# Architecture (notions de base)

Antoine PICON[[1]](#footnote-1)

L'architecture a toujours constitué une discipline frontière entre art et technique. Ce statut ambigu rend son abord plus complexe que pour d'autres disciplines. Dans un tel contexte, peut-être faut-il commencer par s'interroger sur ce qui fait l'intérêt architectural d'un édifice. À quels impératifs contradictoires s'agit-il de répondre pour faire œuvre d'architecture ? À la fois théorique et pratique, cette question permet de passer en revue les multiples dimensions de la discipline architecturale, de la recherche de la solidité aux impératifs esthétiques. Mais elle ne saurait recevoir de réponse définitive. En effet, l'architecture n'est pas un ensemble figé de règles et d'exemples, mais une culture vivante qui a beaucoup évolué au fil des siècles.

À quoi tient la valeur architecturale d'un édifice ? Il est plus facile de s'interroger sur l'intérêt que présentent un tableau ou une sculpture. À la différence de ces productions à vocation presque uniquement artistique, l'œuvre bâtie obéit à des logiques mêlées. Elle peut être considérée à la fois comme une réalisation technique (cons­truction, matériaux, chauffage, ventilation, câblage), comme un dispositif spatial répondant à des critères d'usage (ensoleillement, distribution des espaces intérieurs), et comme un « objet » destiné à produire des sensations d'ordre esthétique. Idéalement, l'architecture se veut la synthèse de ces trois dimensions de l'édification. Auteur du seul traité d'architecture de l'Antiquité qui nous soit parvenu dans son intégralité, l'ingénieur et architecte romain Vitruve insistait déjà, au Ier siècle avant J.-C., sur la nécessité de savoir conjuguer la recherche de la solidité avec celles de la commodité et de la beauté. Solidité, commodité, beauté : la triade vitruvienne hante aujourd'hui encore l'esprit des architectes. Elle correspond au principal défi qu'il leur faut relever dans l'exercice de leur métier. Pour un édifice donné, les aspects et les choix relatifs à son usage interagissent en effet avec les préoccupations esthétiques, et cette interaction, loin d'être constamment harmonieuse, se présente souvent sous la forme de conflits qu'il faut arbitrer.

Une autre source de tensions tient à l'ambition qu'a l'architecture d'exprimer un message qui aille bien au-delà de l'impression immédiate produite par le bâtiment. L'éventail des productions que l'on peut qualifier d'architecturales ne se limite d'ailleurs pas aux seuls édifices. Que serait l'architecture du XVIIIe siècle sans l'abondante production de dessins qui sert de toile de fond à ses réalisations les plus marquantes ? À côté du dessin, l'écrit, le traité ou la revue d'architecture peuvent être également considérés comme des œuvres architecturales. Il peut arriver qu'un bâtiment soit particulièrement intéressant en raison de la relation privilégiée qu'il entretient avec un texte, par exemple le château de Pierrefonds et les écrits de son auteur l'architecte Viollet-le-Duc. Le jugement sur l'architecture repose donc sur des critères extrêmement divers. Sans doute parce que l'architecture ne constitue pas seulement une discipline au sens académique du terme : c'est aussi et surtout une culture à la fois matérielle et intellectuelle.

## 1. Solidité, commodité, beauté

### Architecture et art de bâtir

La construction proprement dite constitue l'une des dimensions essentielles de l'œuvre architecturale. Elle est la source de beautés souvent plus faciles à appréhender que celles qui tiennent à l'usage d'éléments décoratifs ou symboliques. Théoricien de l'architecture du XVIIe siècle, Claude Perrault opposait à cet égard les beautés « positives » de la construction aux beautés « arbitraires », selon lui, des ordres de colonne et de leurs proportions.

Il y a tout d'abord la beauté qu'engendrent les matériaux lorsqu'à leurs qualités intrinsèques s'ajoute l'excellence de leur mise en œuvre. Le Parthénon doit beaucoup au marbre doré du Pentélique. Conçu en 1666-1667 par Claude Perrault, l'Observatoire de Paris constitue une excellente démonstration de la beauté « positive » de la pierre de taille parisienne. Plus proche de nous dans le temps, la Grande Arche de la Défense (1989) tire une partie de ses effets d'un revêtement de marbre de Carrare. À côté de la pierre et du marbre, les matériaux les plus divers, bois, fer, verre, béton et plastique, peuvent prendre un relief surprenant. Quoi qu'en disent ses détracteurs, le béton peut se révéler tout aussi émouvant que des matériaux plus traditionnels. De l'église du Raincy (1922-1923), d'Auguste Perret, au C.N.I.T. (1958), de Nicolas Esquillan, les grandes réalisations en béton armé du XXe siècle font parfois songer à des cathédrales.

#### Stabilité

La construction est synonyme de lutte contre la pesanteur. La stabilité des édifices s'apparente à une conquête qui peut prendre des formes très différentes selon les lieux et les époques. La massivité des monuments de l'Égypte ancienne contraste, par exemple, avec le caractère beaucoup plus délié des temples grecs. Les uns et les autres paraissent toutefois prudents comparés à la hardiesse de certaines voûtes gothiques (comme celles de la cathédrale de Beauvais, XIIIe-XIVe siècle).

À partir du XIXe siècle, la lutte contre la pesanteur prend un tour beaucoup plus radical avec l'apparition de matériaux comme le fer qui permettent de s'affranchir des contraintes traditionnelles de l'art de bâtir. Les grandes portées se multiplient à l'occasion des expositions universelles. Par la suite, le béton armé va permettre la réalisation de porte-à-faux spectaculaires. Au XXe siècle, Fallingwater (La Maison sur la cascade), de Frank Lloyd Wright, ou le musée d'Art moderne de São Paulo, de Lina Bobardi, constituent deux exemples remarquables d'utilisation des possibilités techniques du béton. Le saisissement qu'ils provoquent possède quelque chose de profondément physique. « Vaine serait l'entreprise de celui qui prétendrait réussir le tracé d'une structure sans avoir assimilé, jusque dans la moelle de ses os, les principes de mécanique qui régissent tous les phénomènes d'équilibre interne », déclarait le grand ingénieur espagnol Eduardo Torroja. Le spectacle de certains édifices du XXe siècle touche aussi le spectateur « jusque dans la moelle de ses os ».

De tels tours de force demeurent toutefois exceptionnels. La plupart des édifices passés ou présents reposent sur des moyens techniques plus conventionnels. Lorsqu'elle est revendiquée comme un moyen d'expression, la recherche de la stabilité vise alors l'équilibre harmonieux des pleins et des vides, des supports et des parties supportées, comme dans l'œuvre d'un Auguste Perret qui tente de réconcilier le sens du rythme de l'architecture classique avec la technologie du béton armé (Mobilier national, 1935-1936, musée des Travaux publics, 1936-1946, actuel bâtiment du Conseil économique et social).

#### Structure

Spectaculaires ou modestes, les constructions des XIXe et XXe siècles peuvent presque toutes être appréhendées en termes de structure. La notion moderne de structure apparaît dès le XVIIIe siècle, à l'aube de la Révolution industrielle, au moment où les architectes et les ingénieurs redécouvrent les qualités des édifices gothiques dont la Renaissance s'était détournée pour n'admirer que les monuments antiques. Sa portée se précise par la suite dans l'œuvre d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, le principal théoricien du rationalisme, qui en fait le fondement du projet architectural dans son Dictionnaire raisonné de l'architecture française, comme dans ses Entretiens sur l'architecture, parus respectivement en 1854-1868 et en 1863-1872.

Cette notion clé permet de formaliser toute une série de critères permettant d'apprécier la valeur des édifices : économie de matière, complexité maîtrisée du cheminement des forces dans la construction, élégance dans le traitement des éléments architectoniques et de leurs articulations. Dans sa quête de la structure optimale, l'architecture rencontre alors fréquemment l'art de l'ingénieur, même si c'est pour mieux s'en distinguer, prenant ses distances à l'égard de la recherche de la performance technique et économique à laquelle sacrifie presque exclusivement ce dernier.

Si certaines réalisations, comme les grandes tours contemporaines, font figure de structures à l'état presque pur, d'autres témoignent d'un compromis entre les logiques structurelles et les impératifs liés à l'usage ou à la recherche d'effets plastiques ou symboliques. Au XIXe siècle, on opposait fréquemment la structure primaire - l'ossature - et les éléments de remplissage, ou encore la structure des édifices et leur décoration. Dans les années 1880-1890, les premiers gratte-ciel de Chicago et de New York portaient à leur paroxysme ces oppositions, avec leurs ossatures d'acier dissimulées derrière des parois de brique décorées dans le goût gothique ou Renaissance. Si l'opposition entre structure et décoration a été très largement abandonnée par l'architecture du XXe siècle, la distinction entre ossature et remplissage caractérise encore de nombreux édifices.

### Formes et usages

#### Distribution

La réflexion sur les usages est aussi ancienne que l'art de bâtir. Toutefois, les recommandations qui en résultent sont restées longtemps sommaires. Qu'il s'agisse des temples, des basiliques ou des villas, Vitruve se contente par exemple de donner quelques conseils généraux, sans jamais entrer dans le détail de la disposition des espaces les uns par rapport aux autres. Les traités d'architecture qui lui emboîtent le pas à partir de la Renaissance se révèlent tout aussi laconiques à ce sujet. La pratique architecturale n'est guère plus développée. La façon dont l'architecte vénitien du XVIe siècle Andrea Palladio conçoit ses villas au carrefour de préoccupations politiques, économiques et esthétiques, pour répondre aux attentes de sa riche clientèle, constitue une exception. Il est vrai que les constructions qui nécessitent une réflexion poussée sur les usages sont rares. Dans la plupart des habitations, les pièces demeurent faiblement spécialisées. À l'exception des églises, les villes comportent peu de bâtiments publics. La recherche de la commodité se cantonne la plupart du temps au respect de quelques principes concernant la salubrité et l'exposition des édifices.

À la fin du XVIIe siècle commence à se développer une réflexion plus poussée sur l'habitation. Avec des réalisations aujourd'hui disparues, comme le château de Clagny, Jules Hardouin-Mansart est souvent présenté comme l'un des pionniers de l'art de la distribution des pièces en France, un art qui a pour particularité de se « lire » en plan plutôt qu'en élévation ou en coupe. Cet art s'épanouit à l'époque des Lumières, donnant naissance à des compositions de plus en plus ingénieuses. Tandis que les pièces (antichambre, salon, chambre) se voient attribuer une fonction plus précise que par le passé, le couloir fait son apparition dans les appartements de la noblesse et de la grande bourgeoisie.

Parallèlement aux perfectionnements de l'architecture domestique une série de recherches visant à mieux satisfaire les besoins de la société et de l'État se fait jour au XVIIIe siècle. La notion d'équipement public se précise alors. Les projets de marchés, de Bourses, de palais de justice, d'écoles et de musées se multiplient. Leur distribution se précise afin de mieux répondre aux besoins de la collectivité. C'est qu'il s'agit désormais pour l'architecture de manifester son utilité. « L'utile circonscrit tout », écrit Denis Diderot dans ses Pensées sur l'interprétation de la nature, avant d'ajouter que « ce sera l'utile qui dans quelques siècles donnera des bornes à la physique expérimentale, comme il est sur le point d'en donner à la géométrie ». L'art de la distribution, l'art du plan permettent à l'architecture de s'inscrire dans ce vaste courant.

#### Composition

À la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, l'art du plan, dont l'importance s'est considérablement renforcée, tend à s'appuyer sur des formules qui ont fait leurs preuves, sur une typologie des habitations et des équipements publics. Cette perspective nouvelle conduit à interpréter l'histoire de l'architecture comme une succession de solutions types apportées à des besoins d'une sophistication croissante. C'est cette vision de l'histoire que développent par exemple les architectes Jean-Nicolas-Louis Durand et Jacques-Germain Legrand dans le Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes qu'ils font paraître entre 1799 et 1801.

En même temps que la notion de type architectural émerge une nouvelle pratique fondée sur leur réinterprétation et leur maniement, pratique bientôt baptisée du nom de composition.

Enseignée à l'École des beaux-arts de Paris tout au long du XIXe siècle, la compo­si­tion architecturale tente de parvenir à un équilibre harmonieux entre les logiques d'usage, entre la commodité et les exigences de lisibilité du parti général retenu pour le bâtiment. Par l'intermédiaire de la composition, l'art du plan acquiert une importance nouvelle. Il l'emporte désormais en dignité sur l'ordonnance de la façade.

Régulières, symétriques, les grandes compositions « Beaux-Arts » vont s'adapter aux programmes les plus divers : hôtels particuliers, halls d'expositions universelles, musées, bibliothèques. Cette souplesse d'utilisation explique dans une large mesure la diffusion mondiale de l'architecture des Beaux-Arts, de l'Europe à l'Amérique. Conçu par l'architecte Émile Gilbert (1793-1874), l'Hôtel Dieu de Paris (1861-1876) est une composition Beaux-Arts. Dans un genre très différent, le Rockefeller Center de New York se ressent également de l'influence de l'École des beaux-arts, avec son système d'axes principaux et secondaires à partir desquels s'organisent les pleins et les vides.

À côté de son indéniable efficacité, la composition architecturale telle que l'enseigne l'École des beaux-arts a pour avantage d'être immédiatement perceptible par le grand public. Elle rend du même coup plus secondaire l'une des tensions inhérentes à l'art du plan. Cet art, en effet, prétend codifier les usages : ses combinaisons devraient donc être immédiatement perceptibles par ceux auxquels il s'adresse. Mais rien n'est plus difficile à déchiffrer qu'un plan d'architecte pour un non-spécialiste. La régularité et la symétrie des grandes compositions Beaux-Arts proposent une sorte de compromis entre les exigences de lisibilité de l'espace architectural et le caractère nécessairement confidentiel des procédures et des documents qui servent à le concevoir.

#### Le plan libre des Modernes

Dans les premières décennies du XXe siècle, ce compromis va être rompu par l'architecture moderne au nom du rejet de tout ce que la composition architecturale peut avoir d'inutilement contraignant. La symétrie des plans Beaux-Arts paraît désormais artificielle au regard de ce que réclament les véritables besoins de l'ère industrielle parvenue à maturité. Le plan libre prôné par Le Corbusier et les architectes de sa génération ouvre alors de nouvelles perspectives à l'architecture. L'art du plan s'enrichit de nouvelles combinaisons, de contrastes inédits. Il devient fluide ; il s'ouvre aux lignes courbes et brisées ; mais sa lecture devient moins accessible au profane. Les nouvelles techniques de conception sont-elles par ailleurs aussi libres que le clament les pionniers du Mouvement moderne ? Avec le succès de l'architecture moderne, un nouveau formalisme naît de l'étude attentive des plans d'un Le Corbusier ou d'un Mies van der Rohe.

### Ordre, proportion, espace

#### À la recherche de rapports harmonieux

La beauté architecturale, Vitruve l'affirmait déjà, ne peut pas être l'addition de toute une série de beautés particulières. Il faut que des liens étroits, de nature presque organique, se tissent entre les différentes dimensions de l'œuvre, entre le choix des matériaux et la structure, entre le plan et la façade, entre les détails ornementaux et le jeu des masses bâties. Cette harmonie complexe, polyphonique, peut-elle s'appréhender au moyen de quelques principes fondamentaux ? De nombreux théoriciens et praticiens de l'architecture ont cru pouvoir répondre oui à cette question. À la suite de Vitruve, les architectes de la Renaissance et de l'Âge classique ont privilégié par exemple les références anthropomorphiques ainsi que la recherche de rapports de proportionnalité entre les différentes parties de leurs constructions. Selon eux, la beauté des édifices s'enracinait dans un ensemble aussi mystérieux que touffu de correspondances entre l'homme et ses réalisations architecturales. En amont de ces correspondances, elle renvoyait à l'existence de proportions sur lesquelles l'univers tout entier se trouvait réglé. Correspondances anthropomorphiques et proportions trouvaient leur expression la plus achevée dans le système des ordres d'architecture hérité de l'Antiquité gréco-romaine. Par leurs détails ainsi que par les rapports de proportionnalité unissant leurs différentes parties, l'ordre dorique évoquait le corps masculin, l'ordre ionique celui de la femme, l'ordre corinthien celui de la jeune fille, l'ordre composite celui de l'adolescent.

Jusqu'au XVIIIe siècle, les ordres ont été considérés comme le principal ornement de l'architecture, celui qui donnait tout son sens aux autres éléments architectoniques et décoratifs. Leur importance décline par la suite, tandis que se précisent de nouvelles approches comme le rationalisme et l'éclectisme qui vont se partager la scène architecturale au cours du XIXe siècle.

#### Rationalisme et éclectisme

Pour l'architecte rationaliste, la beauté résulte avant tout d'une démarche structurelle conduite à son terme logique. Pour l'éclectique, qui emprunte aux époques les plus diverses de l'histoire de l'architecture, de l'Égypte ancienne au Moyen Âge, de la Grèce classique aux Lumières européennes, elle procède d'une intention symbolique irréductible aux déterminations techniques et à la prise en compte des usages. Si, pour le rationaliste, le style se présente comme l'émanation naturelle de la structure dans son processus organique de développement, il prend une connotation résolument linguistique pour l'éclectique, qui se concentre sur l'utilisation d'un vocabulaire de formes et d'ornements. Opposés en théorie, le rationalisme et l'éclectisme se retrouvent souvent réunis par une pratique architecturale qui parvient à concilier le goût de la nouveauté technologique et l'historicisme.

#### L'espace, essence de l'architecture

Cet art du compromis dont l'architecture du XIXe siècle porte fréquemment la marque va paraître insupportable aux pionniers du Mouvement moderne. C'est à une redéfinition radicale de la signification de l'œuvre architecturale que procède ce dernier sous couvert de mieux répondre aux besoins de la société industrielle.

Cette redéfinition ne se propose rien moins que de restaurer l'unité profonde de la démarche architecturale en la recentrant autour la notion clé d'espace. Pour les Modernes, l'espace constitue la matière première de l'architecture en même temps que sa finalité. Il s'agit de sculpter l'espace, de lui donner forme, d'en faire le support d'une émotion incomparable. Comme l'écrit Le Corbusier, il faut que la « machine à habiter » soit en même temps une « machine à émouvoir ». De ses premières villas aux grandes réalisations de l'après-guerre, comme la chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp (1950-1955) ou le couvent de La Tourette (1960), l'œuvre de Le Corbusier constitue l'un des meilleurs témoignages de cette ambition, avec ses séquences tour à tour apaisantes et dramatiques, avec ses jeux de volumes, d'échelle, de textures.

Dans cette perspective, la question de l'architecture se situe au-delà du beau et du laid, puisqu'il s'agit de remonter à une sorte de noyau émotionnel primitif qui serait antérieur à la formulation de jugements esthétiques. Cela n'empêche pas les architectes modernes de renouer avec la recherche des rythmes et des proportions qui caractérisaient l'architecture de la Renaissance et de l'Âge classique. Rythmes et proportions sont, par exemple, essentiels à la compréhension d'une œuvre comme celle de Mies van der Rohe. Le Corbusier, quant à lui, va jusqu'à préconiser l'usage de tracés régulateurs, dans le droit fil de la tradition héritée de Vitruve.

En dépit de ces emprunts à la tradition, l'espace architectural des Modernes, de Le Corbusier à Louis Kahn, obéit à d'autres logiques. La lumière y joue un rôle considérable, une lumière tour à tour aveuglante et discrète, tantôt largement répandue, tantôt canalisée au moyen de fentes et de canons lumineux. C'est la lumière qui donne tout son sens à l'utilisation des matériaux, bois, verre, métal ou béton. L'espace architectural peut être ainsi appréhendé comme une interaction constante entre matière et lumière.

L'accent mis sur les proportions, l'espace et la lumière va de pair avec le refus de dimensions jugées auparavant constitutives de l'architecture. C'est ainsi que la décoration et l'ornement se voient rejetés comme non essentiels. Annoncée par l'architecte autrichien Adolf Loos dans son essai Ornament und Verbrechen (Ornement et crime), publié en 1908, ce rejet vient remettre en cause l'une des fonctions traditionnelles de l'architecture, celle d'un lieu de synthèse des différents arts plastiques.

#### Du postmodernisme aux incertitudes contemporaines

Après avoir fait l'unanimité au sortir de la Seconde Guerre mondiale, au moment où le Mouvement moderne triomphait sans partage, la définition de l'œuvre architecturale en termes d'espace va se trouver ébranlée au milieu des années 1970 par un historicisme d'un genre nouveau. Sous l'impulsion d'architectes italiens comme Carlo Aymonino ou Aldo Rossi, l'heure est à la redécouverte de la ville. Au caractère auto-référentiel de la conception moderniste de l'œuvre architecturale s'oppose l'appréciation de sa contribution au contexte urbain. Les notions de type et de composition reviennent au premier plan.

Le postmodernisme, qui prend son essor, revêt tantôt l'allure d'une restauration des ambiances urbaines et des formes architecturales du XVIIIe siècle tardif et de la première moitié du XIXe siècle, comme dans les nombreux projets de Robert Krier, tantôt celle d'une révision de certains présupposés du Mouvement moderne, de sa condamnation de l'ornement en particulier, on pense notamment à l'immeuble d'AT&T construit à New York (1986) par Philip Johnson. À côté d'un postmodernisme radical se développe ainsi une attitude plus nuancée, cherchant à renouer avec la tradition, sans nier pour autant l'apport de la modernité.

La scène architecturale n'en prend pas moins des allures d'affrontement entre Modernes et Postmodernes, entre tenants d'un espace pur, affranchi des contraintes de la ville ancienne, et partisans d'une œuvre architecturale inscrite dans un contexte urbain. Même si l'exemple d'architectes comme le Vénitien Carlo Scarpa permettent d'amorcer le dépassement de cette opposition, celle-ci n'en constitue pas moins la toile de fond de la plupart des débats de l'époque.

On serait bien en peine d'identifier aujourd'hui un fil conducteur aussi simple. L'heure semble plutôt à la multiplicité retrouvée des définitions possibles de l'architecture. Les positionnements sont souvent hybrides. C'est ainsi que de nombreux architectes revendiquent simultanément l'héritage du Mouvement moderne et celui des réflexions urbanistiques des années 1970. En marge de ce courant dominant, des architectes comme Rem Koolhaas refusent de se plier aux exigences des espaces urbains traditionnels. D'autres, comme Jean Nouvel, annoncent la fin de l'architecture tridimensionnelle, la fin de l'espace architectural, au profit d'un univers de textures et de lumières changeantes qui n'est pas sans faire songer au monde des ordinateurs et de l'Internet. Des « transarchitectes » se proposent d'étendre la réflexion architecturale au cyberespace. Solidité, commodité, beauté, jamais la triade vitruvienne n'a été aussi diversement interprétée.

## 2. Culture architecturale et projet

« Qu'est-ce que l'architecture ? La définirai-je, avec Vitruve, l'art de bâtir ? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture. » C'est en ces termes que l'architecte Étienne-Louis Boullée commence le manuscrit son Essai sur l'art au début des années 1780. Prenant ses distances à l'égard d'une conception exclusivement matérielle de l'architecture, Boullée affirme son caractère de production de l'esprit. Avant de donner naissance à des édifices et à des espaces, l'architecture est affaire d'imagination, de projet.

Les maîtres d'œuvre du Moyen Âge n'avaient pas systématiquement recours au dessin. À partir de la Renaissance le projet donne en revanche naissance à une abondante production graphique, plans, coupes, élévations, vues cavalières et perspectives. De nombreux projets sont restés dans les cartons de leurs auteurs. Cela ne les a pas empêchés pas de jouer un rôle majeur dans l'histoire de l'architecture, des projets de François Mansart pour le Louvre à ceux d'Archigram pour un centre culturel à Monaco. Se détournant de la réalité, tout un pan de la production des architectes tend à explorer les frontières de la discipline architecturale, là où se dessinent de nouveaux domaines pour elle. À la fin du XVIIIe siècle, les grandes compositions de Boullée en font partie, au même titre que les reconstitutions fantastiques de la Rome antique que donne Piranèse. Au début des années 1970, les contre-utopistes italiens d'Archizoom et Superstudio scrutent quant à eux les limites d'une pratique monumentale que la société de consommation semble vouer à l'absurdité. L'architecture se nourrit aussi bien de rêves que de cauchemars, d'utopies que de contre-utopies.

Elle s'est aussi constamment définie au travers de textes, de traités, qui cherchaient à percer ses mystères, à exposer les techniques de l'art de bâtir, la marche à suivre dans la composition des projets, les règles du beau, ou encore les principes de l'espace architectural. Du De re aedificatoria de l'humaniste de la Renaissance Leon Battista Alberti au Dictionnaire raisonné de l'architecture française d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, certains de ces textes ont connu un retentissement plus durable que d'autres. C'est sans doute parce que l'architecture y devenait une voie conduisant à des interrogations de nature générale sur l'homme et sur la société. À l'inverse, de nombreuses réflexions sur l'homme vivant en société se sont fait l'écho de préoccupations architecturales. Dans les utopies sociales qui se sont multipliées depuis la révolution industrielle, l'architecture, une architecture régénérée, capable d'exprimer des valeurs d'avenir et de progrès, a presque toujours été présente, des phalanstères de Charles Fourier aux dômes géodésiques des communautés post-soixante-huitardes. De Napoléon à Hitler, l'architecture a également fasciné de nombreux despotes. Pour le meilleur et pour le pire, l'architecture constitue un art social.

Bibliographie

L. CALLEBAT dir., Histoire de l'architecte, Flammarion, Paris, 1998.

A. DEBARRE-BLANCHARD & M. ÉLEB, Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités XVIIe-XIXe siècles, Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1989.

B. FORTIER, L'Amour des villes, Mardaga, Liège, 1994.

K. FRAMPTON, Modern Architecture. A Critical History, Londres, 1980, trad. franç. L'Architecture moderne. Une histoire critique, Philippe Sers, Paris, 1985.

C. NORBERG-SCHULZ, Significato nell'architettura occidentale, Milan, 1974, trad. franç. La Signification dans l'architecture occidentale, Mardaga, Bruxelles-Liège, 1977.

A. PICON dir., L'Art de l'ingénieur. Constructeur, entrepreneur, inventeur, Éditions du Centre Georges-Pompidou, Éditions du Moniteur, Paris, 1997.

# Architecture contemporaine

Joseph ABRAM[[2]](#footnote-2)

Jamais peut-être, depuis la fin du XVIe siècle en Italie, l'architecture ne s'était trouvée au seuil d'une pareille crise, soumise à une discussion d'une si grande virulence. D'après la variété actuelle des approches en architecture, on se rend compte qu'est désormais à bout de course, sinon totalement discréditée, l'architecture moderne telle qu'on la concevait jusqu'ici, c'est-à-dire la syntaxe architectonique du XXe siècle, avec ses formes blanches, rectangulaires et abstraites, ses toits plats et ses vastes surfaces vitrées. Le style dit « international », pour entériner le nom donné en 1932 par Philip Johnson et Henry Russell Hitchcock[[3]](#footnote-3) à cette tendance alors universelle, semble-t-il, s'efface maintenant devant un pluralisme sans précédent de modes d'expression et d'attitudes. Si le deuxième quart du XXe siècle fut dominé par l'œuvre des maîtres « modernes », Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius et Alvar Aalto, le troisième quart a subi largement l'influence de ceux que Philip Drew a désignés comme la « troisième génération des architectes modernes », c'est-à-dire ceux qui sont nés dans les trois premières décennies du siècle, personnalités aussi diverses par l'âge et par les réalisations que Jørn Utzon (Danemark), Moshe Safdie (Israël), Arata Isozaki (Japon), James Stirling (Angleterre), Frei Otto (Allemagne), John Andrews (Canada) et Robert Venturi (États-Unis). Une décennie plus tôt environ, la liste aurait été différente ; elle aurait certainement inclus des artistes comme Eero Saarinen (États-Unis), Kenzo Tange (Japon), Oscar Niemeyer (Brésil) et Aldo Van Eyck (Pays-Bas). Que l'une et l'autre liste soit incomplète jusqu'à l'iniquité, c'est ce que souligne l'omission de deux figures marginales mais omniprésentes : Richard Buckminster Fuller et Louis I. Kahn, dont les contributions personnelles exercent encore aujourd'hui une influence indirecte sur le cours de l'architecture.

#### Église de Riola di Vergato, Italie

Intérieur de l'église de Notre-Dame-de-l'Assomption[[4]](#footnote-4). Commmandée à Alvar Aalto en 1966, l'église […]

#### La cathédrale de Tokyo

La cathédrale Sainte-Marie[[5]](#footnote-5) réalisée à l'occasion des jeux Olympiques de 1964, par l'architecte […]

#### Banque Boa Vista

La Banque Boa Vista de Rio de Janeiro (Brésil)[[6]](#footnote-6), réalisée en 1946 par l'architecte Oscar Niemeye […]

Étant donné la disparition générale de l'avant-garde - c'est-à-dire l'absence manifeste de cette large polémique et de cette clarté d'intention qui définissaient l'œuvre utopique des années vingt -, il n'est pas tout à fait juste de présenter le développement actuel de l'architecture en termes d'ismes, et cependant une grande part des entreprises intéressantes paraissent susceptibles d'être groupées sous l'une des quatre rubriques suivantes : néo-productivisme, néo-rationalisme, structuralisme et populisme. Toutefois, les architectes à qui nous appliquons ici ces vocables ne les emploient eux-mêmes que rarement, et, comme catégories critiques, ils sont utiles uniquement pour indiquer la coloration idéologique d'un ensemble d'œuvres déterminé. En outre, les catégories doivent recevoir dans chaque cas une définition spécifique, car les termes ont été employés dans des contextes divers et à des fins variées. L'œuvre des architectes rangés dans ces catégories est régie en gros par quatre principes distincts, qu'on peut caractériser respectivement technique (productivisme), formel (rationalisme), anthropologique (structuralisme) et contexturel (populisme).

Les catégories et caractéristiques ici proposées sont des repères commodes pour l'identification de quatre courants dans l'architecture contemporaine. Si ces tendances ne se limitent pas forcément à un groupe particulier ou à une culture nationale, on peut toutefois discerner les grandes lignes de certains groupements nationaux. Ainsi le néo-productivisme trouve-t-il ses principaux représentants en Angleterre, en Italie, en Allemagne, en Amérique et au Japon, tandis que les adeptes du néo-rationalisme sont en Italie, en Suisse, en Belgique, au Luxembourg, en Allemagne, en Espagne, en Amérique et au Japon encore. Le développement actuel de l'approche populiste est en bonne partie d'origine américaine, tandis que l'attitude structuraliste a connu un grand essor aux Pays-Bas. Mais on ne saurait ignorer un grand nombre d'œuvres de haute qualité, d'un régionalisme « éclectique », qui, nées souvent d'une des tendances définies ci-dessus, ne suivent pas une ligne de développement unique. Des exemples récents et variés en Catalogne, en Argentine et en Suisse semblent caractéristiques de ce type d'éclectisme.

Il faut aussi prendre garde qu'une œuvre rangée dans telle catégorie peut éventuellement présenter des traits qui justifieraient son inclusion dans une autre. Le bloc Habitat de Safdie est exemplaire à cet égard : alors que nous le classons ici sous la rubrique productivisme, il peut aussi bien être considéré comme un reflet de l'attitude « reçue » du structuralisme hollandais vis-à-vis de l'organisation spatiale.

## Le néo-productivisme

Le néo-productivisme, qu'il ne faut confondre ni avec le fonctionnalisme « blanc » du style international, ni avec le productivisme du mouvement constructiviste russe, est né, après la Seconde Guerre mondiale, essentiellement de l'œuvre de trois hommes : Ludwig Mies van der Rohe avec son culte ascétique du beinahe nichts, c'est-à-dire du « presque rien », R. Buckminster Fuller et son principe, nommé dymaxion, d'obtenir l'effet maximal avec le minimum de moyens, et Konrad Wachsmann, dont l'intérêt pour les procédés modernes de production des machines-outils (General Panel System House préfabriquée, 1956, en collaboration avec W. Gropius) fait un pionnier de l'école néo-productiviste. Parmi les premiers partisans de l'approche néo-productiviste, il y eut aussi le Suisse Max Bill, architecte et designer, dont le pavillon d'exposition démontable pour la Landesausstellung suisse de 1963 correspondait à une notion de Produktform, selon laquelle toute la structure et tout l'ordre architectonique dérivent directement des processus de production et d'assemblage (tel le Crystal Palace de Joseph Paxton, 1851). La priorité accordée à la production dans l'école de design fondée par Bill à Ulm en 1955, comme prolongement du Bauhaus d'avant-guerre, provoqua la création, à l'intérieur de la Hochschule für Gestaltung, d'un département de construction industrialisée, dans lequel la forme préfabriquée était d'abord réduite aux problèmes de sa production effective et de son assemblage, comme on peut en juger d'après les projets de cette société et de ses chercheurs qualifiés, en particulier Herbert Ohl et Willi Ramstein.

#### Travée sud-est du Crystal Palace

La travée sud-est du Crystal Palace[[7]](#footnote-7), après sa reconstruction à Sydenham, dans la banlieue sud de […]

Depuis le milieu des années cinquante, le productivisme a connu une grande diffusion et revêtu différents aspects, des structures expérimentales de Frei Otto qui apparurent en Allemagne dans une série d'expositions en plein air, entre 1955 et 1963, à Kassel, puis à Cologne et à Hambourg, jusqu'à la sphère géodésique de deux cents pieds (61 m) de haut sur deux cent cinquante pieds (76 m) de diamètre construite par Buckminster Fuller pour le pavillon américain de l'Exposition internationale de Montréal en 1967. C'est aussi à cette exposition qu'on vit la tentative la plus ambitieuse jamais faite pour poser le principe d'un réseau d'habitat de haute densité avec emploi de lourds modules préfabriqués en béton armé ; en particulier, le complexe résidentiel de Moshe Safdie, d'un prix prohibitif, consistait en une alternance de cellules d'habitation alvéolaires et de terrasses en gradins formant une série de pyramides entrelacées les unes dans les autres.

Il faut aussi mentionner le groupe G.E.A.M. (Groupe d'études d'architecture mobile), en particulier l'œuvre de Yona Friedman et celle d'Eckhart Schulze-Fielitz, tous deux influencés par l'idéologie situationniste qui suppose la conception, chère à Constant Nieuwenhuys, d'un environnement urbain en continuelle transformation (projet de Nouvelle Babylone en 1960). Toutefois, l'origine du mouvement G.E.A.M. doit finalement être attribuée à Friedman : il avait adopté dès 1956 les structures d'encadrement de Wachsmann, de 1950, comme base d'une infrastructure servant de support à une forme urbaine suspendue au-dessus du sol grâce à des pylônes et modifiable à l'infini. Bien qu'aucun de ces projets n'ait jamais été réalisé, l'idée d'une série de plates-formes superposées, sur lesquelles les gens auraient toute liberté pour réaménager à volonté leur logement (en utilisant une gamme standard d'éléments - cuisines, salles de bains, etc.), anima l'équipe de recherches de Nicolas Habraken (SAR), qui travailla à Eindhoven de 1960 à 1968. Trois remarquables maisons en terrasses furent construites aux environs de Munich en 1971, sur les dessins de Otto Steidle et de Roland Sommerer. Ce cadre en béton armé à éléments imbriqués était théoriquement modifiable au fur et à mesure des besoins, c'est-à-dire susceptible d'une extension limitée de son périmètre et d'un réaménagement considérable à l'intérieur. On ignore si de telles possibilités ont été exploitées depuis la construction de ces maisons. Mis à part les contributions théoriques et pratiques de Buckminster Fuller et l'œuvre théorique de Konrad Wachsmann (les premières bien représentées, sur le plan des réalisations, par le dôme géodésique de l'Union Tank Car Co., de trois cent quatre-vingt-quatre pieds [117 m] de diamètre, construit en 1958 à Baton Rouge, Louisiane ; la seconde, par l'important livre de Wachsmann, The Turning Point of the Building, publié en 1956), le néo-productivisme fut, dans une large mesure, conçu aux États-Unis en termes de squelette et de peau, la charge expressive la plus forte reposant naturellement sur le second. Le culte du « presque rien », très apparent dans le rideau mural ondulant du fameux projet de Mies van der Rohe en 1921 pour un gratte-ciel de verre, obtint graduellement un succès partiel en Amérique, d'abord avec les premières œuvres de Skidmore, Owings et Merrill (S.O.M.), à savoir les revêtements raffinés de l'ensemble Heinz Vinegar, construit à Pittsburgh (Pennsylvanie) en 1950-1952, et de l'école des Gunner's Mates construite au U.S. Naval Training Center de Great Lakes (Illinois) en 1954 ; ensuite, avec l'œuvre de Eero Saarinen et Associates, qui débuta par le General Motors Technical Center construit par Saarinen à Warren (Michigan) en 1955.

#### Maquette d'un gratte-ciel de verre

Maquette d'un gratte-ciel de verre[[8]](#footnote-8) (non réalisé). Architecte : Ludwig Mies van der Rohe, 1922.

À ce moment précis, on peut distinguer deux écoles dans le mouvement productiviste aux États-Unis. L'une, issue de Mies et ayant pour centre Chicago, devait mettre l'accent d'égale façon sur le squelette et sur la peau ; ainsi chez George Schipporeit, John Heinrich, Jacques Brownson, Bruce Graham, Gene Summers, Arthur Takeuchi, Dirk Lohan, Myron Goldsmith, David Haid et James Ingo Freed. L'autre, se prolongeant avec l'œuvre indépendante et postérieure des premiers associés d'Eero Saarinen, devait privilégier la surface du rideau mural aux dépens du squelette, comme le montrent les œuvres récentes de Gunnar Birkerts, Anthony Lumsden, Cesar Pelli, Kevin Roche et John Dinkeloo. Tandis que l'« école de Mies » peut se prévaloir de monuments de Chicago comme le Chicago Civic Center (Brownson, 1960), la tour de Lake Point (Schipporeit, 1968), McCormick Place (Summers, 1971) et la tour Sears, de mille quatre cent cinquante pieds (442 m ; S.O.M., terminée en 1974), l'école de Saarinen, non seulement a construit sur une aire plus étendue, mais est parvenue à des réussites plus sensationnelles. Cette supériorité se remarque immédiatement dans les édifices, construits par Pelli pour Victor Gruen et Associates, de son Pacific Design Center de 1971 à Los Angeles, entièrement habillé de verre bleu, jusqu'à son San Bernardino City Hall (1972), à la peau « hermétique », et à son ambassade des États-Unis à Tokyo, de 1976, au revêtement comprimant des panneaux en béton très minces. La même formule règne au Roxbury Plaza, édifié par Lumsden en 1974 pour la firme D.M.J.M. ; mais la Federal Reserve Bank de Birkerts à Minneapolis montre, par sa gigantesque structure suspendue, que l'école de Saarinen est capable de formes d'expression plus structurées et plus pompeuses. En tout cas, une approche beaucoup plus éclectique caractérise les réalisations de Roche et Dinkeloo, en particulier leurs premières œuvres comme l'usine de montage construite pour Cummins Engine Co. à Darlington (Angleterre) en 1967, et le bâtiment de la Ford Foundation à New York, de 1968, où, suivant l'exemple de Saarinen à Moline (1957-1963), ils donnèrent une importance égale à l'armature et au revêtement. Dans leurs œuvres plus récentes, par exemple l'hôtel conçu en 1973 pour l'O.N.U. à New York, ils ont toutefois opté sans ambiguïté pour la peau, en créant une forme originale entièrement revêtue de verre de couleur verte.

#### Canary Wharf

La Canada Tower de l'architecte Cesar Pelli[[9]](#footnote-9) fait partie du complexe immobilier géant de Canary Wharf, […]

#### Sears Tower

La Sears Tower[[10]](#footnote-10) réalisée, en 1968, par l'agence d'architectes Skidmore, Owings et Merrill (S.O.M.), […]

Outre son action évidente sur l'œuvre de Moshe Safdie, et dans une certaine mesure sur celle de Louis Kahn (voir le projet dymaxion de Kahn et Ann Tyng pour le Philadelphia Civic Center en 1954), l'influence de Fuller s'est exercée principalement hors des États-Unis ; et surtout en Angleterre, où elle s'implanta rapidement après la publication en 1960 du livre de Reyner Banham, Theory and Design in the First Machine Age, dont le dernier chapitre présentait Fuller comme le véritable prophète de l'avenir. Dans les années soixante, les principaux théoriciens qui développèrent l'œuvre de Buckminster Fuller en Angleterre furent d'abord John McHale et James Mellor, puis, sur le plan de la polémique plus que de la théorie, le groupe Archigram, comprenant Peter Cook, Dennis Crompton, Warren Chalk, David Green, Ron Herron et Michael Webb. Un autre sympathisant de Fuller et aussi d'Archigram fut Cedric Price, qui conçut en 1961 le centre de jeux Fun Palace comme une carcasse à étages multiples contenant des éléments mobiles susceptibles, en théorie du moins, d'être manipulés et réaménagés à volonté par ses utilisateurs. Ni ce projet ni celui pour Potteries Thinkbelt en 1964 n'impliquaient une adhésion servile à Fuller, car aucun des deux ne portait la marque du dôme géodésique de Fuller. Cependant, par son dessein de transformer le réseau ferroviaire insuffisamment utilisé et le matériel roulant de la zone des Potteries en infrastructure d'une université mobile, Price suivait Fuller dans la mesure où le projet mettait l'accent sur la légèreté de la construction et sur la souplesse d'adaptation.

Il convient de mentionner dans ce contexte le mouvement métaboliste japonais qui était bien plutôt engagé dans des polémiques d'avant-garde que dans les réalisations concrètes (cf. Archigram). L'unique exception, ce sont les réalisations brillantes de Noriaki Kurokawa, qui, depuis dix ans, s'est consacré à la production de capsules d'habitation préfabriquées, de son projet d'appartement-capsule en 1962 jusqu'à la tour à capsules pour célibataires de Norgakin, construite à Tokyo en 1971. On notera, dans l'œuvre de Safdie et de Kurokawa, l'influence persistante du projet dymaxion de salle de bains proposé par Fuller en 1937.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de l'école architecturale anglaise dymaxion resta en grande partie sur le papier, d'autant plus que l'intérêt du mouvement Archigram était dans sa valeur polémique en matière graphique plus que dans sa contribution directe à l'architecture même, car le mouvement restait idéologique. C'est seulement lorsque entra en scène une génération d'architectes légèrement plus jeune que l'influence de Buckminster Fuller finit par se manifester dans la forme construite. D'abord, et de façon un peu expérimentale, dans la fondation de Team 4 en 1963, ensuite plus nettement avec l'établissement par Norman Foster et Richard Rogers de bureaux séparés en 1967 ; enfin, avec l'association de Renzo Piano et Richard Rogers, née de leur succès dans le concours pour le Centre Georges-Pompidou de Paris en 1971. Tous ces architectes ont depuis lors produit un ensemble d'œuvres qu'on peut considérer comme néo-productivistes. Parmi les principaux jalons de ce développement, on peut citer l'usine de la New Reliance Controls à Swindon (1965-1966) par Team 4, la gare maritime Fred Olsen à Londres (1968-1970) par Norman Foster, le Centre Georges-Pompidou à Paris (1971-1976) par Rogers et Piano, enfin les bureaux d'assurances Willis, Faber et Dumas à Ipswich (1971-1975) et plus récemment le Sainsbury Center for the Visual Arts à l'université d'East Anglia près de Norwich (terminé en 1978), ces deux derniers projets par Norman Foster et Associates.

Les préceptes fondamentaux de l'école néo-productiviste peuvent être énumérés ainsi :

- La construction se réduira, autant que possible, à un abri bien équipé ou à un hangar.

- Ce hangar sera prévu le plus souple possible, d'après le plan modèle élaboré au début des années cinquante par le mouvement Burolandschaft.

-  L'adaptabilité de cet espace sera assurée grâce à la prévision d'un réseau homogène de services coordonnés : force motrice, lumière, chaleur, ventilation, etc.

- Partout où ce sera possible (ainsi dans les laboratoires de recherche médicale Richards de l'université de Pennsylvanie, Philadelphie, de 1958, par Louis Kahn, ou dans le Sainsbury Center de Norman Foster), on séparera très nettement les espaces de service, comme les toilettes, les cuisines, etc., des espaces desservis, comme les auditoriums, les salles à manger, etc.

- L'espace du hangar ou « abri » sera, si possible, une construction autonome, par exemple un dôme géodésique (Fuller), une bulle gonflable ou une sorte de tente suspendue comme dans l'œuvre de Frei Otto.

#### Stade olympique de Munich

Stade olympique de Munich (Allemagne)[[11]](#footnote-11), 1972. Architecte : Frei Otto.

- Enfin, à titre d'aspiration idéale, les aspects expressifs de cette structure seront réduits à la seule forme productive, ou Produktform, des éléments dont elle est constituée.

L'une des principales variables dans les bâtiments néo-productivistes est la préférence donnée, comme valeur expressive, soit à la peau, soit au squelette, soit à leur combinaison. Il apparaît clairement que dans des œuvres comme la Gunner's Mates School de la U.S. Navy à Great Lakes ou l'ambassade des États-Unis à Tokyo de 1976, c'est la peau qui reçoit la principale charge expressive, tandis que dans des œuvres comme le bâtiment pour l'Exposition de Lausanne en 1963, par Max Bill, ou le Centre Georges-Pompidou à Paris, un rôle tout aussi expressif est confié au squelette, sans parler de l'importance démesurée des services mécaniques dans le cas du Centre Georges-Pompidou.

L'approche néo-productiviste apparaît de plus en plus viable, en partie à cause de son aptitude à exploiter économiquement un large éventail des ressources de production actuelles, y compris le surplus d'énergie industrielle située en dehors de l'industrie traditionnelle du bâtiment et spécialement dans des domaines comme la fabrication aérospatiale, celle des camions ou des autobus, et enfin la construction des serres et des tentes. Cette capacité reflète la tendance générale à réduire la construction au simple rang de design industriel à grande échelle - phénomène dont un exemple récent est l'aéroport de Francfort, construit sur les plans de Becker et Beckert entre 1970 et 1975. On remarque d'ailleurs qu'aucun édifice moderne ne se prête mieux aux principes néo-productivistes qu'un grand aéroport, qui par nature est toujours en devenir.

Outre la neutralité formelle et le silence métaphorique de la Produktform, un autre trait du néo-productivisme est de considérer les édifices comme des objets autonomes sans aucune liaison avec leur contexte. L'aptitude des glaces, et des murs-rideaux en général, à refléter au sens propre leur environnement immédiat remplace mal les relations formelles et opérationnelles indispensables qui prévalaient entre les différentes parties du système urbain. Bien que le John Hancock Centre construit en 1976 par I. M. Pei près de Trinity Church à Boston puisse certains jours refléter fidèlement la silhouette de son distingué voisin, cela ne compense absolument pas le fait qu'il ait été élevé sans aucun égard pour l'importance historique et monumentale de l'église de H. H. Richardson.

Contrairement au populisme ou au structuralisme, le néo-productivisme représente, à coup sûr, le développement des attitudes fonctionnaliste et productionniste qui commencèrent avec l'avant-garde architecturale de la période antérieure à la Seconde Guerre mondiale. Il prolonge aussi par là l'approche prototayloriste caractéristique du Crystal Palace. C'est une évolution qui inclut dans sa trajectoire toute une série de designers comme Jean Prouvé, qui, s'ils ne sont pas des architectes au sens propre du terme, ont consacré toute leur carrière à rationaliser et à affiner la forme construite. La carrière de Prouvé est exemplaire à cet égard : au niveau du détail d'abord, comme pionnier du joint en Néoprène et du mur en panneaux moulés ; ensuite pour la construction modulaire, à laquelle il s'est consacré, depuis la maison du Peuple de Clichy, en 1939, jusqu'au mur-fenêtre modulaire en acier Cor-Ten conçu par lui pour la Freie Universität de Shadrach Woods à Berlin, terminée en 1971.

## Le néo-rationalisme

Le mouvement néo-rationaliste italien, dit Tendenza, qui s'est épanoui pendant la dernière décennie, est, semble-t-il, une tentative pour sauver l'architecture des contraintes de la consommation, pour l'empêcher d'être complètement minée, en tant que discours, par les forces techniques et économiques envahissantes de la mégalopolis. Ce rappel à la raison eut pour point de départ la publication de deux textes d'une singulière portée, L'Architettura della città d'Aldo Rossi en 1966, et La Costruzione logica dell'architettura de Giorgio Grassi en 1967. Le premier insistait sur les types de construction préétablis pour déterminer la structure morphologique de la ville telle qu'elle se développe avec le temps ; le second essayait de formuler les lois de composition ou de combinaison indispensables en architecture, c'est-à-dire la logique intrinsèque par laquelle Grassi devait arriver à ses propres formes d'expression hautement disciplinées. Tout en soulignant qu'on doit répondre aux besoins quotidiens, les deux hommes rejetaient l'ergonomique, c'est-à-dire le principe que la forme procéderait de la fonction, et affirmaient au contraire l'autonomie relative de l'ordre architectural. Conscient de la tendance de la rationalité « intéressée » à absorber et à déformer toute attitude intellectuelle significative, Rossi structura son œuvre autour d'éléments architecturaux capables de rappeler - et cependant de transcender - les paradigmes rationnels, quoique arbitraires, de l'époque des Lumières : la forme pure proposée dans la seconde moitié du XVIIIe siècle par Piranèse, Ledoux, Boullée et Lequeu. L'aspect de sa pensée le plus énigmatique, pour ne pas dire hermétique, réside dans la préoccupation non formulée du Panopticon (voir Michel Foucault, Surveiller et punir), rubrique sous laquelle il incluait certainement, en quelque sorte conformément à Contrasts de Pugin (1843), l'école, l'hôpital et la prison. Rossi semble être revenu de façon obsessionnelle sur ces institutions « normatives », voire punitives, qui constituent pour lui, avec le monument commémoratif et le musée, le seul programme capable d'incarner les valeurs de l'architecture en soi. Suivant la thèse qu'Adolf Loos avait exposée le premier dans un essai de 1910, Architecture, Rossi a pris conscience que la plupart des programmes modernes sont des véhicules inadéquats, d'où la nécessité de recourir à une architecture analogique, avec des référents et des éléments empruntés à l'architecture vernaculaire, au sens le plus large. Le bloc d'appartements, dont il donna les projets pour le complexe résidentiel de Carlo Aymonino et d'Aldo Rossi construit en 1974 à Gallaratese dans la banlieue de Milan, fut une occasion d'évoquer l'architecture du logement milanais traditionnel. De même, son hôtel de ville de Trieste, conçu sous forme de pénitentiaire en 1973, était à la fois un hommage à la tradition architectonique locale du XIXe siècle et un commentaire ironique sur la nature véritable de la bureaucratie moderne. Rossi cherche à échapper aux deux chimères de la modernité - la logique positiviste et une foi aveugle dans le progrès - en revenant à la fois à la typologie architectonique et aux modes de construction de la seconde moitié du XIXe siècle. Cette approche de l'architecture, à mi-chemin, comme il l'a dit, « de l'inventaire et du souvenir », imprègne l'ensemble de son œuvre.

Parmi les Italiens qui participèrent à la Tendenza, il faut mentionner Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Franco Purini, Laura Thermes, Adolfo Natalini de Superstudio, Massimo Scolari et Ezio Bonfanti, qui fondèrent tous deux en 1969 la revue Controspazio, et enfin Manfredo Tafuri, le premier théoricien du mouvement. Hors d'Italie, l'influence de la Tendenza s'exerça surtout dans le Tessin suisse, où une école rationaliste extraordinairement vivante a percé au début des années soixante ; mais elle est influencée également par Le Corbusier et Louis Kahn. Si les adeptes par excellence de Rossi ont été ses élèves tessinois Bruno Reichlin et Fabio Reinhart, l'école de Lugano compte deux architectes importants, Mario Botta (on citera sa propre maison à Riva San Vitale et une école à Morbio Inferiore, toutes deux réalisées au début des années soixante-dix), et Aurelio Galfetti (bains publics à Bellinzona, 1970). Parmi les autres membres de ce cercle, citons Dolf Schnebli, Mario Campi, Flora Ruchat et Luigi Snozzi.

Paradoxalement, les réalisations architecturales de la Tendenza ont été très rares en Italie, malgré son impact sur la planification future des villes italiennes. Peut-être est-ce dans l'œuvre des architectes luxembourgeois Robert et Léon Krier que les principes contenus dans le travail déjà classique sur Bologne par Cervellati et Scannavini, Tipologia e morfologia di Bologna (1972), ont été élaborés de la manière la plus explicite. Comme Grassi, les frères Krier restent catégoriquement opposés au principe de planification bien connu du zoning ; autrement dit, leur œuvre résiste à la détermination capitaliste de diviser la ville traditionnelle en zones, correspondant à la division du travail dont le capitalisme avait fait le point de départ du processus de production industrialisée (Crystal Palace, 1851). Léon Krier déplace l'accent de la rue sur le bloc et sur le quartier, comme éléments urbains primordiaux, dans son projet de 1976 pour le quartier de La Villette à Paris. Ce recours à une typologie et à une technique plus aisément traduites par les méthodes artisanales est, bien entendu, une idiosyncrasie que les frères Krier ont en commun avec la Tendenza ; la faiblesse de cette position réside dans le fait qu'en Europe l'industrie de la construction a été rationalisée à tel point qu'il devient de plus en plus difficile d'obtenir comme norme standard une production artisanale de haute qualité. Cependant, l'attitude critique de la Tendenza a eu des répercussions dans toute l'Europe, en particulier dans les pays suivants : en France, avec les projets de Bernard Huet et Christian de Portzamparc ; en Belgique, dans l'œuvre de Maurice Culot, Gilbert Busieuau, Sefik Bir-kiye et Patrice Neirinck ; en Allemagne, principalement chez O. M. Ungers, Jurgens Savade et Joseph Paul Klichus ; en Suisse allemande, avec Max Bosshard, Werner Kreis et Ulrich Schad, et finalement en Espagne, dans les réalisations de Miguel Garay et de José Ignacio Linazasoro. Les œuvres les plus récentes de l'architecte « brutaliste » James Stirling révèlent l'influence de la Tendenza, sa contribution au concours par un musée d'art à Düsseldorf étant un cas exemplaire.

Il faut enfin signaler des groupes néo-rationalistes proches de la Tendenza européenne, mais ne partageant pas ses préoccupations de typologie et qui, pour des raisons historiques compréhensibles, n'attachent pas la même importance au monument et à la continuité spatiale de la ville traditionnelle. En premier lieu, le groupe new-yorkais des Five Architects - Peter Eisenman, Charles Gwathmey, Michael Graves, John Hejduk et Richard Meier - qui entreprit vers 1966 la création d'œuvres néo-rationalistes visant à réinterpréter la syntaxe rationaliste de certains maîtres modernes d'avant-guerre, Giuseppe Terragni (Eisenman), Le Corbusier (Gwathmey, Graves et Meier) et, dans une moindre mesure, du mouvement hollandais De Stijl (Hejduk). Pour ce groupe, le néo-rationalisme impliquait le rejet du pittoresque pragmatique du mouvement moderne, représenté par l'œuvre de Marcel Breuer en Amérique, au bénéfice d'un approfondissement des systèmes formels rigoureux hérités du modernisme, principalement le purisme et le néo-plasticisme. À l'exception des logements construits par Meier dans le Bronx (New York, 1968-1971), ce groupe américain s'est volontairement abstenu de toute réflexion sur les relations de l'architecture et de la ville. La chose est surprenante si l'on remarque que la plupart de ces architectes ont été influencés par Colin Rowe, dont le souci majeur tout au long de son enseignement est la relation spécifique entre un édifice déterminé et son contexte urbain (voir à ce sujet sa publication de 1979, Collage City, en collaboration avec Fred Koetter).

Le néo-réalisme au Japon, récemment appelé Nouvelle Vague japonaise, qui remonte à la fin des années soixante et s'affirma en partie comme réaction antimétaboliste sous la direction d'Arata Isozaki (révélé en 1967 par sa Banque mutuelle Fukuoka à Oita Kyushu, puis par la Bibliothèque centrale de Kitakyushu, 1973-1975), s'intéresse encore moins à la ville. Contrairement au métabolisme, la Nouvelle Vague japonaise cherche à prouver qu'il ne peut y avoir aucune relation significative entre l'édifice individuel et l'ensemble urbain. Cette position réaliste, stoïque et presque cynique s'exprime avec diversité dans les maisons de haute qualité formelle mais d'esprit plutôt introverti, conçues par des architectes comme Takefumi Aida, Tadao Ando, Hiromi Fujii et Monte Mozuna.

#### Musée de Gumma

Musée de Gumma (Japon)[[12]](#footnote-12). Architecte : Arata Isozaki.

#### Centre civique de Tsukuba

Centre civique de Tsukuba (Japon)[[13]](#footnote-13). Architecte : Arata Isozaki, 1982.

Le membre le plus indépendant et le plus brillant de cette école, Toyo Ito, a une approche plus agressive de la mégalopolis ; il la considère comme une antinature irréelle, délirante et vide de sens. La seule chance de donner une signification à ce magma instable, il la voit dans l'insertion subtile d'une scénographie architecturale, évidemment mince comme du papier, dont le domaine artificiellement clos et les formes inspirées possèdent une beauté vibrante et violente : la contre-épreuve révélatrice en quelque sorte, plutôt que le masque, de la ville chaotique et privée de substance.

## Le structuralisme

L'insistance du mouvement Tendenza sur la valeur critique du bloc urbain et de la rue, en particulier telle que l'expriment les écrits théoriques et les projets de Rossi, de Grassi et des frères Krier, trouve une sorte de parallèle dans l'œuvre et la pensée du mouvement structuraliste hollandais ; il groupe un petit nombre d'architectes autour de la figure charismatique d'Aldo Van Eyck, qui entreprit sa critique de l'avant-garde antérieure à la guerre, et particulièrement de la branche fonctionnaliste des C.I.A.M. (Congrès internationaux d'architecture moderne), peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Sa position excentrique et son influence durable en font une personnalité comparable à Buckminster Fuller, puisqu'il est le seul survivant du groupe anti-C.I.A.M. Team Ten, né à Dubrovnik en 1956 et dont le rôle semble encore important aujourd'hui. L'antipositivisme de Van Eyck, ses attaques directes contre la « ville fonctionnaliste » héritée du C.I.A.M., que ce soit la planification du bloc à la manière du Zeilenbau de Weimar ou de la Cité radieuse de Le Corbusier, le séparaient des positions dissidentes, critiques, mais cependant néo-fonctionnalistes adoptées par les autres membres en vue de Team Ten, c'est-à-dire par les architectes britanniques Alison et Peter Smithson, par l'Américain Shadrach Woods et par le collègue hollandais de Van Eyck, Jacob Bakema. Ces architectes participaient tous de la tendance « brutaliste » des Smithson, un mode de sensibilité architecturale des années cinquante aux notes curieusement « existentielles ». Tandis que Van Eyck prenait part aux polémiques de Team Ten et conservait des relations cordiales avec ses membres, l'acuité et la pertinence de sa critique antifonctionnaliste venaient de son intérêt pour l'anthropologie et d'un voyage qu'il fit en 1950 au centre du Sahara. Cette expérience semble avoir été décisive pour sa carrière architecturale. En 1959, il alla de nouveau en Afrique, mais cette fois plus au sud, jusqu'à Tombouctou, où il étudia la civilisation des Dogons. Il fit de leurs communautés villageoises le modèle de l'habitat humain : des éléments cellulaires plus ou moins identiques combinés de façon infiniment variée afin de parvenir à une qualité que Van Eyck nomme « clarté labyrinthique ».

#### Unité d'habitation (Cité radieuse) de Marseille

Le Corbusier (1887-1965), Unité d'habitation (Cité radieuse) de Marseille[[14]](#footnote-14) (réalisé en 1952) proposant […]

Van Eyck appliqua pour la première fois cette conception écomorphologique dans son Orphelinat municipal d'Amsterdam (1955), où les unités de classes structurées orthogonalement étaient groupées en formation discontinue autour d'une série d'espaces carrés à coupole qui distinguaient chacun des cinq homes. L'intention de Van Eyck était déjà que ce modèle de l'« édifice comme bazar », cette ville en miniature, soit un manifeste contre le rationalisme positiviste de la culture occidentale. Il imaginait un ordre supérieur, intemporel, qui s'exprimerait également dans l'énergie de la vie primitive, dans les rythmes de la nature ou dans les structures géométriques et symboliques des réalisations humaines. Pour Van Eyck, le « lieu » et l'« occasion » étaient le résultat de coïncidences naturelles et culturelles, et dans ce contexte il entendait par culture un état d'« existence » profond, antérieur aux apports de la civilisation. Son Orphelinat était ainsi structuré en « lieux » dans un sens presque heideggérien ; avec des éléments - seuils, pistes en contrebas, estrades, etc. - destinés à évoquer le jeu d'une pièce à la fois rituelle et spontanée. Ce concept du « lieu », qui prévoit l'« occasion » sans déterminer sa nature spécifique, a fait beaucoup pour assurer l'influence de Van Eyck sur ses principaux adeptes - ses premiers élèves Jan Van Stigt, Piet Blom et Herman Hertzberger.

Si l'idée de « ville en miniature » selon Van Eyck a probablement trouvé son interprétation la plus littérale dans l'immeuble résidentiel Kasbah construit par Piet Blom à Hengelo (Pays-Bas) en 1972, c'est dans l'œuvre de Herman Hertzberger que sa notion kaléidoscopique de l'appropriation de l'espace a été interprétée avec le plus de subtilité ; en particulier dans le siège des Assurances Beheer à Apeldoorn, terminé en 1972. L'édifice consiste en un agrégat irrégulier de plates-formes de travail inséré dans une grille orthogonale régulière, qui comprend des étages, des colonnes, des rainures pour l'éclairage et des conduites de voirie. Des interstices éclairés par en haut séparent les unes des autres ces plates-formes de trente mètres carrés et laissent filtrer la lumière naturelle jusqu'aux niveaux les plus bas, ceux du public. Les plates-formes suspendues fournissent un réseau d'espaces de travail propres à des bureaux individuels ou de groupe, selon l'aménagement d'éléments modulaires comprenant des tables de travail, des sièges, des appareils d'éclairage, des meubles de rangement, des appareils à café express… D'après Hertzberger, ce labyrinthe, qui ressemble à un bunker (rappelant par son côté introverti l'immeuble Larkin de Wright, 1904), a été laissé volontairement inachevé pour encourager l'appropriation « spontanée » et la décoration par les usagers. L'antipathie de Hertzberger pour les mesures d'adaptabilité au sens mécaniste, comme dans les projets d'infrastructure sophistiquée d'Habraken et de Friedman, semble justifiée ici par la spontanéité et la facilité avec lesquelles les espaces de travail ont été repris et modifiés. À la suite de Van Eyck, Hertzberger reprend l'idée anarchiste que la réduction de l'ordre architectural à un rôle en grande partie catalytique permettra à l'architecture contemporaine de surmonter l'inaccessibilité culturelle de son code.

Cependant, la dimension du structuralisme hollandais dans le domaine architectural dépasse les considérations d'anthropologie culturelle esquissées ci-dessus. Elle tend à en faire, comme de l'œuvre de Kahn (par qui il a été influencé de façon décisive), un prolongement conscient des normes du rationalisme structural proposées par Viollet-le-Duc dans la seconde moitié du XIXe siècle ; c'est-à-dire un rationalisme de la construction et de la structure. À l'exemple de Kahn dans ses dernières œuvres (par exemple le Kimbell Art Museum à Fort Worth, Texas, de 1975, ou le Mellon Center for British Art à New Haven, de 1977), les structuralistes hollandais tentent d'articuler le processus de construction de telle sorte que l'œuvre achevée reflète une phénoménologie de la construction. Par ailleurs, leur attitude se distingue de celle de Kahn sur deux points essentiels : ils évitent, d'abord, l'usage de matériaux réputés nobles, comme le travertin - renonciation bien étrangère à Kahn ; ensuite, il leur arrive éventuellement de permettre l'inflexion ou l'érosion de leurs unités architecturales cellulaires, ce qu'aurait condamné Kahn. À cet égard, le structuralisme hollandais a quelque chose de commun avec l'école d'architecture organique d'Europe septentrionale issue d'Alvar Aalto, dont les principaux représentants sont actuellement le Danois Jørn Utzon et le Portugais Alvaro Siza y Vieira. On peut difficilement qualifier ces architectes de structuralistes au sens où l'est Van Eyck, et pourtant leur souci de rationalité structurale dans la construction, évident dans l'église de Bajevaerd construite par Utzon en 1976, et leur préoccupation commune de mettre à profit le caractère limité du « lieu » - sensible dans les cours des ensembles résidentiels construits par Utzon à Kingo et à Fredensborg, Nord Zealand (Danemark, 1956-1963), ou dans la piscine construite par Siza y Vieira à Matosinaos (Portugal) en 1958-1965 et dans sa banque de 1971 à Oliveira de Azemeis - montrent aussi des aspects de leur œuvre proches du structuralisme hollandais. Cependant, un dernier trait sépare radicalement l'école de Van Eyck de l'œuvre de Siza y Vieira : leurs attitudes foncièrement opposées à l'égard de la cité, car la « ville en miniature » est évidemment à la fois trop autonome et trop introspective pour correspondre aux exigences réelles de la cité.

#### Louis I. Kahn, The Kimbell Art Museum, Fort Worth

Vue extérieure du Kimbell Art Museum, Fort Worth, (Texas)[[15]](#footnote-15), construit par Louis I. Kahn, 1966-1972 […]

#### Louis I. Kahn, The Kimbell Art Museum, Fort Worth : le plan d'eau

Le plan d'eau du Kimbell Art Museum, Fort Worth, (Texas)[[16]](#footnote-16), construit par Louis I. Kahn.

## Le populisme

L'approche « contexturaliste » de l'urbanisme, proposée par Colin Rowe pendant les quinze dernières années de son enseignement à Cornell University, trouve à la fois complément et concurrence dans un livre d'une grande portée : Complexity and Contradiction in Architecture de Robert Venturi, publié en 1966 par le Museum of Modern Art de New York. Venturi y plaidait non seulement en faveur d'une approche informelle qui permettrait de prévoir les édifices de manière à les relier immédiatement à leur contexte (contexte qui en Amérique est le plus souvent un « ruban » commercial au lieu d'une ville), mais aussi en faveur d'un pluralisme dont le mode d'expression ouvert et sans prétentions assurerait l'accessibilité immédiate - c'est-à-dire la popularité. Venturi écrivait : « La principale justification d'éléments de l'univers des bars (honky tonk) dans l'ordre architectural est leur existence même. C'est d'eux que nous disposons. Les architectes peuvent gémir, essayer de les ignorer ou même de les supprimer, ils ne disparaîtront pas. En tout cas pas d'ici longtemps, parce que les architectes n'ont pas la possibilité de les remplacer - et d'ailleurs ne sauraient pas par quoi les remplacer - et parce que ces éléments vulgaires satisfont les besoins actuels de variétés et de communication. »

Quand fut publié, une décennie plus tard, le Learning from Las Vegas (L'Enseignement de Las Vegas) de Venturi, Denise Scott-Brown et Steve Izenour, la confrontation sensible et saine des réalités culturelles avec la vie quotidienne - le besoin en somme d'opposer l'ordre au désordre et réciproquement - glissa de l'« acceptation du monde des bars » à sa glorification, d'une louange discrète de Main Street comme « presque acceptable » à une lecture de la rue constituée de panneaux publicitaires comme métamorphose de l'Utopie. Cette rhétorique, qui voudrait nous faire prendre les espaces de parking A & P pour les tapis verts de Versailles ou le Caesar's Palace de Las Vegas pour l'équivalent moderne de la Villa d'Hadrien, est pure idéologie. La manière ambivalente dont cette idéologie est exploitée pour amener le public à accepter la nature normative de l'environnement kitsch révèle une tendance esthétisante ; en effet, si leur distance critique permet aux auteurs le luxe de décrire un casino typique comme le paysage impitoyable de la séduction et de la contrainte, en insistant sur les miroirs « argus » et sur l'intemporalité déconcertante de son intérieur illimité et sombre, ils sont assez prudents pour se dissocier de ses valeurs.

Dans leur revendication populiste, Venturi, Scott Brown et Izenour ne se sont pas trouvés seuls. Ils ont au contraire été largement suivis en Amérique et en Europe. L'essor de leur mouvement devait même être considérable en Amérique grâce à l'accueil sympathisant des milieux tant académiques que professionnels : l'historien et critique de Yale, Vincent Scully, se rallia à leur cause dans son ouvrage de 1974, The Shingle Style Revisited, ainsi que des architectes comme Charles Moore et Robert Stern. Le résultat en est, du moins dans la culture anglo-saxonne, une réaction indifférenciée contre toutes les formes d'expression contemporaine en architecture – situation que le critique Charles Jencks caractérisa sur le champ comme postmoderne. Dans son livre de 1976, The Language of Post Modern Architecture, il définit en effet le postmodernisme comme l'art populiste, pluraliste, de la communicabilité immédiate. À Barcelone, la Casa Batlló de Gaudí, avec sa façade susceptible d'être interprétée directement comme l'incarnation du mythe populaire, est l'œuvre exemplaire sur laquelle il conclut.

#### Casa Batlló

La Casa Batlló[[17]](#footnote-17) de l'architecte catalan Antonio Gaudí (1852-1926), à Barcelone, Espagne.

## Le régionalisme, le réalisme et le néo-constructivisme

Aujourd'hui, il est impossible de prévoir avec certitude la direction future de la pratique architecturale. Dans une économie où la production artisanale a dégénéré au point d'être inaccessible ou du moins excessivement coûteuse, le néo-productivisme se révélera sans aucun doute comme la seule approche capable de susciter un niveau de qualité convenable pour un prix déterminé. Entre-temps et dans des zones ou des situations moins évoluées, on continuera certainement à choisir d'autres approches. En architecture, le mouvement postmoderniste ou populiste a de nombreux adeptes, mais il est fondé sur un pluralisme si ouvert et si libéral qu'il devient incapable de toute articulation significative. Mis à part sa défense du kitsch ou du pastiche comme formes d'expression, la thèse du populisme s'exprime pour une grande part en termes négatifs et n'offre ainsi qu'une base insuffisante pour la pratique de l'avenir.

À l'opposé du populisme, il faut admettre la continuité d'un régionalisme authentique bien que limité ; ses principes sont assez simples et spécifiques pour qu'on ne puisse les distinguer des méthodes locales de construction qui prévalent là où une civilisation artisanale existe encore, sous une forme ou sous une autre, et là où le problème de la communicabilité doit être résolu par la pratique et par l'intérêt porté aux éléments vernaculaires. C'est le cas, semble-t-il, pour les civilisations urbaines d'Europe très « isolées » à Porto avec l'œuvre de Siza y Vieira, à Bologne peut-être, à Udine avec Gino Valli, et surtout à Barcelone, où, grâce à un ensemble de circonstances historiques et culturelles spécifiques, est née une école d'architecture qui mérite vraiment le nom de régionale.

Ce renouveau de l'architecture catalane (dont le centre stable est l'atelier Martorell, Bohigas et MacKay, dit M.B.M.) trouve son origine idéologique dans les préoccupations polémiques et théoriques d'Oriol Bohigas, un des fondateurs d'un groupe qui, au début des années cinquante, s'était affirmé à l'encontre de la culture dominante de l'époque fasciste.

Cette tendance régionale est formulée pour la première fois comme politique culturelle dans un essai d'une grande portée, publié par Oriol Bohigas en 1967, Towards a Realistic Architecture. Depuis lors, l'approche du M.B.M. a oscillé essentiellement entre deux modes d'expression différents : depuis les expériences en matière d'habitat réalisées avec la brique locale de Barcelone (langage spécifique pour lequel ces architectes doivent beaucoup à un vétéran de l'architecture catalane, José Coderch y Sentemenat - par exemple le bloc résidentiel Meridiana de 1963) jusqu'à une sorte de style éclectique « brutalisto-constructiviste » que résume leur bloc résidentiel en terrasses pour la faculté d'enseignement de Pinedu (1967-1969).

Au-delà des affinités culturelles de M.B.M. avec l'Italie, les édifices publics conçus par ce groupe (par exemple l'école Thau de Barcelone, terminée en 1975) ont subi davantage l'influence du néo-constructiviste et régionaliste Gino Valle que celle de la Tendenza. Leur œuvre a occasionnellement côtoyé le structuralisme hollandais et le populisme américain, et elle est devenue parfois si éclectique qu'elle n'offrait plus guère d'intérêt. C'est cet éclectisme qui distingue M.B.M. de l'étoile de l'école barcelonaise, un ancien membre du groupe R, Ricardo Bofill et son Taller Studio, dont l'œuvre s'apparente, en un langage nouveau, à la rhétorique exotique, hybride et maçonnique du mouvement catalan Modernista. L'ensemble résidentiel de seize étages Walden 7, à structure de béton mais à façade de brique, terminé en 1975 à Desvern près de Barcelone, est d'une audace stupéfiante, et il donne, avec ses cours semblables à des nefs, un peu la même sensation de vertige délirant qu'une promenade dans les pinacles de la Sagrada Familia de Gaudí à Barcelone. On perçoit aussi l'influence du mouvement Modernista, mais dans une veine plus populiste et aimable, derrière l'œuvre élégante de Clotet et Tusquets, et il est encore présent, à titre résiduel, dans les œuvres néo-rationalistes, conceptuelles, de Federico Correa et Helio Piñón. Outre son régionalisme, l'école de Barcelone est un exemple des plus belles qualités de la culture provinciale au sens large, dans la mesure où les « provinces » peuvent parfois maintenir des formes d'expression significatives longtemps après que les centres urbains, nivelés et surdéveloppés, en ont perdu la faculté.

#### Immeuble d'habitation, Marne-la-Vallée

Immeuble d'habitation, Marne-la-Vallée (France)[[18]](#footnote-18). Architecte : Ricardo Bofill.

Il est difficile de déterminer les conditions dans lesquelles les qualités positives du provincialisme pourraient l'emporter sur ses défauts. La comparaison entre trois capitales, Vienne, Buenos Aires et New York, démontre les grandes variations qu'on rencontre aujourd'hui en matière de culture « provinciale ». Si l'école de Vienne a produit des architectes de valeur comme Walter Pichler, Raimund Abraham, Friedrich St. Florian et Hans Hollein, elle a produit peu d'édifices importants, à l'exception des immeubles de la Radio construits par Gustav Peichel, le prototype étant celui de Salzbourg en 1972. Buenos Aires, au contraire, continue de promouvoir une architecture d'une certaine vitalité, même si ses formes d'expression plutôt éclectiques ne la rattachent que très faiblement au langage vernaculaire argentin, tant populaire que colonial. Dans ce cas, la culture régionale semble se nourrir essentiellement de son propre passé culturel d'avant-garde, c'est-à-dire de l'œuvre expérimentale d'Armancio Williams dans les années trente et quarante ; une tradition qui fit brillamment ses preuves il y a quelque vingt ans avec la Bank of London and South America de Buenos Aires, conçue par Clorindo Testa, en collaboration avec S. Sanchez Elía, F. R. Ramos et A. Agostini et terminée en 1959. La tradition néo-constructiviste argentine trouve aujourd'hui son prolongement dans l'œuvre de Manteola, Petchersky, Gomez, Santos, Solsona et Vinoly ; en particulier dans une série exceptionnelle de banques, dont la filiale Condor de la Banque de la Ville de Buenos Aires, en 1972, est probablement l'exemple le plus réussi. Éclectiques au meilleur sens du terme, ces banques ont subi les influences variées de Williams, Testa et Sterling, et surtout de la Maison de Verre construite par Pierre Chareau à Paris en 1932.

#### Immeuble d'habitation, Berlin

Immeuble d'habitation[[19]](#footnote-19), Berlin (Allemagne). Architecte : Hans Hollein.

Que les prétendues « provinces » soient capables tout autant que le « centre » mythique de produire des prototypes d'une réelle portée pour la pratique architecturale, rien ne l'a peut-être démontré avec plus de force que la firme suisse connue sous le non d'Atelier  5 : son ensemble résidentiel Siedlung Halen, construit en 1960 dans les environs de Berne (en fait, réalisation du projet Roq et Rob de Le Corbusier, de 1946), devait transformer de façon décisive le modèle conventionnel de l'habitat collectif urbain, en opposant au principe du parallélépipède ou de la tour, en hauteur et isolés, celui d'un développement « en tapis », bas et très dense. On peut déceler çà et là des témoignages supplémentaires d'un retour graduel à d'autres prototypes urbains traditionnels, qui se révéleraient tout aussi féconds ; depuis le bloc de Kliehue autour de la Vinetaplatz à Berlin-Wedding, de 1974, ou la résidence en arcade, longue de neuf cent cinquante pieds (290 m), construite pour la Students Union de l'université d'Albert à Edmonton (Canada) en 1972-1973, jusqu'aux projets de Barton Myers et A. J. Diamond. En dernière analyse, ce sont les changements typologiques de ce genre qui auront, nous en sommes convaincus, la plus grande importance pour l'avenir de l'architecture.

Kenneth FRAMPTON

## Les tendances de l'architecture depuis 1980

Alors qu'au cours des années 1970 on a vu se développer une crise réelle de l'architecture, durant la décennie 1980 et le début de années 1990, la ville est devenue l'objet central du débat architectural en même temps qu'on démontrait l'impossibilité d'en théoriser la transformation.

Cette question de la ville sous-tend les formes les plus différentes de l'architecture des années 1980.

Certaines architectures entérinent l'idée de la ville comme chaos ; sous forme d'objets autonomes sans autre communication que leur capacité à créer une image, où se joue en particulier une dissociation entre intérieur et extérieur. Kazuo Shinohara, en glorifiant la ville japonaise contemporaine, a érigé le chaos en valeur.

#### Cabinet dentaire et habitation

Cabinet dentaire et habitation[[20]](#footnote-20). Architecte : Kazuo Shinohara.

Dans cette période de crise de la ville, on voit proliférer des propositions urbaines extrêmement variées dans leur forme et dans leur style. Villes traditionnelles, villes modernes issues des C.I.A.M., goût pour les années 1950 et 1960, comme le très subtil projet de Rem Koolhaas pour le Centre international d'affaires à Lille (1989), les images d'Atlanta, la congestion de Tokyo, le projet d'Oriol Bohigas pour Aix-en-Provence, qui s'accorde à la morphologie traditionnelle de la ville, sont quelques exemples des images multiples et confuses des villes où densification et absence d'éthique de croissance sont corrélatives d'une tendance de l'architecture à s'autonomiser.

On perçoit dans celle-ci un effet sensible de perte de réel dû à une prégnance de l'image comme nouvelle donnée qui compense, par ses messages simples et lisibles, des liens sociaux absents, une absence d'urbanité, voire une mise en question de la ville. Cette recherche de l'image est contemporaine d'une architecture consciente de son processus de création, une architecture à la recherche d'une autonomie semblable à celle de l'art, dans un moment de critique formelle et spatiale, comme chez Rem Koolhaas, Franck Gehry, Kazuo Shinohara, Peter Eisenman, Coop Himmelblau, Zaha Hadid, Jean Nouvel, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, John Hejduk, qui accordent à la conception une place nouvelle et élaborent des projets, sorte de méditation entre l'art et l'architecture, créant des formes qui semblent vouloir faire surgir des directions inattendues de la matière spatiale. Les projets de Libeskind pour Berlin ainsi que ceux de Hejduk, exposés à la Fondation Cartier en 1992, apparaissent dans l'espace de la ville comme des interventions au sens de l'art contemporain.

#### Musée Guggenheim de Bilbao

Le musée Guggenheim de Bilbao[[21]](#footnote-21), réalisé en 1997 par l'architecte américain Frank Gehry, à Bilbao, […]

En 1988, Philip Johnson avait regroupé un certain nombre de ces architectes dans une exposition au Museum of Modern Art de New York, sous la bannière d'un mouvement « déconstructiviste », terme emprunté au philosophe Jacques Derrida.

Plus proche du « réel », certaines tendances contemporaines, plutôt latines, refusent le rejet radical de l'intégration urbaine et mêlent dans un contextualisme formel poétique et rusé, voire baroque, la matière à une idée d'inachèvement, de fragmentation ou d'agrégation (Alvaro Siza, Christian de Portzamparc, Henri Gaudin, Eduardo Souto di Moura, Rafael Moneo, Francesco Venezia). L'attitude radicale, souvent anglo-saxonne, crée, dans un perpétuel effort d'invention, une sorte de maniérisme spatial qui s'attache à la définition des surfaces (Koolhaas, Nouvel) ou un baroquisme des profondeurs (Shinohara, Libeskind, Zaha Hadid en particulier).

Cette attitude radicale se retrouve sous d'autres formes chez certains héritiers du modernisme héroïque, comme Richard Meier, Henri Ciriani, Fumihiko Maki, voire Eisenman, qui développent un maniérisme moderniste parfois néoplasticiste - et chez Tadao Ando, minimaliste essensialite. Renzo Piano a donné avec le bâtiment de l'extension de l'I.R.C.A.M. à Paris (1990), dans une manière propre aux Anglo-Saxons et héritée du style high-tech, une architecture extrêmement subtile issue d'un langage tectonique détourné et accordé à un contexte urbain complexe et fort. On pourrait parler ici de maniérisme tectonique, comme pour le projet de Richard Rogers pour la Lloyd's à Londres (1978-1986) et celui de Norman Foster pour la banque de Shanghai à Hong Kong (1981-1986).

#### The High Museum of Art, Atlanta

The High Museum of Art[[22]](#footnote-22), Atlanta, États-Unis, 1984. Architecte : Richard Meier.

#### Siège du Lloyd's, Londres

Le siège du Lloyd's[[23]](#footnote-23), Londres, 1986. Architecte : Richard Rogers.

On constatera, pour conclure, que l'influence des démarches artistiques sur l'architecture tend à se généraliser, avec des excès mais aussi avec des réussites prometteuses, et alimente une pensée déficiente concernant la « ville », en particulier les espaces publics, le territoire et le paysage.

Jacques SAUTEREAU

## Un patrimoine menacé

Qui oserait placer sur un même plan la sauvegarde d'un palais Renaissance et celle d'un immeuble des années 1960 ? Et pourtant, c'est ce que devrait autoriser une conception rigoureuse du patrimoine. André Chastel observait, il y a vingt-cinq ans, l'évolution spectaculaire de la notion vers une prise en compte élargie du domaine bâti. Et André Fermigier se félicitait alors de l'intégration des gares et des usines dans l'héritage reconnu de la modernité. Il envisageait l'extension du champ patrimonial à l'ensemble du passé : les salles de cinéma et les boutiques des années 1930 trouveraient enfin leur place aux côtés des cathédrales et des châteaux.

Cette ouverture laissait espérer des mesures généreuses en faveur de l'architecture du XXe siècle. Or, un quart de siècle après ces déclarations optimistes, le bilan est plutôt décevant. La préservation des édifices modernes a accompli des progrès remarquables, mais elle reste très largement au-dessous des nécessités. Depuis le classement, en 1957, du Théâtre des Champs-Élysées à Paris et l'action initiatrice d'André Malraux, qui a permis, grâce au décret du 18 avril 1961, d'étendre la protection aux constructions contemporaines, de nombreuses œuvres du XXe siècle ont accédé au statut de monument historique. Retenues pour leur valeur culturelle, elles ont bénéficié des dispositions de la loi du 31 décembre 1913, c'est-à-dire des procédures de classement et d'inscription à l'Inventaire. Plus de mille constructions du XXe siècle sont aujourd'hui protégées au titre de cette réglementation, et l'on peut se réjouir de voir figurer, aux côtés des villas de Le Corbusier, d'André Lurçat ou de Robert Mallet-Stevens, les stations de métro d'Hector Guimard, la grande halle de Tony Garnier à Lyon, la rotonde pour locomotives à vapeur construite à Avignon par Bernard Laffaille, l'usine-barrage de Théo Sardnal, un ancien élève de Perret, à Bollène, ou encore le chevalement en béton armé de la mine de Freyming-Merlebach en Lorraine. Cependant, malgré son indéniable richesse, la liste des monuments modernes protégés présente encore de terribles lacunes.

### Une protection inégale

Dans son introduction au catalogue de l'exposition Mille Monuments du XXe siècle en France organisée au palais d'Iéna par le ministère de la Culture et de la Communication (4 février-11 mars 1998), Bernard Toulier note que 43% des édifices protégés ont été construits entre 1900 et 1913 et que la moitié d'entre eux porte les marques de l'Art nouveau. 33% ont été bâtis entre les deux guerres, tandis que les constructions de la seconde moitié du XXe siècle ne représentent que 9% de ce corpus monumental. Ce n'est donc pas un hasard si les bâtiments les plus menacés aujourd'hui sont précisément ceux qui sont issus de cette dernière période. Et l'absence de recul historique ne peut suffire à expliquer cet état de fait. La masse des programmes réalisés après la Seconde Guerre mondiale en est peut-être la cause. Les chefs-d'œuvre sont noyés dans l'océan du bâti et rares sont les spécialistes capables de les discerner.

En fait, c'est moins le défaut de protection qu'il faut craindre que le désintérêt qu'il trahit. La destruction récente de l'Institut de l'environnement édifié à Paris par Robert Joly et Jean Prouvé est la conséquence du manque d'enthousiasme des milieux professionnels pour ce type d'architecture. Commandée en 1969 par André Malraux, cette boîte légère présentait en façade, à l'avant de ses panneaux industrialisés, une ossature métallique contreventée. Cette expression technologique trouvait son sens dans la continuité des travaux de Jean Prouvé qui, depuis la maison du peuple de Clichy (1937-1939), avait poursuivi son inlassable recherche sur les murs-rideaux. La démolition de ce bâtiment nous a privés d'un jalon important pour comprendre le cheminement intellectuel d'un des grands inventeurs du XXe siècle, mais aussi d'un édifice subtil que Robert Joly avait su insérer avec justesse dans son contexte urbain. Plusieurs constructions de Jean Prouvé ont disparu ou sont menacées. La façade polychrome du Grand Palais de la foire de Lille (1950-1951) réalisée en collaboration avec les architectes Paul Herbé, Maurice-Louis Gauthier et le plasticien Félix Del Marle a été détruite en 1993. Le pavillon de l'Aluminium (Paris, 1954), dont la structure démontée a été inscrite à l'Inventaire (arrêté du 28 avril 1993), est désormais sauvé. Mais il n'a été que partiellement reconstruit en 1999.

### Un patrimoine déconsidéré

D'autres bâtiments importants (comme la Caisse d'allocations familiales de Raymond Lopez, Marcel Reby et Michel Holley, Paris, 1952-1959) sont ruinés par manque d'entretien. Et que dire du logement social ? L'ensemble de Guy Lagneau, Michel Weill et Jean Dimitrijevic à Fontenay-aux-Roses a été défiguré par une réhabilitation hâtive. D'une manière générale, les grands ensembles des années 1960 ont été traités par leurs gestionnaires comme s'ils étaient étrangers à toute architecture. Sous le prétexte technique de l'isolation des façades, des compositions douteuses ont été surajoutées sur de nombreux immeubles, dans une incroyable entreprise de répression culturelle. Comment expliquer autrement l'acharnement à supprimer tous les signes esthétiques modernes ? Les petites tours colorées d'Émile Aillaud à Pantin, que l'historien de l'architecture Maurice Besset considérait en 1966 comme l'une des applications heureuses de la préfabrication lourde, sont aujourd'hui méconnaissables sous leur épais manteau de carreaux rustiques. Les ensembles de Jean Ginsberg à Meaux, de Bernard Zehrfuss à Nancy, de Jean Dubuisson dans l'est de la France semblent mis au ban du patrimoine. Et pourtant ces réalisations figurent parmi les plus caractéristiques de la période.

Cette absence de considération pour un pan complet de l'héritage moderne est un des problèmes culturels majeurs de la fin du XXe siècle. Et il faut s'attendre, si une action volontariste n'est pas entreprise, à des pertes irrémédiables. Comme le souligne Gérard Monnier, président de la section française de l'association internationale DoCoMoMo (Documentation and Conservation of the Modern Movement) dans un entretien accordé à la revue Faces, la production des Trente Glorieuses est mal identifiée. « Elle n'émerge que difficilement du temps du mépris. Parmi les professionnels, certains sont capables de détruire, en toute inconscience, des édifices qui ont depuis cinquante ans leur place dans les innovations de leur temps. » Pour Gérard Monnier, la réglementation n'est pas un mauvais instrument, c'est son application qui est en cause. « On le constate par les différences d'intérêt porté au patrimoine du XXe siècle par les équipes administratives en région depuis vingt ans : ici une attention et une efficacité réelles, ailleurs des négligences et des résultats néfastes. La compétence des opérateurs reste inégale, leur formation faisant une place insuffisante à l'histoire de la modernité pour les armer face à la culture conventionnelle des décideurs. Ces lacunes s'expliquent aussi par les carences de l'information : édition d'architecture dévastée, presse pauvre en rubriques pertinentes, carence du secteur audiovisuel… »

Pourtant, certains signes sont encourageants, comme l'inscription en 1991 des bâtiments préfabriqués de Marcel Breuer à Flaine (Haute-Savoie), ou celle, en 1993, de l'unité d'habitation réalisée par Le Corbusier et André Wogenscky à Briey-en-Forêt (Meurthe-et-Moselle). Bien que la protection ne soit pas une garantie absolue (comme en témoigne l'aventure désastreuse de la villa Cavroix de Mallet-Stevens à Croix, Nord, qui, bien que classée en 1990, continue son interminable descente aux enfers), ces mesures révèlent un changement d'état d'esprit. L'inscription en 1996 des sites du Bauhaus de Weimar et de Dessau sur la liste du patrimoine mondial de l'U.N.E.S.C.O. (après Brasília en 1987) devrait avoir des retombées positives.

### Des pratiques mal contrôlées

Dans une société vouée à la consommation, le patrimoine le plus récent est aussi le plus fragile. S'il n'est pas facile de recycler une salle de cinéma des années 1930 ou un équipement industriel désaffectés, force est de constater que la destruction des biens survient d'autant plus brutalement qu'on ne lui oppose aucune logique culturelle. Sans épaisseur historique, les bâtiments, même en fonction, sont en danger. Ainsi, la valeur patrimoniale d'un hôpital comme celui de Paul Nelson à Saint-Lô (1946-1956) ne devient tangible que si l'on situe cet équipement dans la continuité des recherches pionnières de son auteur. Or, n'étant pas protégé, le magnifique bâtiment de Saint-Lô peut être à tout moment altéré.

L'exemple du Havre confirme le lien entre l'état d'un patrimoine et la sensibilisation du public aux valeurs dont il est porteur. Dans le vaste centre reconstruit par l'équipe Perret, seule l'église Saint-Joseph est aujourd'hui classée. L'ensemble urbain, qui figurait déjà en 1963 sur la liste soumise par Maurice Besset et Ionel Schein à André Malraux, bénéficie depuis 1994 d'une « zone de protection du patrimoine architectural, urbain et du paysage ». Mais ce cadre juridique ne serait rien sans le travail accompli au cours des années 1980 par les services de la ville pour sensibiliser les habitants à leur environnement bâti. Le ravalement des immeubles s'est engagé dans un climat de concertation. Le résultat est spectaculaire. Le Havre, avec ses bétons roses, est redevenu une ville neuve. D'autres réalisations de Perret, comme le Théâtre des Champs-Élysées et l'église du Raincy (classée en 1966), ont été restaurées de manière savante. Le palais d'Iéna, en revanche, actuel siège du Conseil économique et social, a souffert d'une addition affligeante. Une architecture de concours, vite faite, côtoie la belle colonnade en béton armé. À Amiens, on prétend améliorer la tour d'habitation (1942-1956) de Perret.

#### Saint-Joseph du Havre, Auguste Perret

Auguste Perret (avec la collaboration de Raymond Audigier), Église Saint-Joseph du Havre[[24]](#footnote-24), 1951-1956. […]

Aujourd'hui, les architectes se désintéressent de l'histoire de leur discipline. Une opposition naïve est créée entre leur volonté d'être de leur temps et une culture historique presque toujours perçue comme régressive.

Bibliographie

W. BLASER, After Mies, Van Nostrand Reinhold, New York, 1977

A. COLQUHOUN, Recueil d'essais critiques : architecture moderne et changements historiques, Mardaga, Liège, 1985

K. FRAMPTON, Histoire critique de l'architecture moderne, Thames & Hudson, New York, 1985 ; P. Sers, Paris, 1985

K. FRAMPTON & M. W. KAGAN, Nouvelles Directions de l'architecture moderne, France-É.-U., C.E.P., Paris, 1985

G. GRASSI, La Costruzione logica dell'architettura, Milan, 1966

C. JENCKS, The Language of Post Modern Architecture, Academy Editions, Londres, 1977

P. JOHNSON, Deconstructivist Architecture, Museum of Modern Art, New York, 1988

R. KOOLHAAS, New York Delire, éd. du Chêne, Paris, 1978

M. TAFURI, Architecture and Utopia : Design and Capitalist Development, Cambridge (Mass.), 1976 ; Projet et utopie, Dunod, Paris, 1979

R. VENTURI, Complexity and Contradiction in Architecture, New York, 1966 ; De l'ambiguïté en architecture, Dunod, Paris, 1971

S. WOODS, The Man in the Street : A Polemic on Urbanism, Baltimore, 1975.

Un patrimoine menacé

DoCoMoMo-France. Bulletin de la Section française de l'association pour la documentation et la conservation des édifices, sites et ensembles urbains du mouvement moderne, no 3, Paris, juill. 1999

R. KLEIN, « Institut de l'environnement. R. Joly, architecte », in AMC, no 44, sept. 1993

C. LOUPIAC & C. MENGIN, L'Architecture moderne en France, tome I, G. Monnier dir., Picard, Paris, 1997

Mille Monuments du XXe siècle en France, B. Toulier dir., catal. expos., palais d'Iéna, Paris, Éditions du patrimoine, Paris, 1998

# Architecture et société

Antoine PICON

À côté des impératifs esthétiques et techniques, les problèmes d'usage occupent une place importante au sein de la discipline architecturale. Constitutive de l'espace urbain, présente en des points névralgiques du territoire qu'elle contribue à structurer, l'architecture possède une portée sociale qui transcende les spécificités de telle ou telle commande ; elle est inséparable d'une prise en compte des pratiques et des stratification de la société. Dans bien des cas, cette prise en compte ne se borne pas au seul constat de la situation existante. Le projet se pare en effet d'une dimension volontariste qui peut contribuer à modifier l'ordre dominant, que ce soit pour le parachever, le réformer ou le renverser. L'architecture se révèle alors porteuse d'enjeux qui dépassent le cadre des formes et de leur évolution. Longtemps implicites, ces enjeux sont clairement perçus et théorisés à la Renaissance quand apparaît l'architecte humaniste moderne. Au XVe siècle, les réalisations de Filippo Brunelleschi ou les écrits de Leon Battista Alberti contribuent à faire émerger la question des relations entre architecture et société. Celle-ci va recevoir par la suite toutes sortes de réponses. Ce sont certaines de ces réponses que nous voudrions évoquer, dans la mesure où elles permettent d'éclairer les termes du débat contemporain.

## 1. Le projet humaniste

L'architecture de la Renaissance italienne s'accompagne dès le départ d'une réflexion politique et sociale. La coupole de la cathédrale de Florence conçue par Brunelleschi veut magnifier le pouvoir de la cité ainsi que l'excellence de ses institutions. Celles-ci sont aux mains d'une oligarchie patricienne imprégnée par les conceptions humanistes, une oligarchie qui veut faire de sa ville une « nouvelle Rome » où le prestige culturel irait de pair avec une rationalisation de la production et des échanges. L'œuvre de Brunelleschi peut se lire comme la recherche d'un cadre architectural et urbain adapté à cette ambition de rationalisation. Son exploration des techniques de perspectives instaure un espace de relations mesurables entre les objets bâtis comme sont mesurables les quantités manipulées par le commerce. L'emploi d'un vocabulaire à l'antique à la fois rigoureux et fécond participe du même dessein. La raison humaine doit triompher dans les arts comme elle triomphe déjà dans les affaires de la cité. Dans le même ordre de préoccupations, il n'est pas interdit de rêver à des entreprises autrement plus radicales que la réalisation de tel ou tel projet, entreprises qui verraient se substituer à la ville historique, marquée par les accidents de son développement, une ville idéale conçue en fonction des seules exigences de la raison. Tel est le pas que franchit parmi bien d'autres Filarète (1400-1469 environ), lorsqu'il consigne sur le papier le plan d'ensemble et le détail des principaux édifices de Sforzinda dans les années 1460, une ville imaginaire dont la régularité tranche sur le dédale de la structure urbaine médiévale.

La réflexion politique et sociale s'approfondit dans l'œuvre de théoricien d'Alberti. Les règles données dans son De re ædificatoria concernent aussi bien l'architecture que la société dont elle doit satisfaire les besoins. Il s'agit pour lui de rechercher une harmonie des formes et des usages en ayant recours au vocabulaire antique sans pour autant tomber dans une imitation servile. Théorie architecturale et ambition critique vont de pair chez un penseur que son itinéraire a confronté à la diversité des situations politiques de la péninsule italienne, de Florence à Rome. Avec Alberti achèvent de se préciser en outre les relations entre l'architecte et le pouvoir que tentait déjà d'établir un Brunelleschi. Investi de la légitimité intellectuelle que lui confère la maîtrise de la culture humaniste, l'architecte se veut au service du politique dans ce qu'il contient d'universel et de raisonnable.

Mais une telle ambition va se heurter très vite à la nécessité de composer avec l'irrationalité apparente de certains événements historiques. À la charnière des XVe et XVIe siècles, le déclin économique de l'Italie en proie aux luttes intestines comme à la convoitise étrangère vient assombrir l'horizon intellectuel et moral. Le projet humaniste ne survivra pas longtemps à ce rappel brutal de la réalité et des conflits dont elle s'accompagne. Le maniérisme, qui s'inspire pour partie des recherches de Michel-Ange, de sa mise en tension des éléments classiques qui leur confère une expressivité bien différente de l'harmonie sereine que recherchaient Brunelleschi ou Alberti, illustre à sa façon la perte de confiance qui affecte un milieu architectural confronté aux incertitudes du temps.

En retrait de l'ambition de mise en ordre totale du monde au nom de la raison qui avait caractérisé les architectes de la première Renaissance italienne vont s'élaborer des entreprises de rationalisation au moyen de l'architecture beaucoup plus limitées. Parmi elles, une mention spéciale doit être faite de la réponse apportée par Andrea Palladio (1508-1580) aux problèmes que pose à la noblesse vénitienne l'exploitation de ses vastes propriétés terriennes dont le revenu doit prévenir les risques liés au grand commerce international. Conçues comme autant d'unités socio-économiques autonomes, les villas palladiennes renvoient à un souci de mise en valeur foncière remarquablement cohérent. À partir du XVIIe siècle, la référence fréquente des architectes anglais puis américains à Palladio sera liée à une recherche de l'efficacité spatiale et fonctionnelle assez comparable.

## 2. Vitruvianisme et société d'ordres

Au cours de l'Âge classique, les cités indépendantes, dont Florence avait constitué l'un des exemples les plus achevés, voient progressivement leur influence diminuer au profit des grands États territoriaux comme la France, l'Espagne, l'Autriche ou l'Angleterre. Ce processus s'accompagne d'une transformation en profondeur des rapports entre architecture et société. La discipline architecturale ne se réclame plus d'une raison antérieure à l'exercice du pouvoir et, par conséquent, investie d'une fonction critique par rapport à lui. Elle se veut entièrement au service du prince et de l'ordre qu'il incarne. L'œuvre d'un architecte comme Bernin (1598-1680) est, par exemple, tout entière vouée à l'exaltation de la papauté ; quant à la figure de l'architecte du roi, elle s'impose dans de nombreux pays, à commencer par la France. La hiérarchie terrestre n'est jamais, cependant, que l'une des manifestations d'un plan divin qui embrasse la création tout entière. En magnifiant les puissants de ce monde, l'architecture reflète également l'organisation générale des êtres et des choses voulue par Dieu. Ainsi se trouve préservé le caractère universel de ses fondements.

Idéalement, l'architecture doit exprimer la grandeur du prince, celle des premiers de ses sujets, puis le système descendant des conditions qui contribue à structurer les sociétés d'ordres d'Ancien Régime. « Les ordres sont dignités permanentes et attachées à la vie des hommes », écrit au début du XVIIe siècle le juriste Loiseau. L'architecture est censée se régler sur leur gradation, du haut clergé et de la noblesse aux conditions plus modestes de bourgeois et d'artisan. Ce travail de différenciation sociale doit trouver sa contrepartie dans l'unité des principes auquel il a recours, de même que la société est à la fois profondément unitaire et composée d'organes différents comme un grand corps. En pratique, les églises et les palais du clergé et de la noblesse constituent l'essentiel de la commande architecturale. Au même titre que le système dans lequel ils s'insèrent, leur composition traduit un souci de gradation des espaces en fonction de leur destination et du rang de leurs occupants. Centré sur la chambre du roi, offrant une série de séquences spatiales clairement hiérarchisées, le château de Versailles constitue de ce point de vue un modèle insurpassable.

En marge de ce type de programme, l'architecture concourt également aux projets de rationalisation limitée dont le pouvoir est porteur. Des liens nombreux l'unissent à la fortification et à l'aménagement territorial et urbain. Certains architectes peuvent être en outre chargés de donner des plans d'ateliers et de manufactures. C'est ainsi qu'un François Blondel (1618-1686) conçoit la corderie de Rochefort au milieu des années 1660.

Dans un premier temps, la théorie vitruvienne s'adapte parfaitement à cet ensemble de contraintes. Par l'intermédiaire de son recours constant à la proportion, elle apparaît comme une véritable science de l'ordre. Ne se réclame-t-elle pas en outre de principes en nombre restreint qui autorisent par la suite tout un travail de différenciation ? Aux puissants les ordonnances les plus riches, aux propriétaires de rang inférieur des ornements plus modestes. Telle est bien la leçon qui se dégage des recueils d'habitations élaborés par Serlio ou par Le Muet. Proche parente de la pensée scientifique et technique, la théorie architecturale intègre enfin sans difficulté les impératifs de rationalisation du pouvoir.

Cette convergence entre l'idéal vitruvien et la vision sociale d'Ancien Régime est particulièrement prononcée dans le classicisme français, comme en témoigne la création de l'Académie d'architecture en 1671, création qui dote la discipline architecturale et ses représentants les plus émiments d'un statut officiel. Mais une telle convergence a tout de même ses limites. La diversification des usages qui s'amorce au cours de la seconde moitié du XVIIe siècle va progressivement mettre en crise l'idée d'une gradation continue d'effets reproduisant trait pour trait celle des conditions. La recherche d'une plus grande commodité de l'habitation et les progrès de la distribution intérieure qui en découlent vont déstabiliser quant à eux les schémas de composition traditionnels. D'un point de vue théorique, ces différentes évolutions vont être interprétées en référence à la notion de goût dont les variations commencent à préoccuper les architectes à la charnière des XVIIe et XVIIIe siècles.

## 3. L'architecture touchée par les Lumières

« On dit en général du goût que c'est un certain je-ne-sais-quoi-qui-plaît », déclare l'architecte Germain Boffrand dans son Livre d'architecture en 1745, en ajoutant que « cette idée est bien vague ». Aussi imprécise soit-elle, la référence des architectes des Lumières au goût n'en témoigne pas moins de leur souci de mieux répondre à la demande sociale des élites, quitte à faire quelques entorses aux canons vitruviens. En France, la période rococo qui s'ouvre peu après la mort de Louis XIV voit l'approfondissement des recherches concernant les agencements intérieurs. Les exigences du paraître doivent composer avec un désir d'intimité grandissant qui conduit à spécialiser les pièces de l'habitation, à multiplier les cabinets, les garde-robes et les dégagements, tandis que les premiers couloirs font leur apparition dans les demeures de la noblesse et de la grande bourgeoisie. L'enseignement d'un Jacques-François Blondel (1705-1774), le plus grand professeur d'architecture du XVIIIe siècle, reflète cette évolution. La réflexion sur les usages et leur traduction architecturale s'approfondit par la suite, en même temps que naît une opinion publique indépendante du pouvoir monarchique avec laquelle les hommes de l'art vont devoir compter désormais.

L'utilité publique constitue l'un des maîtres mots de cette opinion influencée par la pensée des philosophes et des premiers économistes. De nouvelles interrogations se font jour du même coup. Empêtrée dans le carcan du vocabulaire classique, l'architecture ne risque-t-elle pas de négliger l'utilité, alors qu'il s'agirait pour elle de concourir à une réforme de la société qui paraît de plus en plus nécessaire aux esprits éclairés ? La pratique architecturale la plus ordinaire, celle qui consiste à élever des immeubles de rapport dans les villes, obéit déjà à des impératifs de rentabilité. Sans tomber dans la pauvreté formelle de ses productions, ne conviendrait-il pas de rénover la grande commande architecturale, d'en redéfinir les principes, d'en étendre le champ, d'en varier les moyens ? Une bonne part de l'œuvre d'un Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) peut se lire dans la perspective de ce dessein de rénovation. Conçue au début des années 1770, la saline d'Arc-et-Senans constitue le prototype d'une architecture utile, en même temps qu'elle témoigne de la mise au point d'un nouveau vocabulaire formel à base de volumes simples et autonomes, de contrastes violents à vocation symbolique entre ombre et lumière, surfaces nues et ornementation. Il s'agit ce faisant de jouer sur les sensations éprouvées par le spectateur, de le moraliser en faisant appel à ses sentiments les plus élevés. L'architecte emploiera le même vocabulaire lorsqu'il sera chargé, autre projet utile, de la conception des barrières d'octroi de la capitale, les Propylées de Paris, dans les années 1780. Ces Propylées présentent en outre une variété de partis qui ne tient plus seulement à l'emploi des ordres d'architecture, mais à l'exploration des possibilités combinatoires du carré et du cercle, à une démarche d'investigation typologique qui s'affranchit des modèles de composition traditionnels. Ledoux poursuivra son investigation typologique, sur le papier cette fois, lorsque, renouant avec le thème de la cité idéale, il donnera les plans de différents édifices destinés à prendre place autour de la saline d'Arc-et-Senans de manière à constituer la ville de Chaux, une ville dont la description occupe l'essentiel de son traité de 1804 intitulé de manière significative : L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. En matière d'architecture, l'art, les mœurs et la législation semblent désormais étroitement solidaires.

#### Saline royale d'Arc-et-Senans : la demeure du directeur

La Saline royale d'Arc-et-Senans[[25]](#footnote-25), construite de 1774 à 1779 par l'architecte Claude Nicolas Ledoux, […]

Au cours de la seconde moitié du XVIIIe siècle, Ledoux n'est pas le seul à entamer une rénovation des principes de la discipline architecturale qui doit la rendre plus perméable aux attentes de la société. Les projets grandioses d'un Étienne Louis Boullée (1728-1799) portent la marque de réflexions assez comparables aux siennes sur le caractère moral et civique de l'architecture. De nouvelles polarités trouvent du même coup leur transcription spatiale : oppositions entre public et privé, équipements et habitations, que l'Âge classique avait tenues à distance au nom de la recherche de la monumentalité. Contrairement au monument qui impliquait la manifestation d'une souveraineté sans partage, le couple équipement-habitation renvoie aux rapports beaucoup plus complexes qui commencent à se nouer entre gouvernement et population. Ces polarités se retrouveront dans les projets élaborés par les architectes sous la Révolution. Elles témoignent à leur manière du passage de la société d'ordres à la société de classes qui s'amorce.

Si la transformation de l'architecture est peut-être plus prononcée en France, où elle est contemporaine de bouleversements politiques majeurs, que dans d'autres pays, la remise en cause des préceptes vitruviens est en réalité générale. Cette remise en cause est par exemple sensible dans les essais de reconstitution de la Rome antique menés par Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) en Italie, reconstitution qui s'accompagne elle aussi d'une investigation typologique irréductible aux canons du classicisme. La portée de cette rupture est d'ailleurs clairement perçue par Piranèse, comme en témoignent ses Osservazioni de 1765 où il s'oppose aux vues plus traditionnelles du critique d'architecture Pierre Jean Mariette. Le palladianisme anglais fait preuve de son côté d'un souci d'efficacité sociale et économique qui conduit à une véritable politique de constitution de la ville par fragments. Aux volumes simples et autonomes manipulés par Ledoux, Boullée et leurs successeurs français répondent, d'une certaine manière, les squares et les crescents de Londres, Bath ou Édimbourg. La stricte hiérarchisation des espaces dont avaient rêvé les classiques s'efface au profit d'une succession de séquences à la fois pittoresques dans leur déroulement et répétitives du point de vue des éléments architectoniques auxquels elles font appel. Cette alliance du pittoresque et de la normalisation architectonique constitue l'une des lignes de force du débat sur l'architecture et la ville à la fin du XVIIIe siècle. Déjà en germe dans le célèbre Essai sur l'architecture publié par l'abbé Laugier en 1753, où la ville était assimilée à une forêt régulée par des principes d'édification assez simples, une telle alliance ne fait qu'entériner le nouveau statut dont se pare désormais la discipline architecturale. Répondant à des besoins précis, soumise à la loi du marché dans le cadre d'une économie libérale en voie de constitution, l'architecture ne peut plus prétendre à l'universalité. Ses modes de composition ne sont plus le reflet d'un ordre transcendant ; ils sont appelés à cohabiter avec des outils de planification reposant sur d'autres logiques. Même s'il est souvent recherché de manière consciente par les urbanistes et les architectes autour des années 1800, le pittoresque renvoie à un registre d'intervention fragmentaire auquel l'architecture va se voir progressivement réduite.

## 4. Architecture et « question sociale » au XIXe siècle

Frappées par l'ampleur des transformations engendrées par la Révolution française, puis par les bouleversements dont s'accompagne l'industrialisation, les élites du XIXe siècle sont amenées à s'interroger sur la nature du lien social et sur son évolution. Celui-ci semble menacé à la fois par l'individualisme qui s'est substitué aux réseaux de solidarité traditionnels et par l'émergence d'une classe prolétaire de plus en plus nombreuse dont les revendications constituent une menace pour l'ordre établi. Dans quelle mesure l'architecture est-elle susceptible de contribuer au dépassement des intérêts égoïstes et à l'établissement de relations harmonieuses entre des classes sociales que tout sépare en apparence ? Une telle question va hanter de nombreux architectes, théoriciens ou praticiens, préoccupés par l'avenir de leur discipline.

La multiplication des programmes d'équipements et de logements, leur spécialisation croissante, les progrès que connaît l'art de bâtir constituent autant de motifs d'espérance. La construction métallique qui triomphe lors des Expositions universelles fait figure de symbole de cette capacité de réponse aux besoins nouveaux des hommes. Mais la discipline architecturale est aussi marquée par la découverte de la dimension historique, cette composante essentielle des réflexions du XIXe siècle. L'histoire de l'architecture permet d'établir la liste des monuments historiques dont l'existence exprime la continuité du génie national. Surtout, elle offre aux éclectiques un répertoire de formes permettant de varier à l'infini l'apparence des édifices, de manière à satisfaire toutes les aspirations d'une clientèle publique ou privée qui se diversifie.

Pour Viollet-le-Duc, cependant, l'histoire de l'architecture n'est pas tout entière placée sous l'égide d'un souci de restauration et de réactualisation du patrimoine. Elle est encore moins destinée à servir de catalogue d'ordonnances toutes prêtes. À ses yeux, la succession des styles renvoie en effet à l'évolution de la civilisation dans son ensemble. L'histoire de l'architecture se confond avec celle des relations entre architecture et société, des relations plus ou moins satisfaisantes selon les époques. Certaines d'entre elles font de l'édification une des manifestations les plus hautes de l'idéal qui les anime, tandis que d'autres s'enferment dans un académisme extérieur aux véritables enjeux du moment. Au cours de la première moitié du XIXe siècle, une telle conception imprègne également les écrits des saints-simoniens sur l'art dont l'influence n'a peut-être pas été assez soulignée. À la suite de leur maître, les disciples de Saint-Simon distinguent entre des périodes « organiques », où l'humanité adhère à un même but, et des périodes « critiques », où le doute et la division règnent en maîtres. Dans les périodes organiques, l'art et l'architecture sont pleinement au service de la société, tandis que les périodes critiques se révèlent incapables de leur assigner une mission précise. Le Moyen Âge apparaît aux saint-simoniens comme une période organique, ce qui donne toute sa valeur à l'architecture gothique. Plus généralement, l'intérêt qu'éprouve le XIXe siècle à l'égard du gothique doit être interprété à la lumière de la fascination qu'exercent la société et la culture médiévales, perçues comme profondément unitaires, sur un âge qui se sent divisé, parcouru de fractures difficiles à surmonter.

À la différence d'un architecte rationaliste comme Viollet-le-Duc sur lequel l'utopie a peu prise, les saint-simoniens croient à l'avènement d'un nouvel âge organique qui verrait la fin des incertitudes du temps et de l'« exploitation de l'homme par l'homme ». Une conviction similaire anime les fouriéristes qui, plus précis que leurs rivaux sur le terrain de l'organisation sociale de l'avenir, vont jusqu'à donner les plans de communautés idéales, les « phalanstères », qui doivent permettre selon eux de régénérer l'humanité par un savant mélange d'activités agricoles et manufacturières. Un projet de ce type sera réalisé à Guise sous le second Empire par un ancien ouvrier devenu entrepreneur : Jean Baptiste Godin (1817-1889).

Beaucoup plus rapides en Angleterre qu'en France, les progrès de l'industrialisation s'accompagnent de mutations autrement plus alarmantes. La ville industrielle semble étrangère aux formes les plus élémentaires de la sociabilité ; elle ruine qui plus est la santé de nombreux travailleurs sans espoir de retour. C'est pour en conjurer les effets néfastes qu'un Robert Owen (1771-1858) élabore dans les années 1810-1820 des projets de villages modèles, lointains précurseurs des cités-jardins, où cohabitent là aussi agriculture et industrie.

À côté de ce genre d'utopie, la critique anglo-saxonne des méfaits de l'industrialisation atteint son paroxysme sous la plume de l'esthète et critique d'art John Ruskin (1819-1900) qui se fait le chantre d'un Moyen Âge caractérisé par une harmonie profonde entre organisation sociale et processus de production. Plus ambitieuses encore que celles de Viollet-le-Duc, marquées surtout par le refus des formes issues de l'industrialisation, ses théories vont influencer le fondateur du mouvement des Arts and Crafts, Robert Morris (1834-1896). Tout au long de sa carrière, ce dernier tentera de renouer avec une pratique artisanale de l'architecture et des arts décoratifs - artisanale, mais en prise sur les vraies aspirations de l'homme moderne, selon lui. En dépit de ses ambiguïtés, par sa volonté de prendre en compte l'ensemble de l'environnement humain en rapprochant l'art de la production des objets les plus quotidiens, la démarche de Morris constitue un premier jalon sur la voie menant au design industriel contemporain.

La remise en cause des présupposés de la civilisation industrielle ne constitue qu'un des volets de la réflexion urbanistique et architecturale du XIXe siècle. La plupart des politiques, des administrateurs et des hommes de l'art se rallient plutôt à l'idée d'un aménagement plus rationnel des villes et des campagnes, un aménagement qui donnerait à chacun ses chances. En France, l'haussmannisation, qui veut assainir la ville, l'adapter aux flux de la société moderne, est contemporaine d'un ensemble de réflexions et d'expérimentations sur le logement social. Si la construction de logements sociaux occupe peu de place parmi les préoccupations d'Haussmann, Napoléon III, marqué dans sa jeunesse par les idées saint-simoniennes, rêve quant à lui d'une « extinction du paupérisme » qui passerait par la réalisation d'un habitat ouvrier décent. Quelques cités modèles financées sur sa cassette personnelle voient le jour sous son règne. Des patrons éclairés sont animés assez tôt d'un dessein comparable, mais leurs initiatives demeurent d'ampleur modeste. Il faut attendre les dernières décennies du XIXe siècle pour que débute véritablement la construction à grande échelle de logements sociaux. La création en 1889 de la Société française des habitations à bon marché constitue à cet égard un événement significatif. Vers la même époque, la prise de conscience du problème du logement ouvrier devient générale, et la plupart des autres pays européens prennent des mesures incitatives. La pression des revendications ouvrières joue bien entendu un rôle dans cette prise de conscience qui ouvre à la discipline architecturale un nouveau champ d'exercice. Après s'être émues du spectre de la dissolution sociale, les élites bourgeoises entendent désormais faire appel à l'urbanisme et à l'architecture pour conjurer la montée en puissance du socialisme.

## 5. Modernisation sociale et modernité architecturale

Au début du XXe siècle, le débat architectural devient plus incisif, avec l'apparition des avant-gardes qui se sentent investies d'une responsabilité autrement plus globale que le simple replâtrage des défauts de la société industrielle. Cette société change de toute manière de nature avec l'apparition de la civilisation de masse, des grandes métropoles, des concentrations industrielles et du taylorisme-fordisme. C'est cet ensemble de transformations qu'il faut penser dans le sens d'une plus grande harmonie entre l'homme et son environnement, un environnement constitué dans une large mesure d'artefacts : villes, édifices, objets industriels, dont la conception paraît souvent défectueuse. À l'indispensable modernisation des structures sociales et productives doit correspondre une modernité des espaces, des formes et de leurs usages. Dans le cadre du Deutsche Werkbund, qui reprend à son compte une partie des orientations des Arts and Crafts, l'architecte allemand Peter Behrens (1868-1940) démontre la possibilité d'établir des relations étroites entre art, architecture et industrie. Ces mêmes relations figureront au programme du Bauhaus fondé en 1919 à Weimar et dirigé par Walter Gropius (1883-1969).

Les débuts du Mouvement moderne sont aussi marqués par la coloration éminemment politique d'un certain nombre de réalisations comme le Nouveau Francfort d'Ernst May (1886-1970), qui offre l'exemple d'une collaboration exemplaire entre un architecte et une administration municipale socio-démocrate. C'est une collaboration du même type que recherchent, dans un contexte tout à fait différent il est vrai, les constructivistes russes au début des années 1920. Dans la perspective d'une vie sociale régénérée, la réflexion sur l'habitation collective et ses standards est alors au cœur des recherches de l'architecture moderne, même si un Le Corbusier ne construit guère que des villas à l'époque.

Malgré l'engagement sincère de nombreux architectes, les rapports entre le Mouvement moderne, la société et le pouvoir politique vont demeurer empreints d'ambiguïté. Les avant-gardes se montrent tout d'abord ambiguës, avec leurs effectifs restreints et leur caractère souvent élitiste qui contraste avec leurs préoccupations sociales affirmées. Leur attitude à l'égard de l'histoire, qu'elles tentent d'une certaine manière d'abolir au profit d'une modernité architecturale aux accents définitifs, est pour le moins critiquable, comme ne se privent pas de le souligner leurs adversaires qui se réclament des enseignements de la tradition. Les relations entre modernité architecturale et politique sont complexes à élucider. Certes, le Mouvement moderne rencontre peu d'audience au sein des régimes totalitaires de la première moitié du siècle, ainsi qu'en témoignent la mise à l'écart des constructivistes russes ou la véritable persécution dont font l'objet les tenants les plus orthodoxes de la modernité dans l'Allemagne nazie. Certains architectes n'en sont pas moins tentés par les solutions autoritaires ; comment ne pas évoquer à ce propos certaines prises de positions de Le Corbusier au cours des années 1930 ou l'itinéraire d'un Guiseppe Terragni (1904-1942) dans l'Italie fasciste ? Plus généralement, la tentation est grande pour les architectes de se mettre au service d'un idéal de rationalisation dont la nécessité transcenderait les clivages politiques.

Passée l'époque des plans en tous genres destinés à exorciser le spectre de la crise économique et de l'anarchie sociale, cette dérive technocratique va se heurter au relatif désintérêt des détenteurs du pouvoir à l'égard de l'urbanisme et de l'architecture. Après la Seconde Guerre mondiale, la planification sera surtout économique, et la discipline architecturale ne sera plus convoquée que pour prêter main-forte à une production du bâti soumise aux impératifs de rapidité et de rentabilité. Le triomphe d'un certain nombre de dispositifs spatiaux élaborés au sein du Mouvement moderne dans la pratique urbanistique et architecturale des années 1950 ne doit pas faire oublier l'échec rencontré par les avant-gardes dans leurs tentatives de refonte de l'environnement humain dans sa globalité. Cet échec rend problématique la notion même d'avant-garde. N'assiste-t-on pas en France à la récupération d'une partie des enseignements du Mouvement moderne par l'École des beaux-arts ? Assorties parfois de considérations sociologisantes, l'esthétique du plan-masse à laquelle sacrifient de nombreux architectes chargés de la conception des grands ensembles renoue du même coup avec un académisme que l'on aurait pu croire condamné.

## 6. L'architecture au risque de la communication

La monotonie de l'urbanisme moderne, le caractère inhumain de certaines de ses réalisations ne tardent pas à faire l'objet de critiques sévères. Dans les années 1960-1970, deux directions se font jour pour sortir de cette crise des rapports entre architecture et société. Tandis que certains architectes demeurent animés d'un optimisme technologique sans faille et que l'on voit se multiplier les projets de mégastructures et de « villes cybernétiques », ou plus simplement de grandes opérations dont les formes rompent avec les canons du Mouvement moderne, les partisans d'un urbanisme et d'une architecture respectueux des modes de constitution de la ville ancienne enrôlent également de nombreux hommes de l'art sous leur bannière. Au milieu des années 1970, la récession économique va donner pour un temps l'avantage aux seconds sur les premiers, la taille décroissante des programmes s'accordant assez naturellement avec des doctrines qui érigent la modestie au rang de vertu cardinale de l'architecture. Le changement de conjoncture aidant, il semble que l'on assiste aujourd'hui au retour d'une conception plus volontariste de l'urbanisme et de l'architecture, sans que ce retour s'accompagne pour l'instant d'un renouvellement notable de la réflexion sur les rapports entre société et processus d'édification. Cette lacune est provisoirement comblée par un ensemble de discours sur la communication qui tend à transformer l'architecture en un média au service des politiques de l'État, des collectivités locales ou des grands groupes industriels. L'accent mis sur la communication va de pair avec une recherche de la monumentalité qui se contente parfois de manipuler des symboles voyants, comme pour mieux faire oublier les mouvements de rationalisation qu'enregistre la production quotidienne du bâti, la rendant de moins en moins perméable à l'architecture. Les risques que comporte cette nouvelle situation peuvent sans doute être conjurés. Mais il faut pour cela redéfinir les enjeux sociaux de la discipline architecturale au moment où les grands idéaux communautaires donnent des signes de faiblesse de plus en plus évidents.

Bibliographie

Les Architectes de la liberté, 1789-1799, catal. d'expos. sous la direction de J.-P. Mouilleseaux, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 1989

F. CHASLIN, Les Paris de François Mitterrand, Gallimard, Paris, 1985

F. CHOAY, La Règle et le modèle, Seuil, Paris, 1980 ; L'Allégorie du patrimoine, ibid., 1992

F. DEBARRE-BLANCHARD & M. ELEB, Architectures de la vie privée, Archives d'architecture moderne, Bruxelles, 1989

K. FRAMPTON, Histoire critique de l'architecture moderne, Londres, 1980 ; trad. franç. Sers, Paris, 1985

R.-H. GUERRAND, Les Origines du logement social en France, Éditions ouvrières, Paris, 1967

A. KOPP, L'Architecture de la période stalinienne, P.U.G., Grenoble, 1978

F. LOYER, Le Siècle de l'industrie, 1789-1914, Paris, 1983

A. PICON, Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières, Parenthèses, Marseille, 1988

W. SZAMBIEN, Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, Picard, Paris, 1986

# Espace et architecture

Françoise CHOAY[[26]](#footnote-26)

Le substantif « espace » appartient aujourd'hui au langage courant concernant l'urbanisme (espace urbain, espace public, espace vert) et l'architecture (espace classique ou baroque, statique ou dynamique… et, plus spécifiquement, espace de séjour, espace de repos). Mais cet usage est récent. Il ne s'est généralisé qu'après les années 1940, lorsque la locution « arts de l'espace » a remplacé, sans s'y substituer, la locution « arts du dessin » consacrée par Vasari.

En architecture, c'est le « mouvement moderne » qui, depuis les années 1920, a introduit l'usage systématique du concept d'espace. Toutefois, celui-ci avait déjà été élaboré dans une perspective architecturale par des historiens d'art de langue allemande que marquaient la philosophie critique de Kant et l'Esthétique de Hegel, et qui avaient assimilé les premiers travaux de la psychologie de la forme (E. von Ehrenfels, 1890). Par la suite et jusqu'à maintenant, la réflexion architecturale sur l'espace a continué de puiser aux sources de l'histoire de l'art et de la psychologie, tout en faisant appel aux recherches de l'épistémologie et de la phénoménologie.

Il en est résulté un corpus de travaux, vaste et touffu, qu'on ne peut prétendre aborder exhaustivement. On privilégiera ici deux perspectives. D'une part, d'un point de vue historiographique, en s'appuyant sur un échantillon d'ouvrages fondamentaux, on montrera trois aspects de la valeur opératoire et heuristique du concept d'espace, conçu comme champ de l'expérience humaine, déterminé par l'architecture. Sa dimension esthétique a permis d'étayer les analyses et les périodisations des historiens d'art, de A. Riegl et E. von Schmarzow à S. Giedion, en passant par H. Wölfflin et P. Franckl. Sa dimension symbolique a servi à éclairer la vision du monde de différentes cultures et de différents moments de la culture, à travers le monde formel de l'architecture et des architectures (de Riegl et Worringer à Spengler et Giedion). Enfin, sa dimension polémique a intégré le concept d'espace dans la théorie de l'architecture du mouvement moderne. D'autre part, d'un point de vue critique, on tentera d'apprécier le rôle de la notion d'espace dans la recherche architecturale actuelle. On se demandera, en particulier, si un procès involutif ne minerait pas l'architecture qui, au profit de nouveaux objectifs médiatiques, semble opérer un retour réducteur au dessin et renoncer à la création de l'espace-temps rêvé par les C.I.A.M. (Congrès internationaux d'architecture moderne).

## 1. Généalogie : de l'architecture art du dessin à l'architecture art de l'espace

Selon le Dictionnaire universel (1690) de Furetière, espace « signifie en général estendüe infinie de lieu : “la puissance divine remplit un espace infini” […]. Espace se dit en particulier d'un lieu déterminé, étendu depuis un point jusqu'à un autre, soit qu'il soit plein, soit qu'il soit vuide. Espace purement local est l'intervalle qui est entre les trois dimensions […] quand même le corps que nous concevons qui l'occupe seroit détruit et qu'il en seroit entièrement vuidé. “Il fait beau bastir dans cette place, il y a bien de l'espace. Cette rue est fort étroite, il n'y a que l'espace d'une charrette” […] ». Aucune référence à l'architecture, et pas davantage quatre ans plus tard dans le Dictionnaire de l'Académie française, encore moins disert (et qui, dans son édition de 1932, continue d'ignorer toute connotation architecturale du terme espace). Comme l'indique G. Matoré, « pour la pensée classique, le monde se limitait à un espace vu, mais avec la raison davantage que par le regard, ou analysé et non réellement observé ».

L'usage commun des dictionnaires est corroboré par les traités et par l'ensemble de la réflexion spécifique sur l'architecture depuis le XVe siècle. Spatium, ignoré de Vitruve, ne figure ni dans l'inaugural De re aedificatoria d'Alberti ni chez ses successeurs des siècles suivants. Non que des espaces architecturaux, au sens actuel, n'aient été consciemment élaborés à ces époques. Mais les concepts directeurs de la théorie et de la pratique architecturales sont ceux de proportion, d'harmonie, de convenance, d'effet, d'ordre, de distribution, plus tard de type, et, bien sûr, toujours de perspective, dans la mesure même où l'architecture est conçue comme appartenant aux arts du dessin. Au XVIIIe siècle, ni Blondel ni Milizia, ni Laugier ni même Ledoux ne nous parlent d'espace.

Au XIXe siècle, plus curieusement, le terme est absent des chapitres de l'Esthétique que Hegel consacre à l'architecture et qui marqueront cependant les travaux sur l'espace architectural des historiens de l'art et de la culture de la fin du XIXe et du XXe siècle. On ne le rencontre pas davantage chez Quatremère de Quincy, ni même chez Viollet-le-Duc, qui fut pourtant, dans ses Entretiens sur l'architecture, l'un des premiers à mettre en relation la spécificité des cultures et celle de ce que nous appelons aujourd'hui leurs espaces. Mais le problème spatial est chez lui abordé en termes de systèmes constructifs et, comme l'a bien remarqué Henri Focillon (1945), de formes. En revanche, à la même époque, Haussmann, bientôt suivi par les urbanistes, utilise couramment le terme espace pour désigner, dans les deux dimensions du plan urbain, les surfaces libres et à aménager.

En fait, ce ne sont pas les architectes qui ont, les premiers, associé espace et architecture, mais les historiens d'art de langue allemande de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Rompant avec les méthodes archéologique-philologique, biographique, iconographique, ils ont défini l'espace comme élément constitutif de tous les arts visuels et, dans une perspective néo-kantienne, en ont fait le fondement de la création esthétique dans ses déterminations successives. Dans la foulée des travaux de K. Fiedler, A. Riegl a montré le rôle de la vision et du toucher dans la construction de notre espace vécu, et lancé le concept de Raumbildung (construction de l'espace). Il n'a cependant abordé qu'incidemment (Römische Kunstindustrie, 1901) la question des rapports spécifiques de l'architecture et de l'espace vécu. Ceux-ci devaient être approfondis en 1905 par Schmarzow dans Die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft (Les Concepts fondamentaux de la science de l'art), puis par H. Wölfflin, dès sa thèse de doctorat (1886), mais surtout dans Renaissance und Barok (1888), où il met en évidence le lien entre Raumform (forme spatiale) et Lebensgefühl (sentiment vital). À ce livre de Wölfflin répond, en 1914, la thèse magistrale de son élève P. Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (Les Phases du développement de l'architecture post-médiévale).

Cette première approche critique, de tradition germanique, par une histoire de l'art à visée théorique, enrichie par les travaux contemporains de la Gestalt psychologie, a contribué à l'annexion tardive du concept par les théoriciens-praticiens de l'architecture, à partir des années 1920. Ceux-ci adoptent alors une démarche engagée, stimulée par celle des avant-gardes littéraire et plastique, en particulier par « les élans si prodigieusement créateurs du cubisme » (Le Corbusier) : il s'agit d'accomplir une véritable révolution et d'élaborer un nouvel espace, que Le Corbusier qualifiera d'« indicible » (1945).

Le même auteur est le porte-parole d'une génération d'architectes lorsqu'il déclare mesurer « avec le recul des ans, que toute [son] activité intellectuelle s'est portée vers la manifestation de l'espace » (Modulor 2, 1954). Pour que le terme pénètre effectivement dans le langage courant, il faudra cependant deux conditions supplémentaires : d'une part, que l'architecture d'avant-garde et ses théoriciens apposent leur marque sur le cadre de vie de la seconde moitié du XXe siècle ; d'autre part, que l'espace vécu en vienne à occuper une place privilégiée dans l'anthopologie philosophique (en France, travaux de M. Merleau-Ponty et de P. Kaufman) où l'habiter, fondement du sentiment de l'espace, prend une valeur paradigmatique.

## 2. Historiographie

### L'architecture comme art de l'espace

Faisant écho aux travaux de langue allemande, Henri Focillon donnait, dès la Vie des formes (1943), une formulation simplifiée mais éloquente de l'espace : « L'espace est le lieu de l'œuvre d'art ; [celle-ci] le définit et […] le crée tel qu'il lui est nécessaire », et le privilège de l'architecture tient à ce que « les trois dimensions ne sont pas seulement [son] lieu […], [mais aussi sa] matière, comme la pesanteur et l'équilibre […] ; c'est dans l'espace vrai que s'exerce cet art, celui où se meut notre marche et qu'occupe l'activité de notre corps ».

La dimension esthétique de l'architecture s'éprouve ainsi à travers l'expérience de configurations formelles déterminées par des constructions tridimensionnelles, dans leurs relations avec le milieu extérieur et/ou dans leur modèlement d'un milieu interne. Ces configurations varient au fil du temps, créant des espaces spécifiques dont la succession permet de périodiser l'histoire de l'architecture.

Pour certains historiens (A. Riegl, W. Worringer, par exemple), on ne peut parler d'architecture tant que n'apparaît pas l'espace creux, pénétrable et qui semble une réfutation de l'extériorité inhérente à la condition humaine. Pour d'autres, comme S. Giedion, « la première conception de l'espace architectural est une architecture de volumes dans l'espace ». Tel est le cas des grands monuments géométriques des civilisations archaïques de Sumer et de l'Égypte : pyramides, ziggourats, obélisques, temples même, qui privilégient la verticalité et qui, posés dans un espace sans limites, rappellent l'homme à sa finitude. Les colonnes papyriformes de Karnak sont si hautes et si serrées qu'elles laissent à peine deviner un vide. Les salles hypostyles égyptiennes sont, au demeurant, des lieux de passage et non de rassemblement. Quant aux voûtes orientales, ni en Égypte ni en Mésopotamie elles ne sont offertes à la lumière et donc à la vue qui leur conférerait une existence spatiale. Pour S. Giedion, l'architecture grecque appartient, elle aussi, à cette première période. En dépit de sa complexité, elle ne fait pas davantage place à l'espace intérieur (on ne pénètre pas dans la cella du temple) : elle confronte le spectateur à des configurations de volumes, travaillées par des reliefs en creux ou en ronde bosse, qui illustrent la définition célèbre de Le Corbusier, selon laquelle l'architecture est « le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière ».

Pour S. Giedion, la deuxième période de l'histoire de l'architecture s'ouvre avec les structures voûtées de l'époque romaine tardive et l'invention de l'espace évidé. Le panthéon d'Hadrien (IIe siècle) en offre un premier symbole grandiose auquel se mesurera une longue tradition poursuivie depuis les premiers sanctuaires paléochrétiens et Sainte-Sophie jusqu'au Panthéon de Soufflot. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, où se prépare une époque de transition, l'architecture occidentale se résumerait en une variation sur les méthodes de voûtement et inclurait, dans un développement commun, les espaces informés par les voûtes romanes en plein cintre, par les ogives gothiques et par les coupoles renaissantes, baroques ou néo-classiques. L'apparence extérieure des masses qui clôturent les formes successives de ces vides, autrement dit ces différents espaces, serait secondaire.

La valeur spatiale attribuée par l'Antiquité préromaine à l'interrelation des volumes extérieurs entre eux et avec leur environnement extérieur, naturel et culturel, ne serait retrouvée que dans la troisième période par le mouvement moderne. Le propre de ce dernier serait alors de réaliser, dans une démarche dialectique, l'interpénétration des deux précédents modes de spatialisation.

Pour d'autres historiens, moins essentiellement focalisés que S. Giedion sur l'opposition des origines et du présent, la dialectique des espaces extérieur et intérieur est, au contraire, constamment en œuvre depuis les temps paléochrétiens. H. Focillon, spécialiste de l'architecture médiévale de l'Occident, et pour qui « c'est peut-être dans la masse interne que réside l'originalité de l'architecture » dont « la merveille la plus singulière est d'avoir créé un envers de l'espace », souligne néanmoins l'importance, dès l'épanouissement de l'art roman, des rapports entre volumes interne et externe : que l'extérieur rende sensible l'aménagement de son contenu (églises romanes d'Auvergne) ou, au contraire, s'ingénie à le masquer (art cistercien) et provoque la surprise, par une opposition de la simplicité externe et de la complexité externe.

H. Wölfflin, lui, a analysé l'importance de cette relation dans les phases baroques de l'architecture. Il montre que « partout où cela est possible l'architecture baroque se préoccupe de ménager un espace supplémentaire devant l'édifice ». Ainsi lorsque l'on contemple, par exemple, la façade de la basilique Saint-Pierre de Rome, « on éprouve la présence, derrière son dos, de tout cet espace organisé [de l'intérieur] ».

En fait, Wölfflin en arrive à appliquer à l'architecture les cinq couples de catégories optiques opposées, qu'il avait élaborés pour la peinture et la sculpture : linéaire et pictural, plan et profondeur, forme fermée et ouverte, multiplicité et unité, clarté et obscurité. Pour lui, l'histoire de l'architecture est constituée, elle aussi, par une alternance entre phases classique et baroque. À l'espace classique engendré par la renaissante Santissima Annunziata à Florence succède l'espace baroque qui se déploie autour de Saint-Pierre de Rome. L'architecture gothique, elle-même, présente, dans son développement, le contraste d'espaces classique et baroque.

De Wölfflin, à qui il dédie sa thèse, P. Frankl retient la valeur opératoire de ses oppositions polaires, l'importance des agencements formels, pleins ou évidés, le rôle de la lumière dans leur constitution. Toutefois, son analyse esthétique des objets architecturaux repose sur quatre éléments simples : forme spatiale (espace intérieur), forme corporelle (enveloppe tectonique), forme visuelle (apparence optique) et, élément hétérogène dans cet arsenal formel, destination. Ces quatre analyseurs simples, cependant susceptibles de recouvrir des oppositions complexes, lui permettent d'échapper au dualisme répétitif de Wölfflin. Ils le mettent en mesure d'établir des périodisations fines dans le développement d'espaces dont ils servent aussi à définir la spécificité, et qui sont propres à de grandes unités historiques autonomes.

C'est une telle unité que représente pour Frankl, dans l'histoire de l'art occidental, la période comprise entre les années 1420 et 1900. Il la nomme post-médiévale parce qu'elle est inaugurée par la volonté délibérée, explicitée dans leurs écrits et dans leurs œuvres, par Brunelleschi et les artistes du Quattrocento, de rompre avec l'espace gothique et avec son esthétique. Pour la première fois, cette période est aussi unifiée par l'intégration consciente et volontaire de références historiques.

L'application des quatre analyseurs à un ensemble de monuments, religieux et séculiers (l'accent étant alors mis sur galeries et escaliers), fait apparaître d'abord trois phases, de complexité croissante : jusque vers 1550, l'espace architectural est composé de façon additive ; il est centré, renvoie à l'image unique d'un microcosme fini, qui semble conçu en toute liberté ; du milieu du XVIe siècle au XVIIIe siècle, la composition procède par division, l'espace est traversé par des champs de force antagonistes, son image éclate en fragments dont la multiplicité renvoie à une unité jamais achevée, ouvrant sur l'infini du macrocosme ; au XVIIIe siècle, la troisième phase porte à l'extrême les potentialités de la deuxième phase, par l'intégration d'espaces convexes, issus de la géométrie du calcul infinitésimal : elle s'épanouit en Espagne (cathédrale de Cadix), en Italie (Saint-Yves-de-la-Sapience à Rome), en Allemagne (église de Vierzehnheiligen), en Autriche, en Pologne, mais elle n'apparaît pas en France, ni en Angleterre ni aux Pays-Bas.

La démarche esthétique consciente de soi, assumée par les protagonistes de l'architecture post-médiévale, faisait de celle-ci un objet d'analyse privilégié aux yeux de Frankl. Mais sa méthode n'en était pas moins applicable à l'ensemble des espaces architecturaux élaborés au fil de l'histoire par les différentes cultures. Lui-même, après son premier travail, aborda le problème, plus complexe, de l'espace gothique. Quant à la quatrième phase du post-médiéval, les Entwicklungsphasen la présentent de façon négative : l'espace architectural perd progressivement sa dimension esthétique et sa complexité. Faisant abstraction des nouvelles techniques constructives et de la floraison de bâtiments à structure métallique, Frankl ne considère que les architectures néo-classique et éclectique. Dans cette perspective, il met en évidence le rôle joué tout au long du XIXe siècle par les progrès de l'archéologie qui consacrent « le divorce de l'histoire de l'architecture d'avec le développement artistique ». Ce temps d'arrêt prélude pour lui à la naissance, dans les pays occidentaux, d'un nouvel espace, fruit d'une nouvelle tradition culturelle.

### Architecture et symbolique de l'espace

On a noté que, pour Frankl, la destination d'un édifice est l'un des quatre éléments qui contribuent à la définition de son espace. C'est là un équivalent de ce que E. Panofsky nomme iconographie dans sa description des niveaux de l'interprétation des œuvres d'art figuratives : la destination d'un espace architectural, qu'il s'agisse de la célébration d'un culte religieux, de la représentation de pièces de théâtre ou de la demeure d'un prince, entretient une relation de générativité réciproque avec les trois éléments formels et ne peut être dissociée de la valeur artistique de cet espace. En termes d'interprétation, elle n'en constitue cependant qu'une signification élémentaire. Il en est de même dans le cas de la symbolique volontariste des formes et des nombres, que celle-ci soit mystique ou bien rationnelle, comme dans le cas de l'architecture « parlante » du XVIIIe siècle : la connaissance des liens qui lient l'espace cruciforme d'une église gothique à la figure christique des Écritures, la morphologie de l'Escurial au supplice de saint Laurent, ou la maison en lame de scie de Ledoux (citée par Von Moos) à la profession de son commanditaire ne fait pas progresser l'interprétation au-delà de l'iconographie.

Cette symbolique conventionnelle, ajoutée, n'appartient pas à l'essence de l'architecture, et elle ne contribue nécessairement ni à sa qualité artistique ni à ce qu'on peut considérer comme sa valeur symbolique fondamentale, ou encore « primaire », pour reprendre l'expression de Spengler.

Cette dimension symbolique est inhérente à l'espace architectural, même le plus savamment théorisé, comme celui de la Renaissance. Elle ne ressortit à la conceptualisation ni chez ses créateurs ni chez ses destinataires, mais se dévoile à l'historien analyste comme la forme esthétique d'une vision du monde : vision du monde informée par ce vouloir d'art (Kunstwollen) qui échappe aux prises du langage et que, dans le sillage de K. Fiedler, Riegl fut le premier à nommer. L'interprétation iconologique, au sens de Panofsky, consiste alors à mettre la forme spatiale de l'architecture en rapport d'homologie avec d'autres formes symboliques synchrones (religieuse, cosmologique, politique, gnoséologique, juridique…) qui en suggèrent une approche métaphorique, tandis qu'inversement l'expérience de l'espace architectural permet une saisie intuitive et synthétique de ces formes non artistiques.

Frankl s'est implicitement servi de sa vaste érudition historique pour découvrir et déterminer les formes spatiales de l'architecture post-médiévale. Mais il s'est arrêté au seuil d'une interprétation symbolique de ces espaces. Cependant, déjà depuis Hegel, nombre d'historiens et de philosophes de l'art ont vu dans les espaces de l'architecture les formes symboliques qui révèlent le plus concrètement l'esprit des peuples et les mondes de culture.

Ce type de conception pose de multiples problèmes. D'abord, celui, propre à tous les arts plastiques, de savoir dans quelle mesure une œuvre d'art appartenant au passé peut effectivement être pleinement perçue par la sensibilité esthétique du présent. Riegl y a apporté sa réponse. On peut ajouter que, dans le cas de l'architecture, comme l'a bien vu Frankl, font partie intégrante des espaces, pleins ou creux, ceux à qui ils étaient destinés et qui en assuraient le fonctionnement symbolique : les séquences de la vie des moines rythmaient l'espace des abbayes bénédictines ou cisterciennes, de même que le ballet des courtisans était nécessaire pour faire vibrer l'espace de Versailles.

Surtout, on doit se demander quelle est la spécificité de l'espace symbolique de l'architecture par rapport à celui de la peinture ou de la sculpture. À cette question Hegel a apporté une réponse qui, depuis la publication de l'Esthétique (1836), n'a pas perdu sa valeur référentielle. Pour lui, l'architecture est « la première réalisation de l'art ». Avant tous les autres arts, elle « fraye la voie à la réalité adéquate de Dieu ». Autrement dit, l'architecture inaugure l'approche symbolique du monde qui supplée à la connaissance rationnelle. Elle accomplit le premier pas, le plus immédiat, dans l'aventure de la conscience en quête de l'esprit absolu.

Retrouvant une intuition ancienne qu'Alberti formule en précurseur, au début de la troisième partie du De re aedificatoria (1485, L. VI, chap. II) consacrée à la beauté, Hegel voit dans les masses colossales et dans la démesure des édifices élevés par les grandes civilisations de l'Orient (Égypte, Inde, Babylone) la naissance du sublime et le symbole du cosmos vécu comme nécessité et violence extérieure. Plus tard, la Grèce découvre l'harmonie des proportions et crée un monde architectural aux mesures de l'homme, où la conscience heureuse coïncide exactement avec son projet, la forme avec son concept. Le temple grec symbolise la belle totalité d'une culture qui se réalise dans sa corporéité et son accord avec le cosmos.

Il appartiendra au christianisme de créer l'espace intérieur : l'art gothique est, pour Hegel, l'expression symbolique du malheur de la conscience. Mais son épanouissement marque aussi le moment où l'architecture en tant qu'art devra céder sa prééminence à des arts plus abstraits, mieux adaptés à l'expression de l'intériorité spirituelle.

La grande distinction hégélienne entre architecture de l'extériorité et architecture de l'intériorité a été fructueuse. Dégagée de l'idéalisme philosophique dont elle est issue, elle demeure la base des interprétations de Giedion pour qui, par exemple, « le lien intime avec le présent éternel du cosmique est un trait fondamental de l'architecture égyptienne [qui] représente, de la manière la plus parfaite, l'union entre le cosmos et l'œuvre humaine, entre le changement dans le temps et le présent éternel ».

Toutefois, la dialectique des arts de l'Esthétique ne s'est pas imposée pour autant aux générations qui ont succédé à Hegel : l'architecture ne leur est pas nécessairement apparue comme ayant réalisé son essence, et étant désormais condamnée à l'anachronisme. Pour certains (W. Worringer, O. Spengler), l'esprit du gothique est demeuré vivant jusqu'au XIXe siècle, à travers les architectures baroque et classique. Pour d'autres, la Renaissance a construit une nouvelle vision du monde qui se déploie dans un nouvel espace… Surtout, l'intuition hégélienne a été développée, détaillée, d'une part, dans l'étude des grandes civilisations non occidentales et de leurs espaces, d'autre part, dans l'interprétation des espaces créés par l'architecture occidentale.

L'interprétation symbolique de l'espace architectural demeure cependant délicate, souvent menacée par la tentation positiviste qui consiste à en rendre compte par un ensemble de facteurs sociaux, à en faire une résultante. À cet égard, la démarche pionnière de Viollet-le-Duc apparaît ambiguë. Certes, il oppose, avec une précision, alors inégalée, l'architecture de la Grèce et celle de Rome et, parallèlement, leurs modes respectifs, esthétique et technique, d'exister. Mais, dans la construction de cette opposition, il recourt aussi, par exemple, à des facteurs démographiques. De même en ce qui concerne l'architecture médiévale, l'importance qu'il accorde à l'organisation des chantiers et aux structures du travail manuel le conduit à qualifier l'architecture gothique de laïque (par opposition à l'architecture romane conçue par une élite monacale). Finalement, Viollet-le-Duc demeure en deçà des interprétations symboliques antérieurement proposées par Quatremère de Quincy sous la dénomination de « types » (cave égyptienne, tente orientale, cabane grecque).

En fait, la valeur symbolique primaire de l'espace architectural doit être vécue ou bien approchée par homologie formelle. De cette méthode J. Burckhardt donnait un premier exemple, accordé à la sensibilité esthétique de son temps, dans la Civilisation de la Renaissance (1860). Mais c'est, sans doute, l'espace gothique qui, un peu plus tard, a inspiré les pages les plus lyriques, en particulier à Worringer. Pour lui, « l'espace gothique […] entraîne violemment [le visiteur] avec lui, par une contrainte mystique. Cette ivresse obtenue par le fortissimo de la musique spatiale correspondait tout à fait au sentiment religieux gothique, à son besoin de délivrance […]. Seul le pathétique de l'espace pouvait inspirer à l'homme gothique des sentiments religieux, l'élevait au-dessus de sa sujétion terrestre et de sa vie intérieure. Ainsi quand il forme l'espace, son dualisme intense le pousse à la transcendance, au mysticisme ».

O. Spengler, à son tour, a privilégié l'espace de l'architecture, qu'il prend soin de distinguer des espaces abstraits - irréels - des mathématiques, comme forme d'accès directe à l'univers des grandes cultures : « L'espèce de l'étendue », telle qu'elle est éprouvée par l'expérience créatrice de la profondeur, « doit s'appeler symbole primaire d'une culture. De là doivent dériver le langage formel tout entier de la réalité culturale, sa physionomie différente de celle de toute autre culture et surtout de l'univers ambiant ». Ainsi, récusant pour la finalité de sa recherche l'analyse des procédés techniques ou des filiations, c'est dans la singularité, souvent multiforme et parfois même empruntée (pseudomorphique), de leurs espaces respectifs que Spengler voit se dévoiler la culture apollinienne de la Grèce antique, l'univers magique de l'Islam, l'âme faustienne de l'Occident, ou encore le sentiment cosmique de l'Égypte qui « s'exprime dans la seule direction de la profondeur comme essence de l'étendue » et peut se résumer « dans le mot de chemin ».

#### Oswald Spengler

Pareille conception du symbolisme de l'espace livre des intuitions stimulantes. Néanmoins, elle engage une théorie de l'art et une philosophie de l'histoire. Nécessairement datée, elle ne tient pas compte du travail de reconstruction mentale qui signe chaque époque historique. Même réduite dans ses ambitions et entre les mains d'historiens de l'art aussi rigoureux qu'E. Panofsky, la recherche d'homologies symboliques s'avère difficile et hasardeuse : lorsque ce dernier se propose de démontrer l'existence d'une synchronie et d'une correspondance formelle (logique visuelle et logique de l'explication) entre les phases du développement et les modes d'articulation de l'architecture gothique et de la scolastique (Architecture gothique et pensée scolastique, 1948), il séduit sans convaincre. Il n'est donc pas surprenant qu'à l'heure actuelle l'étude du symbolisme primaire de l'espace cède le pas à des travaux portant plutôt sur des correspondances sectorielles avec la littérature ou la science, ou encore sur des symbolismes secondaires et intentionnels : R. Wittkower avait légué un modèle historiographique en étudiant les thèmes et la symbolique mathématique néoplatonicienne, mis en œuvre par certains architectes de la Renaissance (Architectural Principles in the Age of Humanism, 1962).

### L'architecture moderne et l'espace-temps

L'architecture du mouvement moderne, qui s'est affirmée dans les années 1920, s'était donné pour tâche, par la voix de ses théoriciens, de créer un espace dont la nouveauté serait à la fois formelle et esthétique, mais aussi symbolique.

La fin du néo-classicisme et l'éclectisme architectural de la seconde moitié du XIXe siècle, généralement considérés comme signes d'une crise profonde ou même de la mort de l'architecture, coïncident avec la création d'espaces inédits par les ingénieurs, qui mettent en œuvre les nouveaux matériaux (fer, béton) et les nouvelles techniques nés dans le cadre de l'ère industrielle : espaces des travaux de génie civil, halles gigantesques qui exposent à la vue le travail en tension de leurs structures aériennes… Les architectes du mouvement moderne y voient l'annonce et les moyens d'une révolution qu'ils veulent opérer en toute conscience, sur le modèle de celle qui fut accomplie par Brunelleschi et ses contemporains lorsqu'ils rompaient avec l'espace médiéval. Mais, cette fois, c'est la tradition de la perspective à point fixe qu'il s'agit de reléguer, au profit du regard errant de l'observateur en mouvement. En fait, l'apport des nouvelles techniques de construction est intégré dans la lancée des avant-gardes plastiques des années 1910 : les architectes veulent s'approprier la multiplicité des points de vue proposée par le cubisme, l'expérience dynamique de l'espace telle que la décrivent les manifestes futuristes ou que l'exprime, dès 1912, la peinture de Marcel Duchamp. Ils veulent conquérir la dimension du temps et multiplier ainsi les relations potentielles au sein de l'espace édifié. L'histoire ne sert plus de caution esthétique. Les références occasionnelles au traitement volumétrique ou aux proportions des monuments de l'Antiquité grecque, aux formes cubiques de l'architecture vernaculaire du Bassin méditerranéen ou encore aux éléments modulés des intérieurs japonais ne sont admises que dans la mesure où elles confirment la vision cubiste ou servent la recherche de standardisation.

Pour la première fois, l'architecture dite moderne choisit délibérément et consciemment son contenu symbolique primaire. Elle prétend livrer une expérience cosmique de l'univers en accord avec le savoir et les découvertes non représentables de la physique théorique, donner à percevoir l'espace-temps de la relativité, faire éprouver une nouvelle inquiétude de la pensée.

Une commune volonté, polémique et subversive, est décelable dans la diversité des édifices - manifestes qui ont inauguré la naissance de cet espace « moderne ». Le refus de l'ornement extérieur au profit de volumes purs et nus est traduit tantôt par des formes géométriques (Loos, Le Corbusier, Mies van der Rohe), tantôt par des formes organiques (Wright, Aalto). La synthèse de l'extérieur et de l'intérieur est opérée tantôt par l'artifice d'éléments construits (pilotis, rampes, toit-terrasse chez Le Corbusier), tantôt par l'intégration directe de l'environnement extérieur : que celui-ci soit accueilli à l'intérieur de l'édifice par un jeu de transparences (Mies van der Rohe), ou bien qu'il joue un rôle dynamique dans la structuration de cet espace intérieur (Wright). La liberté du plan non seulement réfute les conventions et les traditions de l'habiter, mais déstabilise les habitudes de la sensibilité esthétique : Le Corbusier agresse par la répartition improbable des poteaux porteurs dans l'espace à vivre ; Aalto désoriente par des volumes qu'aucun plan ne peut traduire ; Mies oblige au contraire à structurer mentalement un espace dont il supprime les obstacles et les qualifications. Les pionniers du mouvement moderne continueront, après la Seconde Guerre mondiale, d'égrener le chapelet de leurs architectures-manifestes : à New York, le musée Guggenheim de Wright est un des édifices qui induit le plus intensément une expérience insolite et dynamique d'un espace qui se dévoile et s'impose à mesure d'un parcours.

#### Église de Riola di Vergato, Italie

Intérieur de l'église de Notre-Dame-de-l'Assomption[[27]](#footnote-27). Commmandée à Alvar Aalto en 1966, l'église […]

#### Intérieur du Solomon R. Guggenheim Museum

L'intérieur du Solomon R. Guggenheim Museum[[28]](#footnote-28), réalisé à New York par l'architecte américain Frank […]

Pour questionner la réalité et la nature du nouvel espace, il faut cependant que celui-ci cesse de concerner quelques privilégiés et connaisse une diffusion significative, dans les domaines public et privé. Ces conditions ont été réalisées depuis les années 1950, quand les enseignements de l'avant-garde architecturale ont été appliqués à une échelle devenue rapidement planétaire.

Un certain nombre de constats s'imposent alors. Tout d'abord, l'urbanisme des C.I.A.M., indissociable de leur architecture, a tendu à désolidariser les bâtiments nouveaux de l'ancien espace urbain. Au mieux, ceux-ci forment entre eux des configurations dont l'échelle, territoriale plus que locale ou urbaine, les soustrait aux prises d'une perception simultanée par l'homme au sol : elles n'apparaissent qu'à vol d'oiseau ou encore à travers l'objectif de la caméra cinématographique. Autrement dit, un type d'espace, dont l'architecture était partie intégrante, semble en voie de disparition.

De plus, pour ce qui concerne l'habitat, mais aussi les activités tertiaires, les nouveaux moyens techniques et l'industrialisation ont été mis au service de la standardisation et de la simplification. Tours et barres se multiplient dans une ubiquité planétaire. Mais elles perdent toute complexité, et on y cherche vainement une interpénétration des espaces extérieur et intérieur qui ne peut se réduire à la transparence mécanique d'un mur rideau. En guise d'espace-temps, l'inédit de ces constructions se résume extérieurement dans leur changement d'échelle, intérieurement dans un espace domestique dont les cloisonnements traditionnels ont disparu au profit de volumes plus vastes, diversifiables, désormais structurés en fonction des réseaux et blocs techniques nécessaires aux salles d'eau et aux cuisines.

La destination et la standardisation des grandes constructions réservées aux activités de production secondaire ou de consommation - le terme de « grandes surfaces » est significatif - en excluent le plus souvent la préoccupation esthétique et la création d'un espace relationnel avec leur environnement.

L'urbanisation planétaire se répand aujourd'hui sur le mode de la construction et non de l'architecture, si ce mot doit être réservé à un art créateur d'espace. Un tel art semble l'apanage des ingénieurs, lorsqu'ils sont appelés à concevoir, à des fins collectives et/ou publiques, des lieux spécifiques et uniques, qui proposent à l'œil et au corps l'exploration, parfois vertigineuse, de formes intérieures et extérieures improbables, définies par des matériaux travaillant en tension (coques minces de béton autoporteur, structures suspendues par câbles, voûtes en treillis métalliques). Mais dans l'attrait suscité par de telles réalisations il est souvent difficile de faire la part de l'exploit technique et celle de l'art. Quoi qu'il en soit, l'opéra de Sidney, l'aéroport Kennedy à New York, les dômes de B. Fuller expriment une symbolique de la technique sans toutefois en réfléchir la problématique. Ces édifices sont de plain-pied avec la pensée opératoire dans la mesure où celle-ci, selon le mot de Merleau-Ponty, « manipule les choses et renonce à les habiter ».

## 3. Perspective critique : l'anthropologie de l'espace et l'ère médiatique

L'architecture « moderne » a effectivement créé, à l'occasion des édifices cités par ses historiographes, un espace polémique nouveau dont le rapport avec le temps peut cependant apparaître moins complexe que celui des espaces baroques. Mais cette architecture est demeurée le fait de créateurs et de commanditaires peu nombreux. Le bilan rapide de la construction qu'elle a contribué à développer à une échelle planétaire semble traduire une situation de crise, une régression de l'espace architectural, d'autant plus paradoxale qu'elle coïncide avec une focalisation des sciences anthropologiques sur l'espace humain.

Sans doute l'intérêt suscité par ce dernier constitue-t-il un envers de la conquête opératoire de l'espace physique par les sociétés industrialisées. Les investigations de la psychologie génétique ont montré la solidarité du développement intellectuel de l'enfant et de la construction de son espace comportemental. La psychologie analytique a découvert que la structuration de l'identité personnelle était fonction des possibilités de déploiement dans l'espace d'une activité constructive, que celle-ci soit concrète, en prise directe sur l'environnement, ou qu'elle soit symbolique et consiste dans le déchiffrement actif de configurations spatiales codées. La Gestalt psychologie a continué de mettre au jour les constantes de la « bonne forme ». Dans un autre registre, la proxémique révélait, au contraire, la relativité qui marque, selon les cultures, la structuration de l'espace ambiant et des relations interpersonnelles qui s'y situent. De même, l'ethnographie a décrit comment, dans les sociétés primitives et dans les sociétés traditionnelles, l'organisation de l'espace bâti, privé et public, étaye l'organisation des comportements sociaux : ces recherches ont été transposées aux cas des sociétés en voie de développement, aux minorités urbaines (ethniques et/ou économiques), faisant apparaître les effets réducteurs ou traumatiques auxquels les soumet l'obligation de vivre dans des espaces étrangers ou indifférenciés.

Ce savoir a mis en lumière certains dysfonctionnements de l'espace bâti dans les sociétés développées et a parfois donné les moyens de les corriger : tel était, en tout cas, l'objectif des équipes pluridisciplinaires qui assistaient architectes et urbanistes dans le cadre des grands projets (ensembles et villes nouvelles) lancés entre la fin des années 1960 et celle des années 1970. Ces acquis de l'anthropologie n'ont pas été étrangers non plus aux réactions dont le mouvement moderne a fait l'objet depuis les années 1970, et ils ont, en particulier, contribué au développement de la tendance « post-moderne » en architecture. Il faut cependant voir la limite de l'apport des sciences anthropologiques, qui concerne essentiellement la dimension existentielle, et en quelque sorte quotidienne, de l'espace bâti, mais laisse entière la question de sa dimension esthétique.

Lorsque l'architecture post-moderne a prétendu faire retour à un historicisme qui dissimule, en réalité, l'arbitraire d'un éclectisme de la forme, lorsqu'elle s'est voulue narrative, lorsqu'elle a pastiché la clôture et la différenciation des ensembles urbains traditionnels, elle a répondu à quelques nostalgies, mais de façon tout épidermique.

La phase post-moderne demeure un avatar du mouvement moderne dont la foi et le sérieux ont été abandonnés. L'architecture post-moderne et celle, encore non nommée, qui lui succède actuellement témoignent en fait de leur malaise face à une évolution qu'elle confortent tout en la mettant en question.

Cette évolution pourrait bien n'être qu'une double involution de l'espace architectural, vers le colossal et l'iconicité. D'une part, en effet, s'affirme une esthétique du gigantisme qui ne traduit plus le sentiment de la transcendance cosmique, mais reflète l'individualisme d'un univers de la concurrence. À New York et à Chicago, la verticalité et la densité des volumes laissent surgir une beauté non concertée, qui semble faire écho à celle des espaces de la haute Antiquité, surtout dans les secteurs où demeurent les masses lithiques, pleines et austères, élevées avant la Seconde Guerre mondiale. Mais l'esthétique du colossal atteint rarement cette puissance tragique et tend à dissocier et à autonomiser ses objets. On peut le constater, par exemple, à Paris, avec l'arche de la Défense : autel singulier et solitaire au dieu insatiable de la technique.

#### Grande Arche de la Défense

La Grande Arche[[29]](#footnote-29), Paris-La Défense.

D'autre part, le règne de l'image consacré par l'ère médiatique retentit sur l'architecture et, par le truchement du dessin, entraîne la désaffection de l'espace intérieur. Une démarche nouvelle réduit au moins les édifices publics à des images, conçues pour la transmission médiatique et, comme telles, affectées d'un coefficient de réalité supérieur à celui du bâti : images, dont la liberté, plaquée sur les contraintes de leur support technique, n'exprime plus que les fantasmes ou les idiosyncrasies de leurs dessinateurs.

Mais les architectes, devenus imagiers et décorateurs, n'en poursuivent pas moins une quête de leur manque sous la forme d'un discours sur l'espace. Après avoir découvert la poétique de Bachelard, ils s'appuient sur des textes de Heidegger et de ses épigones et c'est là sans doute un leurre. Car, dans cette réflexion sur l'être de l'étant, l'espace en question est en deçà de l'espace de l'architecture. C'est une demeure qui est un Urphenomene, un habiter qui ne se conquiert pas nécessairement par et dans l'architecture. Comme l'écrit Goethe, cité par Heidegger : « Il n'est pas toujours nécessaire que le vrai s'incorpore ; c'est bien assez que, comme le chant des cloches, sa houle s'étende par les airs, sourire de la nécessité. » En effet, la technique peut bien construire tous les espaces qu'elle imagine : il ne s'agit pour autant ni d'architecture, au sens plein du mot, ni de cet espace qui est aussi celui de la parole poétique si, comme pense M. Blanchot, « parler, c'est s'établir en ce point où la parole a besoin de l'espace pour retentir et être entendue ».

Bibliographie

R. ARNHEIM, Dynamics of the Architectural Shape, Los Angeles, 1977 (trad. franç. Dynamique de la forme architecturale, Mardaga, Bruxelles, 1986)

K. FIEDLER, Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst, 1878, réédité in Schriften zu Kunst, Fink, Munich, 1971

H. FOCILLON, L'Art d'Occident, Max Leclerc, Paris, 1938 ; La Vie des formes, Leroux, Paris, 1943

P. FRANKL, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Teubner, Stuttgart, 1914

S. GIEDION, Space, Time and Architecture, Harvard University Press, Cambridge, 1941, 3e éd. 1954 (trad. franç. Espace, temps, architecture, Éd. de la Connaissance, Bruxelles, 1968) ; The Eternal Present, the Birth of Architecture, Pantheon Books, New York, 1964 (trad, franç. La Naissance de l'architecture, Éd. de la Connaissance, 1966)

P. KAUFMANN, L'Expérience émotionnelle de l'espace, Vrin, Paris, 1967

C. NORBERG SCHULTZ, Existence, Space and Architecture, New York, 1971

G. MATORE, L'Espace humain, La Colombe, Paris, 1962

M. MERLEAU-PONTY, Le Visible et l'invisible, Gallimard, Paris, 1964

O. SPENGLER, Der Untergang des Abendlandes, Munich, 1917 (trad. franç. Le Déclin de l'Occident, Gallimard, 1931)

U. VOGTÖKNIL, Architektur Schreibung und Raumbegriff, Zurich, 1951 (thèse)

H. WÖLFFLIN, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Munich, 1915 (trad. franç. Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, Plon, Paris, 1952) ; Renaissance und Barok, Brückmann, Munich, 1888

# Revues d'architecture

Marc SABOYA

Au XVIIIe siècle, les recueils d'architecture se multiplièrent et on accorda une place non négligeable à l'art de bâtir dans des gazettes polyvalentes, mais leur tirage et leur distribution restaient limités. La véritable presse architecturale se forma en réaction contre ces courriers encyclopédiques sans éviter, toutefois, certains de leurs défauts. Nées à l'aube du XIXe siècle, contemporaines de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, ces revues spécialisées devaient accompagner tous les grands moments de la révolution industrielle. Après des débuts difficiles, cette presse rencontra, vers la fin de la monarchie de Juillet, un très large succès dans les pays industrialisés et devint un instrument parfaitement adapté aux tendances de l'architecture nouvelle. Elle suscita, à partir d'une réflexion critique, une prise de conscience d'ordre corporatif qui devait aboutir à une affirmation du métier. Ces revues, témoins privilégiés des grands débats professionnels qui animèrent tout le XIXe siècle, ne se contentaient pas de refléter l'actualité architecturale ; elles entendaient aussi servir de guide en complétant la formation technique et artistique de leurs lecteurs et prétendaient agir, par leurs choix et leurs commentaires, sur l'évolution de l'architecture elle-même. Grâce à des planches nombreuses, précises, accompagnant des textes de qualité, elles allaient assurer la notoriété de certaines œuvres et jouer, dans la transmission des modèles formels, un rôle fondamental.

## 1. 1789-1839 : les débuts de la presse architecturale

### La presse architecturale allemande

L'impulsion devait venir d'Allemagne avec le lancement, en 1789, de la première revue d'architecture, l'Allgemeines Magazin für die Bürgerliche Baukunst. Son fondateur, Johann Gottfried Huth (1762-1828), professeur de physique et de mathématiques à Francfort-sur-l'Oder, entend vulgariser des connaissances réservées, jusque-là, à des spécialistes et désire faire progresser l'art de bâtir en développant une réflexion sur les techniques de construction, l'histoire de l'architecture et l'esthétique (Réflexions sur le Beau dans l'architecture, vol. I ; À propos du bon goût dans la construction, vol. II). En 1797, soit un an après la parution du dernier numéro, un nouveau périodique, le Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten die Baukunst betreffend, reprend les grands thèmes de la publication de Huth, oriente ses études historiques vers l'antiquité grecque et offre quelques illustrations (de trois à huit planches par volume), gravées sur cuivre. En 1806, la revue cesse de paraître si bien que l'Allemagne n'aura plus, pendant vingt-quatre ans, de périodique entièrement voué à l'architecture. Il faudra attendre le lancement de la Monatsblatt für Bauwesen und Landesverschönerung (1821-1830) par Vorherr (1773-1847), et surtout la publication du Journal für die Baukunst (1829-1851) par A. L. Crelle, pour que ces revues retrouvent une nouvelle vigueur et se présentent alors comme de véritables médias professionnels qui serviront de modèles à la presse architecturale française.

### La presse architecturale française

C'est à un entrepreneur en menuiserie, Camille Le Bars, que l'on doit la première revue française spécialisée dans l'architecture, le Journal des bâtimens civils et des arts, lancé le 25 novembre 1800 et plus connu sous le titre de Journal des bâtimens civils, des monumens et des arts qu'il ne tardera pas à prendre. Cette publication ne présentait pas ces caractéristiques qui, de nos jours, sont spécifiques aux périodiques et par sa mise en page, son format (un petit in-octavo), s'apparentait plus au livre, l'objet noble, qu'au journal. Paraissant deux fois par semaine, la revue de Le Bars, qui fusionnera en 1810 avec le Journal des arts et réapparaîtra brièvement en 1819 sous le titre Annales de l'architecture, souhaite être lue par les « peintres, sculpteurs, architectes, ingénieurs mécaniciens, entrepreneurs de toutes les parties de la bâtisse ». Elle a le soutien d'architectes de renom tels Patte ou A. L. T. Vaudoyer, oriente ses préférences vers C. N. Ledoux et J. N. L. Durand mais ne publie aucun article de leur main. L'équipe rédactionnelle est composée d'une foule d'ingénieurs, d'hommes de lettres, d'architectes et d'artistes mineurs, souvent anonymes, desquels se distingue A. C. Quatremère de Quincy. Les planches, très rares, gravées sur bois, sont parfois médiocres. L'accent est donc mis essentiellement sur l'écrit en privilégiant, dans ce domaine, l'échange épistolaire. Ce choix assure à la revue de Le Bars un contenu varié et justifie le ton vif, polémique, de la plupart des articles. L'enseignement de l'architecture et les institutions officielles ne sont pas épargnées par la plume acerbe du rédacteur en chef qui avait choisi, pour son journal, cette épigraphe : « Soyez plutôt maçon ! »

À partir de 1830, les revues d'architecture sont plus nombreuses (dix à Paris entre 1800 et 1834), mieux organisées, et peuvent ainsi concurrencer les périodiques d'ingénieurs (Recueil polytechnique des ponts et chaussées, en 1803, Journal du génie civil, des sciences et des arts, en 1828). Toutes s'ouvrent aux articles techniques, aux travaux des ingénieurs et se veulent pratiques, scientifiques même. Toutes se lancent aussi dans une critique de l'enseignement de l'architecture et prétendent apporter des améliorations au système de l'École des beaux-arts. Dans le Journal des bâtiments et des arts et métiers (1831-1832), Léonce Reynaud souligne l'urgence d'une réforme de la profession. Après avoir fait le bilan des carences des instances officielles en matière d'enseignement de l'architecture, le Journal des bâtiments se propose de se substituer aux institutions en offrant aux constructeurs la formation technique qui leur manque cruellement. La revue se présente comme « un cours complet d'architecture […], un journal qui tiendra lieu de plus d'un millier de volumes pour la plupart rares et fort dispendieux ».

Cette volonté de tenir lieu de cours et cette tendance à vouloir remplacer l'école sont caractéristiques des périodiques des années 1830. Nous les retrouvons dans le Journal des bâtiments et des arts relatifs à la construction (1830) ainsi que dans la revue L'Architecte : notions sur l'art de bâtir et de décorer les édifices (1832-1834), qui le remplacera. Ce nouveau mensuel, dirigé par P. Masson, se présente comme un « magasin où chaque artiste vient déposer ses lumières », l'ensemble servant à « former un lien entre tous les architectes qui ont en ce journal un digne interprète » (prospectus, 1832). En prenant ses distances vis-à-vis de ses prédécesseurs, L'Architecte essaie, pour la première fois, de définir le rôle de la presse spécialisée dans l'art de bâtir : faire naître les idées, les conserver et en peupler le champ de la science par un « moyen de correspondance régulier et économique ». Le périodique s'ouvre ainsi à l'actualité architecturale - française et étrangère (docks Sainte-Catherine, à Londres) -, et ne dédaigne pas la province, comme en témoigne cette série d'articles de 1832 sur le dépôt de mendicité du département de l'Aisne. L'équipe rédactionnelle se diversifie et compte quelques noms qui deviendront célèbres, tel Hector Horeau ou J. I. Hittorff qui écrit, à cette occasion, ses premiers articles dans la presse française. En revanche, du point de vue de la présentation, la publication de P. Masson reste tributaire de la tradition : le format est modeste et les planches sont rares.

Pourtant, l'année même du lancement de L'Architecte paraît un nouveau périodique, La Propriété (1832-1834), fondé par T. Morisot, qui bouleverse les conventions en matière d'édition. Sous l'influence de la presse allemande contemporaine (Journal für die Baukunst) et tandis que les revues anglaises restent très traditionnelles (Architectural Magazine, 1834-1838), La Propriété adopte, pour la première fois dans l'histoire de la presse architecturale française, un format in-quarto qui permet d'accueillir des planches de grande dimension offrant plus de précision dans les détails. Ces illustrations sont détachables et peuvent former un atlas à part. « C'est une commodité, écrit Morisot, dans ces sortes d'ouvrages où l'on a besoin d'avoir en même temps sous les yeux les textes et les planches » (1834). Malgré une rapide volte-face (retour au petit format pour que l'ensemble puisse constituer une collection), une brèche est ouverte dans la tradition et, en 1840, César Daly reprendra cette formule qui, associée à une répartition du texte sur deux colonnes, sera désormais celle de toutes les revues spécialisées dans l'art de bâtir. Du point de vue des idées, Morisot veut que sa publication soit indépendante et impartiale et la situe, selon ses propres termes, dans un « juste milieu » entre les « classiques purs » et les « romantiques fougueux ». Sans s'abandonner à la polémique, il porte un regard lucide sur le système de l'École des beaux-arts qui, selon lui, ne gère pas le savoir mais plutôt son absence et encourage les abus. Le directeur de La Propriété propose alors un type d'enseignement allant dans le sens d'un approfondissement des connaissances scientifiques et pratiques et d'une meilleure maîtrise des questions sociales.

## 2. 1840-1900 : l'âge d'or de la presse architecturale

### César Daly (1811-1894) et la « Revue générale de l'architecture et des travaux publics » (1840-1890)

Malgré la tentative de T. Morisot, la presse architecturale française demeure inadaptée aux exigences des lecteurs ainsi qu'aux nouvelles tendances de l'architecture. Un instrument vraiment moderne, efficace, restait à créer. C'est ce que fait l'architecte César Daly, ancien disciple de Fourier et élève de Félix Duban, lorsqu'il fonde la Revue générale de l'architecture et des travaux publics (prospectus et spécimen en 1839). S'il réussit là où les autres ont échoué, c'est qu'il accompagne son projet d'une réflexion sur la fonction de la presse et conçoit son périodique comme un moyen d'information adapté à la nature de cette information. Dès l'introduction, qu'il rédige en 1840, les grandes lignes de la politique éditoriale, qui assurera la cohésion des quarante-cinq volumes de la Revue générale de l'architecture, sont en place. Après avoir rappelé combien le progrès de l'humanité était lié au développement de l'architecture et des travaux publics, Daly constate qu'en cette première moitié du siècle l'art de bâtir est en pleine stagnation du fait de l'isolement des constructeurs : « C'est la facilité de communication, c'est l'unité qui manque. » Une publication périodique doit donc servir de lien entre les hommes du métier en rassemblant un savoir éparpillé pour, ensuite, le redistribuer. La Revue générale, qui s'adresse aux architectes, aux archéologues, aux ingénieurs, aux industriels et aux propriétaires, fait appel à leur collaboration et s'ouvre à l'histoire, à la science et à l'esthétique « en vue d'un effet utile qui est le progrès pratique et réel de l'art de bâtir » (Introduction, 1840, col. 6).

Pour donner plus d'efficacité à cet instrument professionnel, Daly adopte une mise en pages claire ; le texte, réparti sur deux colonnes et fréquemment illustré de gravures sur bois, est organisé en quatre rubriques fixes : histoire, théorie, pratique et mélanges. Le format, 26 × 34, permet des illustrations hors texte de grande dimension facilitant la reproduction de détails en grandeur d'exécution et la publication de planches de parallèles (réunion sur une même planche des différents projets ou réalisations d'un même programme). Pour ces figures, Daly choisit la gravure sur acier récemment importée d'Angleterre. Cette technique, qui permet un tirage de plusieurs milliers d'exemplaires sans altération du trait (la Revue générale tirait 2 500 exemplaires en 1869), habilement maîtrisée par des graveurs de talent (en particulier L. Roux et J. J. Huguenet), convient parfaitement à une revue qui se veut avant tout technique et entend publier des planches d'une extrême précision. De nombreuses chromolithographies restituent la couleur des œuvres reproduites et témoignent du soutien de la presse au courant favorable à l'architecture polychrome.

Œuvre ouverte et collective, la Revue générale de l'architecture accueille dans ses rangs, dès 1840, les jeunes architectes qui firent bouger la tradition académique : H. Labrouste, L. Vaudoyer, S. C. Constant-Dufeux, J. I. Hittorff, équipe diversifiée qui se renouvellera entre 1851 et 1857 pour laisser la place à une autre génération de collaborateurs entrés à l'École des beaux-arts dans le deuxième quart du siècle : T. F. J. Uchard, E. Bailly, G. I. A. Davioud, C. Garnier… Eux-mêmes s'éclipseront plus tard en faveur de jeunes artistes : A. de Baudot, J. L. Pascal, Wilford-Chabrol et de nombreux autres. Ces changements se font sans heurt et mettent le périodique à l'abri de la routine et du vieillissement. L'équipe des architectes est renforcée par un groupe important d'ingénieurs (C. et O. Polonceau, A. Perreymond, P. A. Denfert-Rochereau, Yvon-Villarceau…), qui jouent un rôle primordial dans les quinze premières années de la revue. En outre, l'ouverture du périodique à plusieurs disciplines permet à Daly de confier un grand nombre d'articles à des archéologues (E. Mariette, E. Beulé, E. Prisse d'Avennes), à des hommes de lettres (P. Mérimée), à des sculpteurs (F. A. Bartholdi, Allouis), des peintres (J. Jollivet), des ornemanistes (E. Clerget), des économistes (Michel-Chevalier), des professeurs, des avocats, des jardiniers et même à un facteur d'orgues : A. Cavaillé-Coll. Au total, deux cent seize collaborateurs qui écrivent mille huit cents articles.

Bien que Daly ait encouragé l'éclectisme, il est difficile d'apprécier les raisons qui le guidèrent dans son choix des œuvres à publier. Un critère paraît néanmoins déterminant : au-delà du discours esthétique, c'est la réflexion sur les nouveaux programmes architecturaux (gares, écoles, marchés, hôpitaux spécialisés, prisons…) qui suscite l'intérêt du directeur et c'est là que se dessine, en effet, un des aspects de la modernité architecturale du XIXe siècle.

Sous l'impulsion de la Revue générale de l'architecture, les périodiques français et étrangers se multiplieront rapidement en reprenant la formule que Daly avait lancée et parfaitement maîtrisée.

### 1847-1900 : les grands périodiques français

En fondant le Moniteur des architectes le 25 avril 1847, Adolphe Lance crée un « organe utile et usuel », ouvert à tous les « hommes spéciaux » intervenant dans l'art de bâtir. La véritable originalité de cette nouvelle revue tient surtout dans le fait qu'elle propose un vaste éventail de projets. De 1852 à 1865, le journal est confié à Celtibière et à Leblan puis, en 1866, à F. Lenormand. Une ligne éditoriale se précise alors, affirmant un retour à des valeurs sûres : « Nous serons classiques dans le vrai sens du mot et nous demeurerons avant tout fidèles à ces règles indispensables qui font la grandeur de l'art et dont les Grecs ont donné la plus sublime formule » (1866). Placé sous les auspices de F. Duban, J. L. Duc, H. Labrouste, J. A. E. Vaudremer, C. A. Questel, le Moniteur publie aussi, jusqu'à sa disparition en 1900, de nombreuses réalisations d'architectes provinciaux.

Fondée en 1851 par A. Lance et V. Calliat, l'Encyclopédie d'architecture (1851-1862 et 1872-1892) se contente à ses débuts de proposer des illustrations. Jusqu'en 1862 nous retrouvons dans ce périodique les grands noms attachés à la publication de Daly, auxquels s'ajoutent ceux d'architectes qui orientent la revue vers les productions de l'école néogothique et la préparent à accueillir, en 1872, les œuvres des rationalistes. Ainsi, sous la direction de Lance, rencontrons-nous les noms de Lassus, de Viollet-le-Duc et d'Abadie.

L'Encyclopédie d'architecture cesse de paraître entre 1862 et 1872 pour laisser la place à la Gazette des architectes et du bâtiment (1863-1871). Dirigé par Viollet-le-Duc fils, Edmond Corroyer et A. de Baudot, le périodique s'engage dans la voie tracée par Viollet-le-Duc père, en donnant du mouvement néogothique une interprétation plus constructive. L'accent est donc mis sur la pratique du métier, le travail du chantier, la publication de solutions techniques en favorisant, dans ce domaine, les travaux des architectes des départements (constructions nouvelles et restaurations).

Cette orientation technique s'appuie sur une conception originale de l'image : délaissant la traditionnelle planche gravée sur acier, et nécessairement hors-texte, l'équipe de la Gazette opte pour la vignette dans le texte. Des gravures sur bois d'une grande qualité pour lesquelles Corroyer fait appel à un procédé nouveau inventé par X. F. Comte, la néographie, permettent une concordance parfaite entre discours écrit et discours figuré. Le périodique, qui n'hésite pas à mêler les différents types de figuration, privilégie, pour les détails et les assemblages, la représentation en perspective, véritable outil de démonstration et d'analyse destiné à faire jaillir, du premier coup d'œil, l'intelligence du problème.

Lorsqu'il lance, en 1855, les Nouvelles Annales de la construction, l'ingénieur C. A. Oppermann, cofondateur de la revue allemande Notizblatt des Architekten-und Ingenieur Vereins für das Königreich Hannover (1851) et ancien rédacteur de la Revue générale de l'architecture, entend, lui aussi, « donner beaucoup de substance utile » au lecteur (prospectus, 1855). Les planches suivent donc cet impératif et sont conçues pour être mises « immédiatement entre les mains des ouvriers ». Pour l'impression de ces dessins, Oppermann utilise l'autographie, une technique économique qui ne fait pas appel aux services d'un graveur et convient parfaitement à la reproduction - voire à la vulgarisation - des croquis de travail. Si elles ne négligent pas l'architecture, les Nouvelles Annales de la construction s'adressent, avant tout, à une clientèle composée d'ingénieurs, d'entrepreneurs, de maçons et de mécaniciens qui trouvent, dans ces illustrations pratiques mais un peu frustes, des documents utiles, complémentaires des formules trop esthétisantes que proposent les autres périodiques.

En 1859, une nouvelle publication de C. A. Oppermann se spécialise dans l'architecture rurale du second Empire : les Nouvelles Annales de l'agriculture (1859-1867), revue mensuelle qui porte comme sous-titre : « Revue des fermes impériales, organe de la compagnie des constructions rurales, économiques, de la compagnie générale du drainage et de la société d'acclimatation. » En lançant ce périodique, Oppermann s'associe à l'un des objectifs de Napoléon III : améliorer l'agriculture en accroissant le territoire cultivable grâce à d'importants travaux de drainage (Landes, Brenne, Sologne) et moderniser les méthodes agricoles. Les fermes impériales de Châlons, Lamotte-Beuvron et Rambouillet font donc, dans cette revue, l'objet de monographies illustrées de planches très techniques (des autographies). À ces études viennent s'ajouter d'intéressants travaux sur les fermes landaises, les colonies agricoles de Mettray, Petit-Bourg, Granjouan et, bien sûr, d'Algérie. Ces exemples sont maintes fois confrontés à des réalisations étrangères, le plus souvent belges, allemandes et américaines. Des modèles d'ateliers, de séchoirs, de greniers, de moulins sont proposés aux maires et aux propriétaires qui peuvent aussi trouver, dans les Nouvelles Annales de l'agriculture, de nombreuses machines agricoles. C'est dire la richesse de cette publication méconnue qui peut apporter de précieuses informations sur des œuvres souvent oubliées au profit de la valorisation esthétique d'un patrimoine dit « monumental », ou sur des objets banals, aujourd'hui disparus, mais porteurs d'informations originales et spécifiques.

Enfin, il convient d'accorder une place spéciale à la revue Croquis d'architecture (1866-1898) dont le sous-titre, Intime-Club, révèle qu'elle n'est pas destinée au grand public. Composée d'autographies, dirigée par l'architecte G. Raulin, cette feuille mensuelle est réservée aux élèves, anciens et nouveaux, de l'atelier de C. A. Questel. « Ici pas de phrases, pas d'appréciations, un simple exposé bien incolore » en marge des planches (Introduction, 1866). La plus grande part des illustrations revient aux expositions et aux concours organisés par l'École des beaux-arts, mais l'Intime-Club s'ouvre aussi aux travaux exécutés, aux restaurations, aux concours publics et offre aux abonnés la possibilité de publier leurs croquis de voyage.

### La presse étrangère

En Europe et aux États-Unis, la presse architecturale est l'instrument de l'affirmation de la profession. Son essor coïncide avec la seconde phase du développement du métier d'architecte et accompagne la création des premières sociétés d'architectes : 1835, Institute of British Architects (Royal, à partir de 1837) ; 1840, Société centrale des architectes français ; 1849, Sociedad central de arquitectos (Madrid) ; 1857, American Institute of Architects. Près de dix-sept périodiques virent le jour, outre-Manche, durant cette période, mais trois seulement, le Civil Engineer and Architect's Journal (1837-1868), The Builder (45 vol., à partir de 1842) et le Building News (lancé en 1855), se prolongèrent dans la seconde moitié du XIXe siècle. The Builder reste le plus célèbre et partage avec la Revue générale de l'architecture un projet social visant à l'amélioration des conditions d'existence des classes les plus défavorisées : habitat ouvrier, cités ouvrières, architecture domestique à l'usage des prolétaires. En outre, George Godwin, fondateur du Builder et architecte, et César Daly ont tous deux choisi de vivre de leur plume en édifiant une œuvre écrite et sacrifient pour cela une carrière d'architecte. Malgré quelques petits différends, les échanges entre le périodique anglais et son homologue français seront donc nombreux et fructueux.

Les premières revues américaines sont des organes représentatifs de groupes professionnels précis (agriculteurs, maçons, charpentiers) et il faut attendre 1876 pour que s'impose un véritable périodique d'architecture, l'American Architect and Building News (Boston et New York, 1876-1938), qui s'efforce de promouvoir l'architecture en éduquant le goût du public. Les articles sont simples, évitent les débats intellectuels ou stylistiques, et les illustrations reflètent le large éclectisme de W. R. Ware, fondateur de la revue. Dès lors, de nombreuses publications locales vont prolonger la formule ; certaines s'orientent vers la formation universitaire (Architectural Review, Boston, 1892), d'autres mettent l'accent sur la critique architecturale sans parti pris (Architectural Record, New York, 1891), tandis que l'American Sanitary Engineer (New York, 1877-1917) rend compte de l'impulsion que les gratte-ciel ont fait subir aux techniques de construction et publie le premier texte de W. Le Baron Jenney (1885).

L'impact de la Revue générale de l'architecture sur la presse allemande n'est pas à négliger et sera souligné, dès 1854, par l'ingénieur Oppermann. Le Zeitschrift für Bauwesen, fondé à Berlin en 1833 par Carl Hoffmann et repris deux ans plus tard par G. G. Erbkam (1811-1876), devient, en 1850, un grand in-quarto avec figures intercalées, accompagné d'un recueil de lithographies puis d'héliographies. Ses caractères latins, et non plus gothiques, le mettent plus facilement à la portée du lecteur occidental, tandis que son objet l'amène à s'intéresser à toutes les parties de la construction, ancienne et moderne, allemande ou étrangère. La Notizblatt des Architekten- und Ingenieur-Vereins für das Königreich Hannover est fondée en 1851 par un comité de direction composé des meilleurs spécialistes du royaume de Hanovre : Oppermann, Funck, Mithoff, Rühlmann, Plener. Si dans son esprit général la publication semble plus orientée vers les travaux d'ingénieurs, elle n'en reste pas moins ouverte à l'architecture privée et publique des pays germaniques : maisons à Osnabrück et à Linden, église de Loccum, prison de Rehberg. Édité à Vienne en 1836, sous la direction de l'architecte C. F. L. Förster (1787-1863), l'Allgemeine Bauzeitung s'oriente résolument vers la diffusion de l'architecture moderne européenne. L'avant-propos précise, en effet, que l'on trouvera dans la publication « les descriptions écrites et graphiques de toutes les constructions modernes d'Allemagne, d'Italie, de France, d'Angleterre, de Russie, de Grèce et de tous les pays dont nous pourrons obtenir ce type de document ». Enfin, on ne peut oublier la revue hollandaise Bouwkundige Bydragen (Amsterdam, 1842, sous la direction de M. J. Warnsinck), portant sur l'architecture et les travaux publics des Pays-Bas : docks d'Amsterdam, église de Delft, etc.

Les périodiques espagnols naissent avec la crise de l'idéal classique et défendent les intérêts des architectes qui se sentent menacés par les ingénieurs (décret royal du 10 octobre 1845). Au cri de « À bas les murailles », la revue barcelonaise El Boletín enciclopédico de nobles artes (1846) ouvre le débat sur l'agrandissement de la cité catalane, pionnière du renouveau de l'industrie espagnole. Elle s'engage très vite dans la polémique professionnelle pour appuyer les revendications des architectes, traduit un article de C. Daly paru dans la Revue générale de l'architecture en 1845 (« La science et l'industrie sont-elles ennemies de l'art ? ») et donne, à deux reprises, la parole à Quatremère de Quincy. Plus conciliant, El Boletín español de arquitectura (Madrid, 1846), dirigé par l'architecte A. Zabaleta et par A. de los Ríos, secrétaire de la Commission des monuments historiques, privilégie les études historiques, diffuse les théories néo-gothiques mais cherche aussi à établir les bases philosophiques et stylistiques de l'éclectisme. Ses collaborateurs poursuivront le débat esthétique dans la revue El Rinacimiento (1847) en critiquant l'intolérance des propositions de J. B. Lassus. Enfin, la Revista de obras públicas (1853-1891), organe officiel du Cuerpo de Ingenieros de Caminos, s'assure la collaboration d'architectes et d'ingénieurs tandis que M. Garriga y Roca se rapproche des idées de C. Daly ou de G. Godwin en défendant la liberté de l'artiste face à la dictature des écoles historicistes (1867).

À la fin des années 1860, cette presse connaît un essor comparable à celui des revues françaises. Réguliers, bien illustrés, diversifiés, ouverts à l'actualité, les périodiques s'insèrent dans le phénomène du Regeneracionismo, « révolution sainte, pacifique, grandiose », qui doit régénérer le pays (Revista de arquitectura, 1882). La Arquitectura española (Madrid, 1866) est lancée par L. Céspedes et bénéficie du soutien d'institutions officielles. Elle offre un contenu abondant et varié dont une des huit rubriques est consacrée à la « partie artistique » de l'architecture : analyse et description d'œuvres historiques, critique « impartiale » d'édifices contemporains. Les illustrations, composées de photolithographies, sont abondantes. Les revues de la Sociedad central de arquitectos, éditées par M. Belmas, s'intéressent aux habitations à bon marché, à l'hygiène domestique, aux programmes contemporains et cherchent des enseignements dans les expériences étrangères (Boletín de la Sociedad central de arquitectos, 1874-1875 ; Revista de la Sociedad…, 1875-1877 ; Revista de la arquitectura nacional y extranjera, 1878-1882, etc.). Quant aux Anales de la construcción y de la industria (Madrid, 1876-1890), elles se présentent comme un périodique « artistique, scientifique et commercial », orienté vers des préoccupations pratiques qui relèguent au second plan la défense des intérêts professionnels. E. Saavedra, fondateur de la revue, homme aux multiples compétences, est la figure représentative du renouveau de la culture espagnole. Par l'intermédiaire de son périodique, il entend accélérer la modernisation du pays. Correspondant de la Revue générale de l'architecture, il diffuse en Espagne les théories d'Yvon-Villarceau sur la construction des voûtes en berceau elliptique. Enfin, le Suplemento. Biblioteca del constructor, del industrial, bellas artes, obras publicas y ciencias exactas (Valladolid, 1876-1879), de M. de la Camera, cherche surtout à renforcer les liens corporatifs en publiant les travaux réalisés par les maîtres d'œuvres (charpentes par exemple).

## 3. Les hebdomadaires français de la seconde moitié du XIXe siècle

Si les revues mensuelles ont seules le loisir de « rassembler des séries de faits, de les classer, de dessiner l'ensemble du mouvement des idées, d'en dégager la signification et d'en faire ressortir les conséquences » (Daly, R.G.A., XIX, col. 9-10), les journaux à périodicité plus rapprochée offrent la possibilité de suivre de près l'actualité architecturale en recueillant les faits au jour le jour. Conçue sur le modèle du Builder, La Semaine des constructeurs, le premier de ces hebdomadaires français, est lancée par Daly en 1876 et paraît jusqu'en 1894. Elle se présente sous la forme d'un petit in-folio de douze pages, d'un papier de qualité assez médiocre, et propose, pour un prix modique, trente-six colonnes de texte illustrées de quelques gravures sur bois. Le but de ce nouveau journal est de se faire « l'écho des événements du jour » et de s'intéresser essentiellement à « ce genre d'informations habituellement appelées nouvelles » (prospectus, 1876). Le ton est alerte, vif, caustique avec par endroits des pointes d'humour et ouvre à la critique le champ de la polémique. Les journalistes de la Semaine prennent eux-mêmes le titre de « reporters » et entendent aller droit au but sans craindre de froisser les réputations.

La Construction moderne (1885-1922), fondée par P. Planat, ancien sous-directeur de la Semaine, souhaite renouer avec l'art architectural, domaine qu'avait négligé l'hebdomadaire de Daly qui, ironise Planat, ne se passionnait que pour les équipements sanitaires. Ce nouveau journal se fait le porte-parole de la « vraie tradition française qui était toute de clarté, de précision, d'esprit et de vie ; le contraire du pédant, du prétentieux, qui ne sert le plus souvent qu'à mal recouvrir le vide » (Planat, Introduction, 1885). Si le directeur de la revue conserve pour sa publication le grand format adopté par Daly quarante-cinq ans auparavant, il abandonne, par contre, la gravure sur acier, coûteuse et nécessitant trop d'opérations qui, selon lui, détruisent le caractère original de l'objet. Il préfère avoir recours à des procédés de reproduction modernes et fait donc souvent appel à la photographie (la grande majorité des planches du journal est composée d'héliographies).

Le recours à cette technique va contribuer à accentuer une tendance qui se dessinait dans la presse architecturale depuis les années 1870 : le froid document technique et professionnel a fait place à de belles illustrations qui privilégient les vues perspectives. Vers 1872, les plans, qui faisaient naguère l'objet de plusieurs planches, n'occupaient déjà plus qu'un coin de la gravure réservée aux élévations. Les détails techniques ne tardent pas, à leur tour, à disparaître et la représentation du monument tend à se réduire à des vues de façades. Lorsque le dessinateur pénètre dans une maison bourgeoise, il évite soigneusement le détail des lieux consacrés aux activités triviales (cuisines, toilettes…) dont les représentations abondaient dans les publications des années 1850, pour s'attarder sur les salons, les bibliothèques et les salles à manger. Sous l'influence de la photographie, les graveurs travaillent les effets de lumière et usent de la perspective diagonale. À la fin du XIXe siècle, l'image de l'architecture véhiculée par les publications professionnelles a donc changé. On peut chercher une des raisons de ce changement dans l'histoire de la pratique professionnelle. Alors que se multiplient les catalogues de produits artificiels proposés par l'industrie du décor et que la concurrence des entrepreneurs se fait de plus en plus vive, il s'agirait, pour les architectes, de « rattraper une commande qui fuit » (F. Boudon) en proposant, grâce à des illustrations d'un caractère nouveau, des œuvres de qualité qui portent une signature et révèlent, jusque dans les objets les plus banals, la sensibilité et le génie d'un artiste. En 1906, J. L. Pascal, membre de l'Institut et inspecteur général des bâtiments civils, en lançant un nouveau mensuel, L'Architecte (publié sous les auspices de la Société des architectes D.P.L.G.), rend hommage aux périodiques du siècle précédent, dont il reconnaît la haute tenue des articles et surtout la grande qualité des planches, qualité qui « a fait place chez nous, ajoute-t-il, à des publications hâtives […] usant de procédés expéditifs et peu coûteux proportionnés aux résultats à obtenir » (Introduction, 1906).

Instruments de diffusion à la fois rapides et sélectifs, ces revues spécialisées, auxquelles il conviendrait d'ajouter quelques périodiques provinciaux (par exemple La Construction lyonnaise, 1879-1914), ont donc bien joué leur rôle de médias professionnels, tant dans la diffusion d'un certain discours sur l'architecture que dans la transmission par l'illustration d'une « architecture de revues » (F. Loyer) dans le patrimoine bâti des cinq continents.

Bibliographie

P. ALBERT, La Presse française, Document. franç., Paris, 1968 ; La Presse, coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 2e éd. 1971.

P. ALBERT & F. TERROU, Histoire de la presse, ibid., 1970.

P. ALBERT, G. FEYEL & J.-F. PICARD, Documents pour l'histoire de la presse nationale au XIXe et au XXe siècle, C.N.R.S., Paris, 1976.

R. J. BECHERER, Beetween Science and Sentiment : C. Daly and the Formulation of Modern Architectural Theory, Ph. D., Cornell University, 1980.

C. BELLANGER, J. GODECHOT, P. GUIRAL & F. TERROU, Histoire générale de la presse française, t. III, P.U.F., 1972.

R. BELLET, Presse et journalisme sous le second Empire, Armand Colin, Paris, 1967.

E. BENEZIT, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, 10 vol., Librairie générale, Paris, 1976.

H. BERALDI, Les Graveurs du XIXe siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes, 12 vol., L. Conquet, Paris, 1885-1892.

F. BOUDON, « Le Réel et l'imaginaire chez Viollet-le-Duc : les figures du Dictionnaire de l'architecture », in Revue de l'art, no 58-59, p. 95, 1983 ; « L'Image de la maison dans les revues d'architecture française de la seconde moitié du XIXe siècle », in In-extenso, no 9, p. 461, 1986.

C. BRICE, « Le Débat entre architecte et archéologue à travers la Revue générale de l'architecture et des travaux publics », in Roma Antiqua : Forum, Colysée, Palatin, E.N.S.B.A., Paris, 1985.

C. BRISSAC & J. M. LENIAUD, « Adolphe-Napoléon Didron, ou les Media au service de l'art chrétien », in Revue de l'art, no 77, p. 33, 1987.

P. CELESTE, « Dessins d'architecture et techniques de reproduction : de la gravure sur bois à l'offset », in Images et imaginaires d'architecture, Centre Georges-Pompidou, C.C.I., Paris, 1984.

R. CHAFFEE, « The Teaching of Architecture at the École des beaux-arts », in A. Drexler dir., The Architecture of the École des beaux-arts, Secker & Warburg, Londres, 1977.

P. CHEMETOV & B. MARREY, Architectures. Paris, 1848-1914, Dunod, Paris, 1980.

F. CHOAY, « Les Doctrines architecturales : la Revue générale de l'architecture et César Daly », in G. Duby dir., Histoire de la France urbaine, t. IV, Seuil, Paris, 1983.

P. COLLINS, Changing Ideals in Modern Architecture, Faber & Faber, Londres, 1965.

R. FUHLROTT, Deutschsprachige Architekturzeitschriften Entstehung und Entwicklung der Fachzeitschriften für Architektur in der Zeit von 1789-1918, Munich, 1975.

S. GIEDION, Espace, temps et architecture, Gonthier-Denoël, Paris, 1978.

A. ISAC, Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discurso, revistas, congresos, 1846-1919, Biblioteca de Ensayo, Grenade, s. d. (1987).

A. JACQUES, La Carrière de l'architecte au XIXe siècle, ministère de la Culture et de la Communication, éd. de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.

F. JENKINS, « Nineteenth-Century Architectural Periodicals », in J. Summerson dir., Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing, presented to N. Pevsner, pp. 153160, Penguin Press, Londres, 1968.

A. KING, « Architectural Journalism and the Profession : the Early Years of George Godwin », in Architectural History, Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain, no 19, p. 32, 1976.

G. LEBEL, « Bibliographie des revues et périodiques d'art parus en France de 1746 à 1914 », in Gazette des Beaux-Arts, vol. XXXVIII, 1951.

H. LIPSTADT, « Toast aux ingénieurs. César Daly, 1811-1894 », in Les Cahiers de la recherche architecturale, no 2, p. 28, 1978 ; « Soufflot, De Wailly, Ledoux : la fortune critique de la presse architecturale, 18001825 », in Soufflot et l'architecture des Lumières, Les Cahiers de la recherche architecturale, suppl. au no 6-7, p. 299, 1980 ; « Early Architectural Periodicals », in R. Middleton dir., The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture, Thames & Hudson, Londres, 1982.

H. LIPSTADT & H. MENDELSON, Architecte et ingénieur dans la presse : polémique, débat, conflit, C.O.R.D.A., I.E.R.A.U., Paris, 1980.

F. LOYER, Le Siècle de l'industrie, 1789-1914, Skira, Paris, 1983.

B. MARREY, « César Daly », in M. Agulhon dir., 1848, les utopismes sociaux, éd. C.D.U. S.E.D.E.S. réunis, Paris, 1981.

M. MELOT, L'Illustration, histoire d'un art, Skira, Lausanne, 1984.

R. D. MIDDLETON & D. WATKIN, L'Architecture moderne (1750-1870), du néo-classicisme au néo-gothique, Berger-Levrault, Paris, 1983.

C. MIGNOT, L'Architecture au XIXe siècle, Le Moniteur, Fribourg-Paris, 1983.

L. PATETTA, L'Architettura dell'eclettismo, fonti, teorie, modelli, 1750-1900, Mazzota, Milan, 1975.

N. PEVSNER, Some Architectural Writers of Nineteenth Century, Clarendon Press, Oxford, 1972.

Revue de l'art, no 89, 1990, numéro consacré à la presse architecturale (articles de A. L. Van Zanten, F. Boudon, F. Hamon, E. Castaner).

M. SABOYA, « Bordeaux et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics », in Bulletin et Mémoires de la Société archéologique de Bordeaux, t. LXXIV, p. 19, 1983 ; « Le Journal des bâtimens civils, des monumens et des arts et le concours de l'an IX pour l'aménagement des terrains du château Trompette », in Revue historique de Bordeaux, t. XXXI, p. 161, 1985 ; « La Presse architecturale en France, 1840-1871 », in Architecture et art urbain : Brongniart (1738-1813), Hittorff (1792-1867), Cahiers du C.R.E.P.I.F., no 18, p. 179, 1987 ; Presse et architecture en France au XIXe siècle : C. Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics, Picard, 1991 ; « Les Gares parisiennes dans la presse architecturale française (1840-1880) », in Les Grandes Gares parisiennes du XIXe siècle, K. Bowie, édité par la Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, Paris, 1987.

J. VALETTE, « Utopie sociale et utopistes sociaux en France vers 1848 », in M. Agulhon dir., 1848, les utopismes sociaux, éd. C.D.U.S.E.D.E.S. réunis, Paris, 1981.

1. Spécialiste de l’histoire des technologies de l’architecture du 18e à la ville numérique, Antoine Picon est professeur à la Harvard Graduate School of Design. Diplomé de l'Ecole Polytechnique (1979) et de l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées (1981), il a également obtenu le titre d'architecte DPLG (1984), un doctorat en histoire (EHSS, 1991) et l'habilitation à diriger des recherches (1994). [↑](#footnote-ref-1)
2. Architecte et historien, Joseph Abram est Professeur à l’École Nationale Supérieure d’Architecture de Nancy et chercheur au Laboratoire d’Histoire de l’Architecture Contemporaine. Il a mené différents travaux sur l’architecture du XXe siècle, en particulier sur la tradition rationaliste en France, les rapports entre peinture et architecture, le renouvellement des pratiques après la Seconde Guerre mondiale et les systèmes constructifs des années 1970. [↑](#footnote-ref-2)
3. JOHNSON Philip Cortelyou, HITCHCOCK Henry-Russell, The International Style: Architecture since 1922. New York: W. W. Norton & Company, 1932. 2nde édition en 1966 ; reprint de l'édition de 1932 en 1996. [↑](#footnote-ref-3)
4. 769x600 - 71Ko - jpg, Instituto Geografico De Agostini. [↑](#footnote-ref-4)
5. 800x551 - 182Ko - jpg, Instituto Geografico De Agostini. [↑](#footnote-ref-5)
6. 424x600 - 67Ko - jpg, Hulton Getty. [↑](#footnote-ref-6)
7. 499x600 - 179Ko - jpg, Hulton Getty. [↑](#footnote-ref-7)
8. 343x600 - 134Ko - jpg, Adagp, Paris, 1999/ The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-8)
9. 800x541 - 52Ko - jpg, Rex Butcher, Tony Stone Images. [↑](#footnote-ref-9)
10. 411x600 - 73Ko - jpg, Mark Segal, Tony Stone Images. [↑](#footnote-ref-10)
11. 373x600 - 105Ko - jpg, Roger Last, The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-11)
12. 800x538 - 198Ko - jpg, Roger Last, The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-12)
13. 800x515 - 192Ko - jpg, Roger Last, The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-13)
14. 389x600 - 70Ko - jpg, F.L.C. / Adagp, Paris, 2002 / Hulton Getty. [↑](#footnote-ref-14)
15. 800x530 - 230Ko - jpg, Roger Last, The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-15)
16. 800x523 - 201Ko - jpg, Roger Last, The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-16)
17. 492x600 - 111Ko - jpg, David James, Tony Stone Images. [↑](#footnote-ref-17)
18. 800x522 - 337Ko - jpg, Roger Last, The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-18)
19. 800x539 - 272Ko - jpg, Roger Last, The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-19)
20. 800x535 - 195Ko - jpg, Roger Last, The Bridgeman Art Library [↑](#footnote-ref-20)
21. 800x397 - 38Ko - jpg, Oliver Strewe, Tony Stone Images. [↑](#footnote-ref-21)
22. 800x521 - 175Ko - jpg, Roger Last, The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-22)
23. 398x600 - 121Ko - jpg, Roger Last, The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-23)
24. 800x496 - 353Ko - jpg, Simon Texier [↑](#footnote-ref-24)
25. 800x537 - 114Ko - jpg, Sandro Vannini/ Corbis. [↑](#footnote-ref-25)
26. Historienne des théories et des formes urbaines et architecturales, écrivain et critique d'art (peinture et architecture), Françoise Choay a été Professeur à l'Institut français d'urbanisme puis à l'Université Paris VIII, elle a été membre de la Commission supérieure des monuments historiques (en 1988) et a reçu le grand prix national du patrimoine 1995. [↑](#footnote-ref-26)
27. 769x600 - 71Ko - jpg, Istituto Geografico De Agostini. [↑](#footnote-ref-27)
28. 473x600 - 39Ko - jpg, Adagp, Paris, 1999/ The Bridgeman Art Library. [↑](#footnote-ref-28)
29. 401x600 - 72Ko - jpg, D. Armand, Tony Stone Images. [↑](#footnote-ref-29)