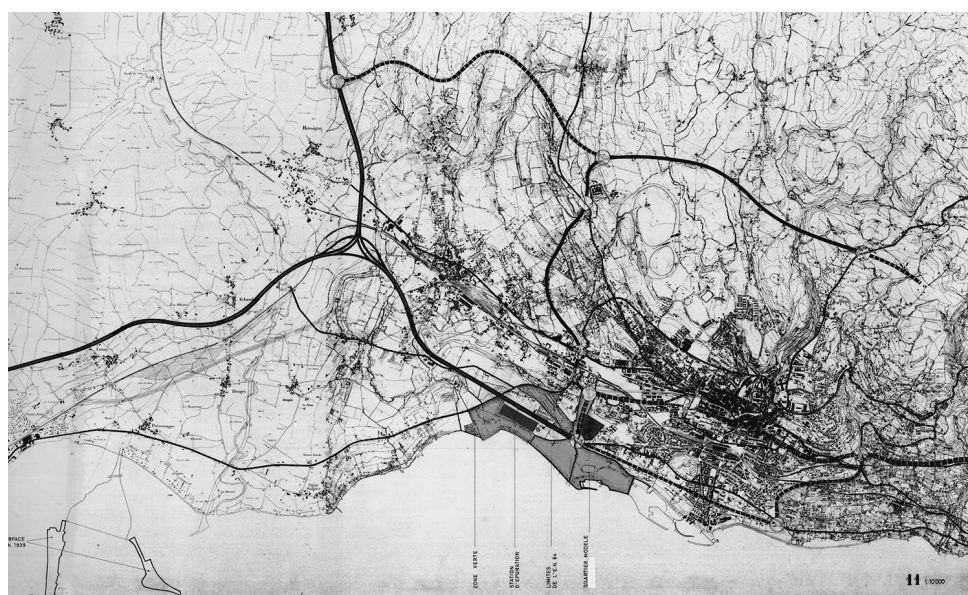
Plan de situation générale, à l'échelle 1:25 000, daté du 02.10.1958. On remarque la traversée de Chauderon par une route express urbaine et la proposition d'un aéroport touristique à l'est de Lausanne (doc. archives P. Waltenpühl).

Tracé de la route express urbaine à travers Lausanne, à l'échelle 1:2 500, (12.05.1958). Le dessin de la route est déterminé par sa relation avec la petite ceinture et par la localisation des parkings. La désignation des immeubles s'inspire du projet pour la "Nouvelle Cité de Montbenon" du groupe "Amphion" (doc. archives P. Waltenspühl).

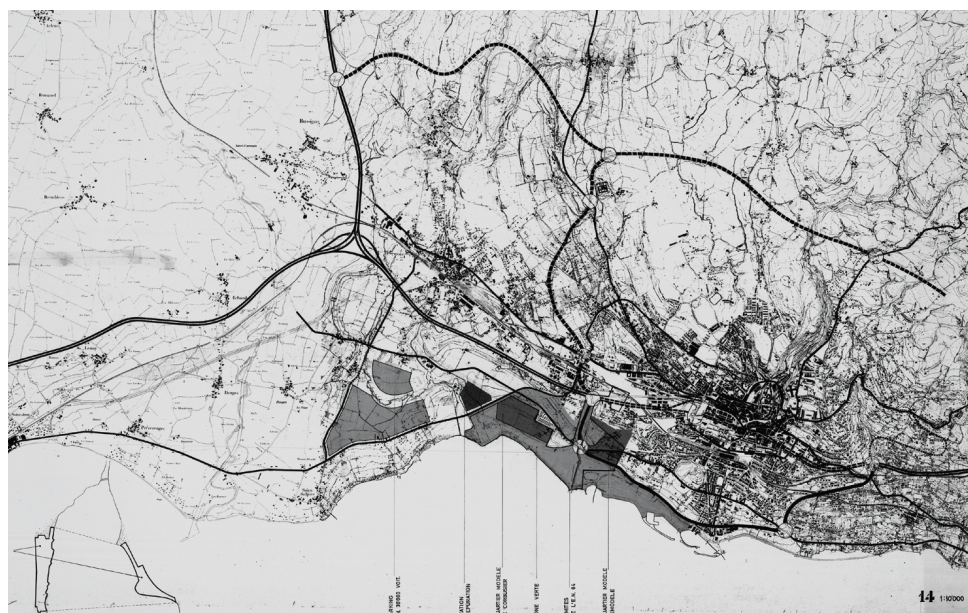
située l'entrée principale de celle-ci. D'autre part, la voie conduisant les visiteurs de la gare de Sévelin à l'entrée de la Maladière passerait pardessus le carrefour, leur donnant ainsi une vue peu attrayante sur l'ensemble de la station. En définitive la première vision des arrivants serait celle d'une installation où sont réunis tous les

égouts de la Ville. Il faut avouer que le spectacle n'aurait rien d'engageant.»²¹
D'où la nécessité de planifier soigneusement l'emplacement de cet équipement encombrant et d'exiger des mesures architecturales et paysagères garantissant son intégration dans les berges de Vidy.



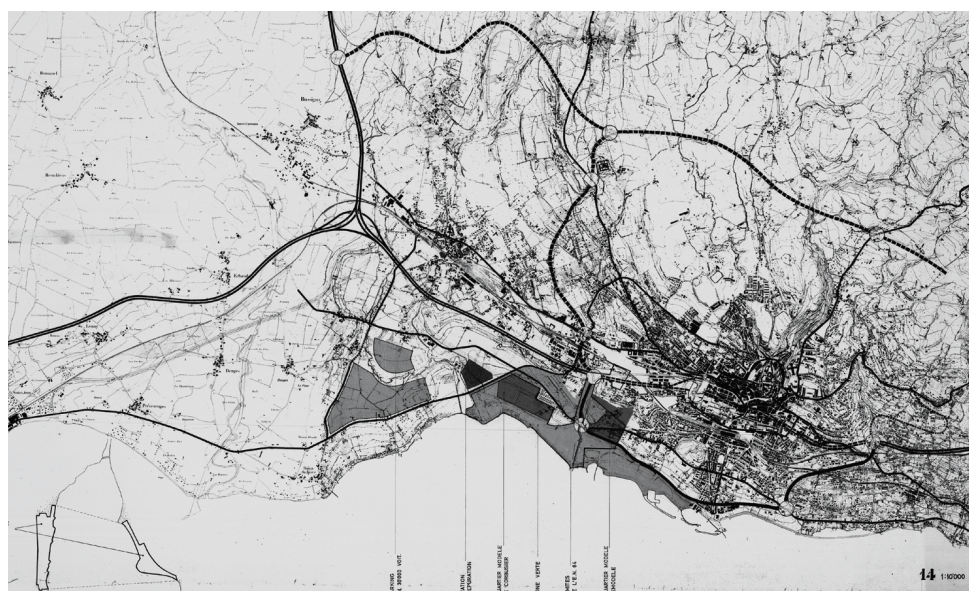


Tracé de l'autoroute et aire d'implantation de l'Expo 64, crayon sur tirage à l'échelle 1:10 000. Dans cette variante la station d'épuration est située à l'est de la Maladière, à peu près dans sa localisation actuelle. A noter le dessin de la configuration de l'Exposition Nationale de 1939, à Zurich, indiquée à titre comparatif.

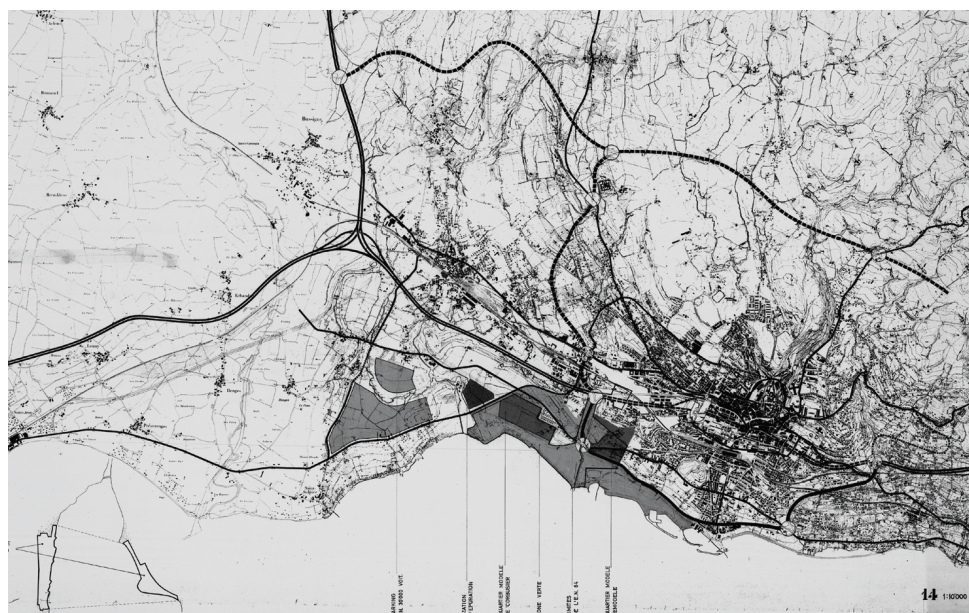


Tracé de l'autoroute et aire d'implantation de l'Expo 64, crayon sur tirage à l'échelle 1:10 000. Cette variante localise le quartier modèle de Le Corbusier à l'entrée de l'Exposition, alors que l'autoroute rejoint un rond-point situé au nord de la Maladière (non daté, doc. archives P. Waltenspühl).

Tracé de l'autoroute et aire d'implantation de l'Expo 64, crayon sur tirage à l'échelle 1:10 000. Dans cette variante le quartier modèle de Le Corbusier est situé à l'ouest de la Maladière, à l'intersection de l'autoroute et de la route cantonale, alors qu'un énorme parking est prévu à Bussigny (non daté, doc. archives P. Waltenspühl).



Tracé de l'autoroute et aire d'implantation de l'Expo 64, crayon sur tirage à l'échelle 1:10 000. Cette variante dissocie finalement le tracé de l'autoroute de la configuration de l'aire de l'Expo 64 (non daté, doc. archives P. Waltenspühl).





Le manoir de Haute Roche au Pont

Colette Raffaele

Je remercie Rémy Rochat, Hazem Sharif, Julien Fornet, Luc Delaloye, Guillaume Marchand, Michele et Jean-Philippe Schmidt ainsi que les archives de l'Abbaye, du Chenit et de l'IFA (Paris) pour l'aide qu'ils m'ont apportée.

¹ Maurice Bunau-Varilla (1856-1944) est condamné à la prison à perpétuité pour collaboration présumée avec les Allemands. Il est le frère aîné de Philippe Jean, ingénieur et directeur général de la compagnie du canal de Panama. Pour servir ses propres intérêts financiers, Philippe Jean provoqua le coup d'état qui est à l'origine de l'Etat du Panama.

² V. Claude Berney, *Les canons de Bunau Varilla*, Ed. Le Pèlerin, Les Charbonnières, 1991.

³ A la fin de la Deuxième Guerre mondiale, après l'arrestation de Bunau-Varilla, le manoir devient propriété de l'Etat français. S'y sont succédés un hôtel de famille, des camps de sport, un abri pour réfugiés.

Actuellement le manoir est le lieu d'activité de l'APEC Association pour la libre expression des cultures contemporaines, www.manoir-de-hauteroche.ch.

⁴ A part l'escalier monumental de l'entrée, brisé à plusieurs endroits suite à un affaissement, il y a quelques fers partiellement apparents, présentant une corrosion probablement superficielle.

⁵ Pour en savoir plus : Gwenaël Delhumeau, *L'invention du béton armé, Hennebique 1890-1914*, Institut français d'architecture, Ed. Norma, Paris, 1999.

⁶ Samuel de Mollins, 1845-1912, ingénieur français établi à Lausanne, représentant du système Hennebique en Suisse. Sa réputation dans le milieu académique est solide et sous son impulsion la Suisse devient un des pays où le système est le plus répandu.

⁷ Jacques Gubler, "Prolégomènes à Hennebique", *Etudes de lettres*, octobre-décembre 1985.

⁸ Les travaux de la commission du ciment armé portent sur les bâtiments édifiés par les constructeurs en béton tels que Hennebique ou Cottancin pour l'ex-

En 1912, Maurice Bunau-Varilla¹, propriétaire fortuné du journal *Le Matin* de Paris, se fait construire une grande demeure dans le Jura vaudois, à la vallée de Joux. Située sur la ligne de chemin de fer Vallorbe-Paris, dans une région qui commence alors à se profiler en tant que station hivernale, la villa se prête aux réceptions mondaines avec des invités venant de Paris mais aussi de l'Allemagne nazie.

Le mystère autour de ses occupants, son allure pour le moins impressionnante et son implantation isolée dans une clairière surplombant le lac de Joux, stimulent l'imagination des villageois qui racontent alors qu'en cas de guerre le manoir découvrirait une plateforme avec des canons dirigés sur un fort français non loin de la frontière².

Aujourd'hui abandonné depuis longtemps par ses illustres propriétaires³ et menacé par la forêt qui prend le pas sur la clairière, le manoir est pourtant dans un état constructif pratiquement inaltéré.

Le système

Si aujourd'hui la villa est encore en assez bon état⁴, c'est grâce à l'exécution soignée d'un système constructif de béton armé, qui en 1912 est déjà bien rodé : il s'agit du système Hennebique, d'après son inventeur François Hennebique, entrepreneur-constructeur belge, établi à Paris. Le système assemble poutres, poteaux et planchers armés de fers ronds, maintenus en place par des étriers. Si François Hennebique n'a pas inventé le béton armé, il a su l'adapter à une utilisation large et son talent d'entrepreneur lui a permis de conquérir une très grande part de marché dans le domaine⁵. Maurice Bunau-Varilla fait appel à lui, comme il a l'habitude de le faire pour les besoins de son journal à Paris.

En 1912, une villa en béton armé a-t-elle une valeur de manifeste en Suisse ?

Au niveau technique il semble que tout soit déjà dit : le premier pont en béton armé en Suisse, à Wiggen (Lucerne), date de 1894. Contemporains aussi les magasins de la compagnie de chemin de fer Lausanne-Ouchy, dont la structure est entièrement réalisée avec la méthode Hennebique par Samuel de Mollins⁶ et on ne compte plus les innombrables bâtiments de construction mixte dans lesquels on trouve des fragments d'ouvrages Hennebique (planchers, terrasses, supports). Dans le monde, 20 324 ouvrages sont exécutés

par Hennebique et ses concessionnaires entre 1892 et 1909⁷. En France, l'époque coïncide même avec le déclin du système : le béton armé étant devenu d'un usage commun, l'Etat en institue la méthode de calcul, profitant des découvertes faites notamment par les entreprises Hennebique et Cottancin, mais au détriment de ces dernières qui soudain ne sont plus incontournables.⁸

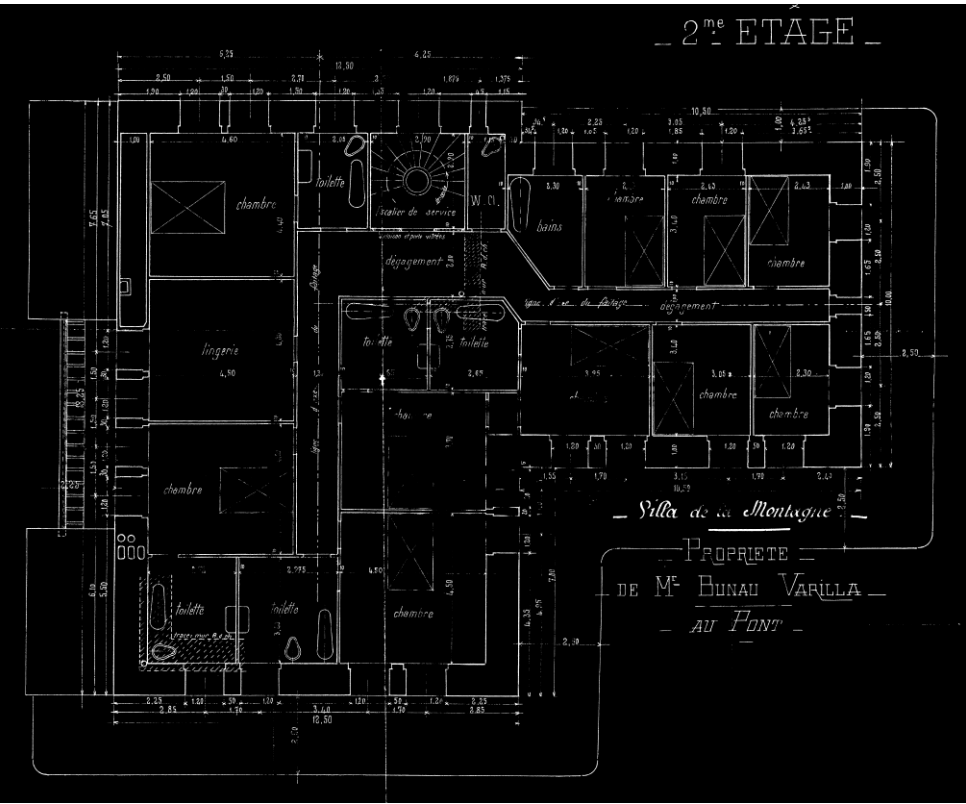
On ne peut donc dire que le manoir soit *innovateur* quant à l'utilisation du béton armé, mais il est *inhabituel* car son utilisation intégrale dans l'habitation individuelle reste très rare. Bien que les éléments de construction Hennebique – surtout les planchers – trouvent très tôt leur emploi dans l'architecture domestique grâce à leur bonne résistance au feu, peu de villas ont un squelette en béton armé. La plus célèbre d'entre elles est certainement celle de Bourg-la-Reine près de Paris (1901-1903), que François Hennebique construit pour lui-même et dont le caractère de villa "laboratoire" est incontesté. Mais si on sait que François Hennebique est l'auteur de sa propre villa, il n'en va pas de même pour le manoir Haute Roche.

L'architecture

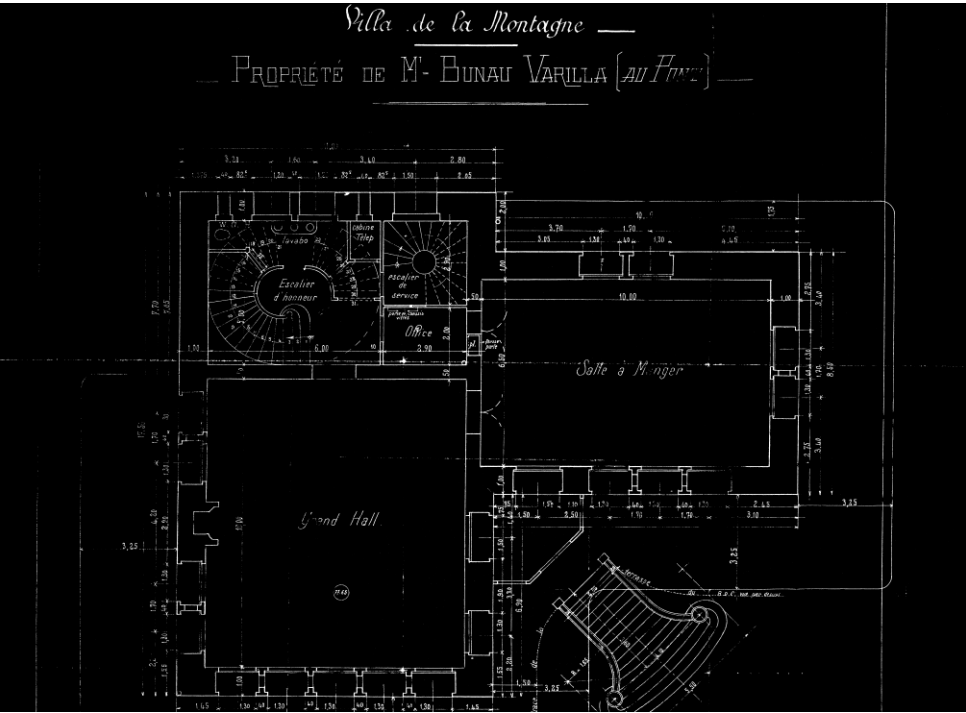
Nous savons que l'architecte Jean Campiotti du Sentier, est impliqué dans le projet de la maison et qu'il en dépose très probablement les plans, bien que les dossiers de mise à l'enquête de cette époque aient malheureusement disparus. Le fonctionnement de la multinationale Hennebique semble corroborer cette hypothèse, car même si elle compte des agents et des concessionnaires pour la mise en œuvre compétente de son système, elle fait systématiquement recours à des architectes locaux pour le projet et le dépôt des plans⁹. Ceci permet à François Hennebique de s'assurer de la qualité constructive de ses ouvrages sans contraindre leur expression. Il ne le cherche pas, au contraire : la flexibilité d'utilisation du système est l'une des conditions de sa large propagation et le plus souvent le béton armé se dissimule derrière un style conventionnel : "toutes combinaisons et toutes décorations de plafonds, corniches, caissons, compartiments, voussures en gorges, poutres, gîtes apparentes en style Renaissance flamande, peuvent se faire"¹⁰.

On voudrait croire que l'architecte a libre choix quant à l'expression de la maison. Le résultat est une typologie luxueuse aux chambres spacieuses, dotée chacune d'une

Ci-contre : Vue du bâtiment avant la pose des fenêtres. Cliché anonyme. Fonds Béton armés Hennebique, HENFR 1 (193154), Archives nationales / Institut français d'architecture, Paris.



Plan du deuxième étage. Dans l'angle inférieur est indiqué en traitillé l'emplacement du mur du rez-de-chaussée. Fonds Béton armé Hennebique, Archives nationales / Institut français d'architecture, Paris.

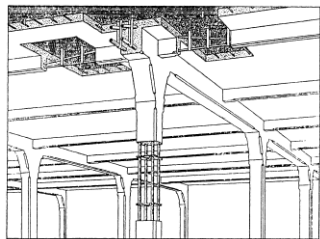


Plan du rez-de-chaussée. Fonds Béton armé Hennebique, Archives nationales / Institut français d'architecture, Paris.

position universelle de 1900 et serviront de base pour la circulaire ministérielle du 20 octobre 1906. Gwenaël Delhumeau précise: "Les instructions ministérielles, spécifiées dans tous les cahiers des charges de l'administration, portent atteinte à la nature même du travail des spécialistes comme Hennebique [...] ne fournissent-elles pas finalement la possibilité à quiconque de faire du béton armé?" *L'invention du béton armé*, op. cit., p. 258.

⁹ La revue *Le Béton armé*, organe des Concessionnaires et des Agents du Système Hennebique publie chaque année la liste des travaux exécutés avec le système dans le monde en précisant l'agent, le concessionnaire et l'architecte. Malheureusement la liste des travaux de 1912 bien qu'annoncée dans le numéro de janvier 1914 ne paraîtra jamais car la revue cesse ses activités dans le courant de la même année.

¹⁰ François Hennebique, *Constructions incombustibles et économiques en fer et béton*, janvier-février 1886. Cité dans Gwenaël Delhumeau, *L'invention du béton armé*, op. cit., p. 47.



Logo de l'entreprise Hennebique. Le Béton armé, organe des Concessionnaires et des Agents du Système Hennebique.

Les murs de près d'un mètre d'épais sont remplis avec des pierres, noyant le squelette en béton armé. Archives Rémy Rochat, Les Charbonnières.

salle de bain, parfois même d'un salon particulier. Au rez-de-chaussée, il est tiré profit du béton armé par la réalisation de deux somptueuses salles de 77 et 65 m² larges de près de 10 m, d'une hauteur sous plafond de 5 m, sans appuis intermédiaires.

Si l'intérieur est parfaitement adapté au style de vie élégant de ses occupants, l'extérieur cherche à renouer avec le parti de la *maison de montagne*, lequel se confond étrangement avec la volonté d'exprimer les possibilités du matériau de construction. Ainsi, le léger porte-à-faux du corps supérieur du bâtiment par rapport au niveau de l'entrée peut être aussi bien emprunté au profil traditionnel des chalets que découler de l'envie d'exalter l'encorebellement rendu possible par les armatures, imitant en cela peut-être la villa Hennebique de Bourg-la-Reine.

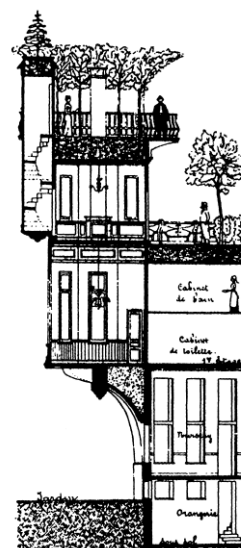
Le socle, recouvert de pierres de taille, contraste avec l'expression moderne des balcons-coursives formant un porte-à-faux hardi de 3.50 m. Leurs lignes horizontales inaugurent les façades des sanatoriums de montagne qui se multiplieront dans les années 1920. L'inflexion inhabituelle du toit en "coyau", qui confère au bâtiment une

allure de pagode, a certainement été faite dans le but de ne pas rompre cette suite d'horizontales.

L'arrêt incongru des balcons en façade nord et ouest, le peu de soin déployé en façade arrière ainsi qu'un découpage du toit casuel à l'ouest enlèvent au bâtiment de sa force. Le pouvoir de fascination et d'intimidation que suscite l'architecture éclectique de la villa doit beaucoup au caractère exceptionnel de sa situation, de laquelle d'ailleurs, elle est devenue indissociable.

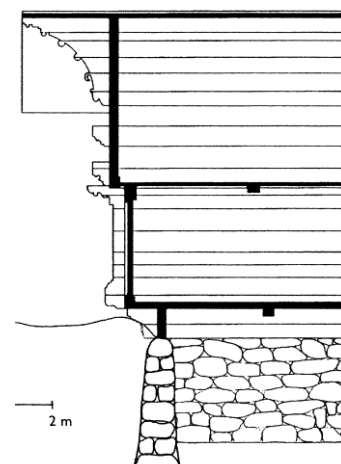
L'édifice, icône du système Hennebique, ne manque pas d'admirateurs; inscrit à l'inventaire des monuments historiques, sa démolition n'est pas à craindre. Il est pourtant sérieusement menacé par une destruction lente due à un manque d'entretien corrélatif de la situation économique difficile de la vallée. Le statut de la parcelle en zone agricole effraie d'éventuels investisseurs intéressés à une reconversion du bâtiment. Ainsi la rénovation, qui se fait de plus en plus pressante, est sans cesse renvoyée à des jours meilleurs. Comme si la résistance d'une maison était proportionnelle à celle de sa légende.





Villa Hennebique à Bourg-la-Reine, Daidalos, juin 1996, p. 54.

Cliché anonyme. Fonds Béton armé Hennebique, HENRF 12 107/01, Archives nationales/ Institut français d'architecture, Paris.



Chalet à Cernat, Vaud. CEDAV (Centre d'étude et de documentation de l'architecture vernaculaire) EPFL.

Cliché anonyme. Fonds Béton armé Hennebique, HENRF 1 (193156), Archives nationales/ Institut français d'architecture, Paris.

Laboratoire de théorie et d'histoire (LTH)

Site web du CEDAV

Le Centre d'Etudes et de Documentation sur l'Architecture Vernaculaire (CEDAV) est un fonds documentaire important sur l'architecture vernaculaire nationale et internationale, fruit de la recherche et de l'enseignement que le Professeur Frédéric Aubry a menés entre 1965 et 1992 dans le cadre des travaux pratiques et théoriques de 1^{re} année d'architecture.

Alors que ces archives n'étaient accessibles qu'en venant frapper à la porte du CEDAV, nous sommes heureux d'annoncer leur apparition sur le web.

Internet permettra aux chercheurs d'appréhender l'architecture vernaculaire à travers divers éclairages : l'art de bâtir, l'écologie et le développement durable, la typologie de l'habitat, la physique du bâtiment, etc.

Le site du CEDAV offre aux intéressés un aperçu du contenu de ses archives :

- plusieurs milliers de croquis de relevés et de dessins;
- quelque 700 maquettes de constructions vernaculaires du monde entier à l'échelle 1:20;
- des milliers de références de livres, articles et documents iconographiques sur l'architecture, la construction et la technologie vernaculaires.

Ce medium offre en outre au public d'où qu'il soit, un accès à l'information plus économique qu'un livre, un catalogue ou une revue. Les messages que le CEDAV reçoit des régions les plus lointaines du globe prouvent l'efficacité de ce moyen.

Les rubriques développées sur le site présentent certaines de ses spécificités :

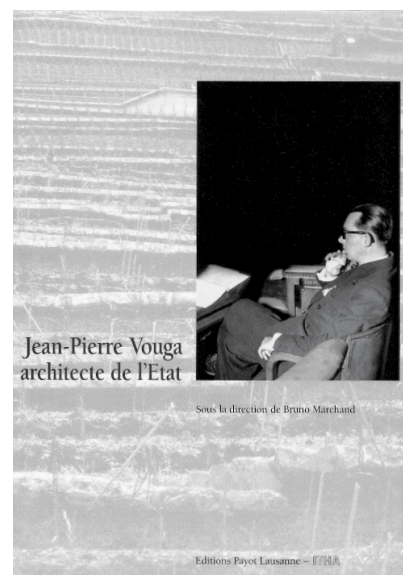
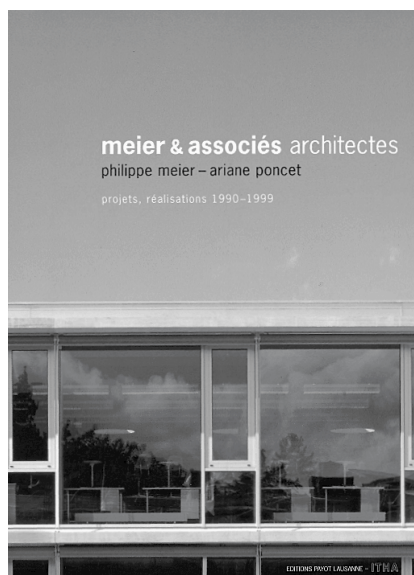
- l'origine de la collection du CEDAV,
- le contenu du fonds documentaire,
- les éléments de la collection (analyses, maquettes, bibliographies, etc.),
- un diaporama actuellement d'une centaine de maquettes,
- des analyses de constructions vernaculaires.

Cette première conception du site web du CEDAV n'illustre pour le moment qu'une modeste partie du fonds. Le site sera continuellement adapté à l'actualité, évoluera et s'enrichira de nouveaux éléments. Mais cela ne doit pas empêcher le chercheur intéressé de passer à nouveau frapper calmement à la porte...

Plemenka Soupitch
Architecte,
Responsable du CEDAV

Adresse électronique du CEDAV:
<http://dawwww.epfl.ch/cedav/index.html>
Adresse e-mail:
Plemenka.Soupitch@epfl.ch





Publications récentes du LTH (ITHA)

Monographies

“Monographies” est une collection du LTHAU (ITHA) qui couvre simultanément des champs théoriques et historiques et qui poursuit plusieurs objectifs: d’une part, publier l’œuvre construite d’architectes contemporains et constituer ainsi une documentation servant à la réflexion critique autour de l’évolution de la pratique architecturale en Suisse; d’autre part, retracer le parcours de certaines personnalités marquantes et relater des événements majeurs de la scène architecturale et urbanistique locale; enfin, illustrer la réalisation d’un édifice manifeste, récent ou moins récent, depuis sa conception jusqu’à sa réalisation.

Collection dirigée par Jacques Lucan et Bruno Marchand.

Meier & associés architectes Philippe Meier, Ariane Poncet projets, réalisations 1990-1999

Cet ouvrage présente les projets et réalisations récentes d’un jeune bureau de la scène architecturale et urbanistique romande. Durant près d’une décennie, ces deux architectes ont participé à des concours et élaboré des projets et réalisations qui témoignent de leur intérêt pour une architecture de la raison empreinte d’émotions poétiques. Cinq objets démontrent aussi leur souci du contrôle de l’espace par la lumière et leur maîtrise du détail, savoir constructif de pointe qu’ils empruntent au monde de la navigation auquel ils appartiennent.

Textes de Bruno Marchand, Christian Hauvette et Philippe Meier.

2000, 128 pages, 21x27cm, Payot Lausanne – ITHA.

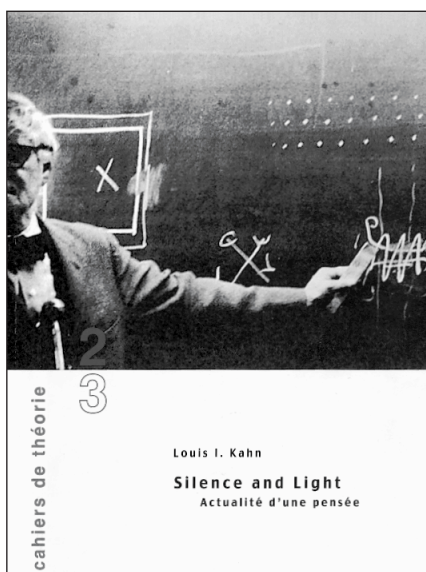
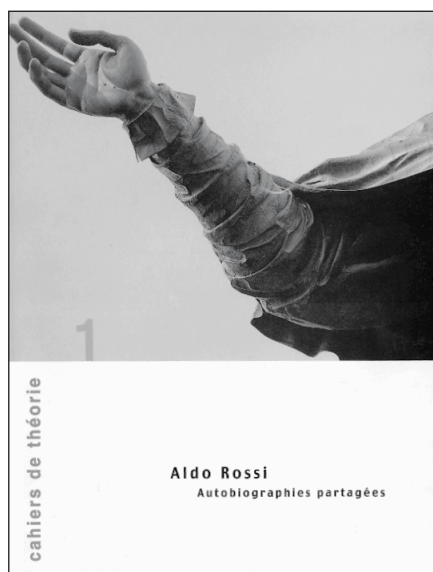
Jean-Pierre Vouga Architecte de l’État

sous la direction de Bruno Marchand

Architecte, urbaniste, professeur, dessinateur de talent, homme de plume et essayiste, haut fonctionnaire, organisateur d’expositions et de congrès, Jean-Pierre Vouga joue un rôle actif dans les réseaux nationaux et internationaux de promotion de l’architecture et de l’urbanisme. Pionnier d’une politique institutionnelle de l’aménagement du territoire dans le Canton de Vaud, il est aussi l’initiateur du projet de loi fédérale sur l’aménagement du territoire et le fondateur et président, à la fin des années cinquante, du Centre d’études pour la rationalisation du bâtiment.

La complexité de son œuvre est impossible à embrasser d’un seul regard car il se ramifie dans une multitude d’intérêts et d’activités foisonnantes que cet ouvrage s’attache à retracer à travers des textes de Catherine Courtiau, Jean-Pierre Dresco, Bernard Gachet, Florence Gentili, Bertil Galland, Sylvain Malfroy, Bruno Marchand, Patrick Mestelan, Victor Ruffy, Marcel Schwander, Pierre Vago et Dominique Zanghi.

2000, 198 pages, 21x27cm, Payot Lausanne – ITHA.



Cahiers de Théorie

Cahier n° 1 : Aldo Rossi. Autobiographies partagées

sous la direction de Jacques Gubler et Edith Bianchi.

Cet hommage à Aldo Rossi regroupe les témoignages de personnes qui enseignent ou qui ont enseigné à Lausanne et à Genève: Arduino Cantafora, Jacques Gubler, Heinrich Helfenstein, Luca Ortelli, Bruno Reichlin, Martin Steinmann.

Passé le temps du deuil et de la nécrologie, quelques amis d'Aldo Rossi acceptaient, en 1998, de répondre à la question: Qu'ai-je appris de lui? Avec l'idée d'une exposition de photographies de Heinrich Helfenstein, ils se sont réunis autour du thème de l'autobiographie partagée.

2000, 56 pages, 21x27 cm, PPUR, Lausanne.

Cahier n° 2-3 : Louis I. Kahn Silence and Light. Actualité d'une pensée

Sous la direction de Patrick Mestelan.

Cet ouvrage propose la traduction française de la conférence *Silence and Light* que Louis I. Kahn tient à Zurich le 12 février 1969 à l'EPF, lors de l'inauguration de l'exposition de ses travaux. Cette conférence d'un architecte qui a contribué à mettre en crise le Mouvement moderne traite du sens de la création architecturale, avec ses implications sur la démarche de l'architecte, le regard qu'il porte sur son action et sa finalité et, par extension, sur le monde. Divers textes et interviews offrent une introduction critique à

quelques éléments théoriques et de méthode défendus par Kahn: Alessandro Anselmi, Mario Botta, Mauro Galantino, Bernard Huet, Jean-Marc Lamunière, Jacques Lucan, Peter McCleary, Philippe Meier, Patrick Mestelan, Livio Vacchini.

2000, 112 pages, 21x27 cm, PPUR, Lausanne.

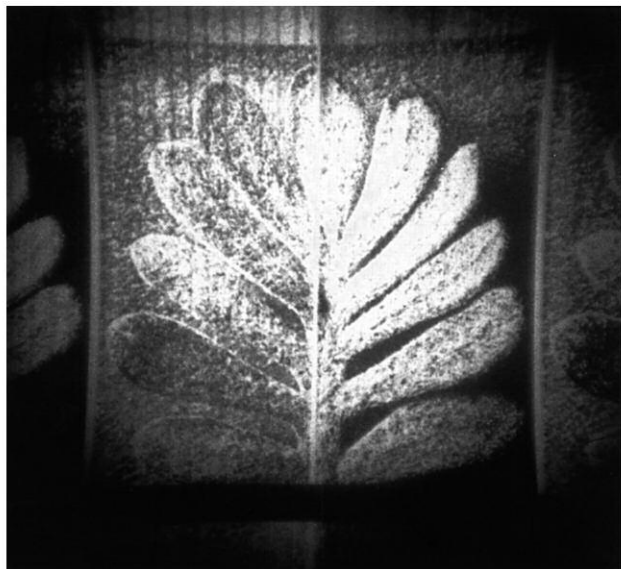
Cahier n° 4-5: Construire des logements. L'habitat collectif suisse 1950-2000

sous la direction de Bruno Marchand et Jacques Lucan

Jalonnée par l'influence de certains modèles architecturaux internationaux, la production des logements collectifs suisses dans la deuxième moitié du vingtième siècle en Suisse est parfois soumise à l'interférence de certains mythes – comme le rêve de la maison individuelle ou celui des espaces flexibles organisés par les habitants – dans la conception des espaces domestiques. Préoccupations propres à la problématique de "l'habiter" et de l'évolution des modes de vie qui, sous un angle plutôt pragmatique, caractérisent certaines opérations de logements représentatives des pratiques urbanistiques et architecturales contemporaines.

Ce cahier est constitué de textes de Jacques Lucan, Bruno Marchand, Martin Steinmann et Bernard Zurbuchen, suivis de 42 fiches d'exemples les plus significatifs de la production de logements collectifs en Suisse durant la deuxième moitié du vingtième siècle.

2000, 128 pages, 21x27cm, PPUR, Lausanne.



MATIERE D'ART
Architecture contemporaine en Suisse

A MATTER OF ART
Contemporary Architecture in Switzerland

MATIERE D'ART
Architecture contemporaine en Suisse
A Matter of Art
Contemporary Architecture in Switzerland

Sous la direction de Jacques Lucan avec Colette Raffaele et Guy Nicollier.

Ce livre a été produit à l'occasion de l'exposition produite par le Centre culturel suisse à Paris, présentée à Paris du 5 mai au 1er juillet 2001. L'exposition fut montrée ensuite à L'Ecole d'architecture de la ville et des territoires à Marne-la-Vallée (4 octobre - 30 novembre 2001), à Glasgow (11 octobre - 15 novembre 2001) à Lausanne (5 décembre 2001 - 25 décembre 2002), et au Centre d'architecture Arc-en-rêve de Bordeaux.

MATIERE D'ART propose une "coupe" dans le passé le plus récent de l'architecture en Suisse.

Un choix de bâtiments remarquables et l'approfondissement de plusieurs thèmes spécifiques cherchent à dégager ce qui est au vif d'une production contemporaine.

Cette "coupe" est mise en regard d'une histoire plus longue, avec une conversation entre Jacques Lucan et Martin Steinmann, ainsi que des essais de Stanislaus Von Moos, Joseph Abram et Bruno Marchand.

Cet ouvrage a reçu le *Prix du Livre d'architecture* pour l'année 2001, décerné par l'Académie d'architecture (Paris) et le Centre régional des Lettres du Languedoc-Rousillon (Montpellier), avec le soutien du ministère de la Culture et de la Communication.

2001, 208 pages, 21 x 27 cm, en français et avec traductions en anglais, Centre culturel suisse, Paris - Birkäuser, Bâle.