Imprévu et importance de la contribution des architects brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine

Autor(en): **Costa, Lucio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **40 (1953)**

Heft 8: **Brasilien**

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-31003

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine

Par Lucio Costa

Quand on considère, dans son ensemble, le développement actuel de l'architecture moderne, la contribution des architectes brésiliens surprend par son imprévu et son importance.

Imprévu parce que, de tous les pays, le Brésil semblerait être, à cet égard, l'un des moins prédisposés; importance, parce qu'elle a mis emphatiquement à l'ordre du jour le problème de la qualité plastique de l'œuvre architecturale et de son contenu lyrique et passionnel, ce dont en dépendra la survivance dans le temps, lorsqu'elle aura cessé d'être fonctionnellement utile. Survivance non pas uniquement comme exemplaire didactique d'une civilisation révolue, mais dans un sens plus profond et permanent, comme création plastique dont la présence sera alors encore utile parce que capable d'émouvoir.

La reconnaissance de cette qualité plastique comme élément fondamental de l'œuvre d'architecture est, sans doute, actuellement, la tâche urgente qui s'impose aux architectes et à l'enseignement professionnel.

En effet, rétablie sur ses bases fonctionnelles légitimes, grâce à l'action décisive des CIAM, l'architecture moderne se ressent encore – sauf de rares exceptions – du manque d'élan généreux et de noblesse de conception, de la mésestime du fait plastique et d'une certaine pauvreté puritaine d'exécution, ce qu'on ne doit pas confondre avec l'ascétisme plastique, puissant et digne, de quelques-unes de ses réalisations les plus significatives.

L'appel insistant et lucide de Le Corbusier, dès les premiers jours, pour situer l'architecture au delà de l'utilitaire, n'a pas été compris. On a même souvent envisagé les qualités plastiques et lyriques de son œuvre avec méfiance, en ne l'acceptant qu'en vertu de la logique implacable de son raisonnement doctrinal.

Il est donc temps de reconnaître, une fois pour toutes, la légitimité de l'intention plastique, consciente ou non, que toute œuvre d'architecture digne de ce nom, qu'elle soit érudite ou populaire, présuppose nécessairement.

Et pour bien déterminer la nature et le degré d'une telle participation, dans le processus complexe d'où résulte l'œuvre architecturale, il faudra bien commencer par définir ce que c'est que l'architecture.

L'architecture c'est, tout d'abord, de la construction.

Mais c'est aussi, du même coup, de l'art plastique, car, pour chacun des innombrables problèmes qui se présentent à l'architecte, dès la germination du projet jusqu'à la conclusion de l'œuvre en dur, il y a toujours une marge d'option entre les limites – maxima et minima – déterminées par le calcul, préconisées par la technique, conditionnées par le milieu, réclamées par la fonction ou imposées par le programme. Et c'est au sentiment qu'il doit faire alors appel afin de choisir, dans l'échelle des valeurs contenues entre ces limites extrêmes, la forme plastique appropriée à chaque détail en vue de l'unité de l'œuvre conçue.

L'intention plastique qu'un tel choix sous-entend est précisément ce qui distingue l'architecture de la construction tout court.

D'autre part, l'architecture dépend encore, fondamentalement, de l'époque, de son occurrence, du milieu (physique et social) auquel elle appartient, des matériaux employés et de la technique qui en découle et, finalement, des objectifs en vue et des moyens financiers dont on dispose pour leur réalisation, c'est-à-dire du programme auquel elle est assujettie.

On pourra, ainsi, définir l'architecture comme de la construction conçue avec une intention plastique particulière, en fonction d'une époque, d'un milieu, d'une technique et d'un programme déterminés.

Etablir de la sorte les fondements plastiques d'où procède l'œuvre architecturale, justifie pleinement sa classification traditionnelle parmi les beaux-arts; on pourra serrer de plus près la question, la baser sur l'expérience contemporaine et sur le témoignage historique, essayer de comprendre comment procède l'architecte vis-à-vis de sa création.

On constatera, tout d'abord, l'existence de deux concepts distincts et, d'apparence, contradictoires: 1º Le concept organico-fonctionnel, où l'on part de la satisfaction des besoins d'ordre fonctionnel, et l'œuvre se développe comme un organisme vivant dont l'expression architecturale d'ensemble découle d'un rigoureux processus de sélection plastique des parties qui le composent; 2º Le concept plastique-idéal, où l'on a comme point de départ sinon l'établissement de formes plastiques a priori auxquelles se viendraient ajuster, de manière ingénieuse ou savante, les besoins fonctionnels (académisme), en tout cas l'intention préconçue d'ordonner rationnellement les besoins d'ordre fonctionnel afin d'aboutir à des formes libres ou géométriques «idéales», c'est-à-dire plastiquement pures.

Dans le premier cas, la beauté s'épanouit, comme dans une fleur, et son exemple historique le plus parfait est l'architecture dite «gothique», tandis que dans le second cas elle est maîtrisée et contenue comme dans un cristal, et l'architecture dite «classique» en est l'exemple le plus caractéristique.

Les techniques constructives contemporaines à encorbellement et à ossature indépendante, d'où découle l'autonomie du plan – de caractère fonctionnel-«physiologique» – et l'autonomie relative des façades – de nature fonctionnelle-plastique – ont la possibilité, pour la première fois dans l'histoire de l'architecture, de parfaire la fusion de ces deux concepts considérés dans le passé, à juste titre, comme contradictoires: l'œuvre, envisagée dès le premier abord comme un organisme vivant, est considérée dans son ensemble et développée dans ses détails fonctionnellement – c'est-à-dire, en considération scrupuleuse des exigences du calcul, de la technique, du milieu et du programme – mais en visant de même, toujours, à l'obtention de formes géométriquement définies ou libres idéales, autrement dit plastiquement pures.

Dans la fusion de ces deux concepts, où le jeu des formes épanouies et contenues est spontané ou intentionnel, se placent les possibilités plastiques virtuelles illimitées de l'architecture moderne.

Cette dualité de conception sur laquelle se fonde la composition architecturale se rattache, du reste, au point de vue strict de l'expression plastique, à une dualité fondamentale, plus profonde, qui se manifeste dans tous les beaux-arts, indépendamment d'autres particularités qui les puissent caractériser.

Dualité figurée, d'une part, par la conception statique de la forme, où l'énergie plastique restant contenue dans l'objet considéré, le fait plastique lui-même semble se développer du dehors vers le noyau vital (prédominance des volumes géométriques et continuité des plans à contours définis), d'où la sensation de densité, d'équilibre, de cohésion (art méditerranéen); d'autre part, par la conception dynamique, où l'énergie concentrée dans l'objet semble vouloir se libérer – soit suivant une résultante ascensionnelle (art gothique), soit dans des directions contradictoires simultanées (art baroque); soit en se mouvant et se repliant sur soi-même (art hindou), soit tourbillonnant en spirales (art slave); soit en se brisant à l'infini, emprisonnée dans des limites conventionnelles (art arabe); soit encore en se déployant en élégantes ramifications (art iranien) – ou enfin, par étapes successives et rythmées (art sino-japonais) – d'où la prédominance de masses d'apparence arbitraire, à silhouette hérissée, irrégulière, tourmentée, tordue, enchevêtrée, capricieuse ou ondoyante, suivant le cas, et en conséquence, inversement, la sensation de mouvement balancé, d'enchantement, de prestidigitation graphique, d'envolée, d'angoisse, de déchirement ou d'exaltation et de vertige.

A chacune de ces conceptions formelles, aussi bien la conception statique que les différentes modalités de la conception dynamique, correspond, pourtant, originairement, un habitat naturel, quoique les vicissitudes propres au développement historique les aient souvent fondues.

La délimitation des foyers d'origine et le rétablissement schématique des lignes générales de pénétration et d'influence réciproques sont, à mon sens, indispensables à la parfaite compréhension de l'art moderne en général (et partant de l'architecture contemporaine) car, ce qui le distingue, après tout, c'est, précisément, sa prédisposition à accepter et à assimiler de ces concepts contradictoires, en les englobant dans un même corps de doctrine.

Essayons donc de résumer afin de reconstituer mentalement le chemin parcouru par ces deux courants à travers les âges.

Considérons d'abord l'art des différentes civilisations qui se sont succédées au long du bassin de la Méditerranée – égyptienne, grecque, romaine, byzantine – et, à leur simple rappel, on se rendra compte que c'est bien là le berceau de la conception statique de la forme, conception dont la pureté géométrique se manifeste encore de manière si frappante dans l'architecture populaire méditerranéenne, du Midi de l'Europe au Nord de l'Afrique, des Cyclades aux Baléares, des côtes de la Syrie aux rivages de la Catalogne.

Si l'on envisage ensuite l'art nord-européen, libéré déjà des attaches romaniques, on reconnaîtra dans la spontanéité et l'exubérance de la merveilleuse floraison gothique l'indice d'une conception propre, latente, de la forme plastique, qui n'est autre sinon le concept dynamique jusqu'alors contenu par les complexes culturels latins et finalement émancipé.

Et si, maintenant, on s'achemine vers l'Asie, on constatera également dans les manifestations de l'art hindou, boudhique et brahmanique, la même sève tellurique et profonde s'exprimant suivant le concept dynamique de la forme, quoique dans un sens plastique diamétralement opposé à la conception nordique occidentale. L'art khmer de l'Indochine, synthétisé dans le découpage monumental de l'Angkor-Vât, participe, également, de ces mêmes caractéristiques fondamentales.

Et, puisque nous en sommes là, signalons enfin l'art exquis de l'Extrême-Orient. Malgré la régularité symétrique du plan des temples et palais chinois, et la masse imposante de l'enceinte qui les encadre, leur plastique – où prédomine le caprice gracieux des pagodes à étages échelonnés – se développe, elle aussi, en élévation, sous le signe de la conception formelle dynamique. Ce qui s'applique également à l'art, à d'autres égards si différencié, de leurs héritiers culturels, les Japonais.

Mais, pour que l'ébauche de ces deux coordonnées générales se puisse préciser davantage, il nous faudra revenir sur nos pas afin de considérer encore l'art des différentes cultures millénaires qui se sont superposées au long du Tigre et de l'Euphrate: d'une part, l'art des Summériens, des Akkads, des Chaldéens, c'est-à-dire l'art de la Mésopotamie proprement dite, considérée, à juste raison, comme une des sources de la conception statique de la forme; d'autre part, l'art résultant du développement culturel des peuplades guerrières et montagnardes venues du Nord – art assyrien – lequel participe, par son caractère expressif particulier, de la conception plastique dynamique.

On aura ainsi finalement établi deux axes culturels bien définis quant à la conception plastique de la forme: l'axe mésopotamo-méditerranéen correspondant à la conception statique, et l'axe nordique-oriental correspondant à la conception dynamique.

Toutefois, pour mieux faire saisir les caractères particuliers de ce dualisme formel fondamental – auquel sont venus s'accrocher d'autres concepts autonomes qui, en différentes régions, cultures et circonstances, ont pu y rencontrer les formes plastiques propres à en traduire le contenu racial, idéologique ou culturel – poursuivons par l'énumération succincte des cas les plus significatifs d'échanges et de prédominances temporaires des deux courants, tout en relevant aussi ceux des styles nationaux où leur présence simultanée ou leur équilibre est manifeste:

1° L'art hellénistique – reconnu déjà comme le baroque de l'antiquité – n'est autre chose que la conséquence logique du contact de la conception formelle statique, alors prédisposée à la rupture du contenant plastique, avec la conception qui lui est opposée, c'est-à-dire la dynamique, d'où le déclenchement dramatique qui s'en suivit;

2° La pureté géométrique de l'église Sainte-Sophie, dans l'ancienne Byzance, en contact avec les profonds courants de la conception dynamique slave, aboutit – malgré l'intervention d'artistes italiens – au byzantinisme spectaculaire de l'église du Bienheureux Basile, à Moscou;

3° Les particularités de l'art vénitien découlent de la situation géographique de la république, à vrai dire carrefour obligatoire des courants de conception dynamique – nordiques et orientaux – et de la conception statique toscane, méditerranéenne;

4° L'art arabe, situé, de même que l'art iranien, au confluent des deux courants, en a subi, à plusieurs reprises, leurs actions réciproques. C'est ainsi que, de son irruption victorieuse tant en Syrie que dans le Nord de l'Afrique et jusque dans la péninsule ibérique, résulta une expression stylistique de conception statique, où la grâce et la fermeté plastique se conjuguent harmonieusement, tandis que de son infiltration dans l'Iran et dans l'Inde devait découler un style propre dont le charme et l'élégance exquise, d'inspiration dynamique, sont bien l'expression raffinée d'une culture qui se rattache aux souches profondes des vieilles civilisations orientales;

5° L'ultra-baroque manuelin du Portugal – antérieur pourtant à Michel-Ange et au baroque «historique» – style symbolisé à merveille dans la fameuse fenêtre de Thomar, constitue peut-être la manifestation sensible du concept dynamique oriental révélé tout d'un coup aux regards éblouis des Portugais, encore mal libérés de la conception statique romanique de la forme, car la pénétration ogivale dans la péninsule ibérique fut lente et tardive.

La constance du cycle «classique-baroque» ou «classique-romantique», telle que l'acuité intellectuelle de M. E. d'Ors a su l'observer, aurait ainsi d'autres fondements et une signification encore plus profonde, puisque, essentiellement, il ne s'agirait pas uniquement des temps successifs d'un mouvement de pendule, mais aussi et avant tout de contacts éventuels entre ces deux courants bien définis de concepts antagonistes et d'existence simultanée;

6° La Renaissance signifie le rétablissement de la conception statique de la forme dans ses propres domaines et, partant, la réaction contre les débordements de la conception dynamique ogivale au delà de ses limites naturelles.

Le contre-coup de cette réaction formelle, manifestation objective d'un contenu idéologique nouveau – l'humanisme individualiste – conquit d'emblée tous les esprits, repoussant partout en Europe, sous le patronage pédant des courtisans et avec l'obstination intransigeante propre aux croyances nouvelles, le concept dynamique de la forme, qualifié dès lors de confus et de barbare et donc considéré comme indigne de l'idéal d'ordonnance plastique et de clarté formelle reconquis.

Si, en Italie, cette récupération de droits de cité se développa avec aisance tout le long du chemin parcouru, depuis les balbutiements des premières années et à travers le «quatrocento» jusqu'à l'éloquence de la haute Renaissance, dans l'Europe du Nord, la nouvelle conception formelle acquit des nuances bien définies suivant le caractère national des différents peuples affectés.

Quant à l'architecture coloniale de l'Amérique espagnole et portugaise, elle participe du courant statique en raison de la tradition méditerranéenne des cultures d'origine, mais aussi du courant dynamique, le développement principal de cet art colonial se situant aux XVIIe et XVIIIe siècles, et donc s'encadrant en plein dans le cycle baroque historique. Il est d'ailleurs curieux de signaler, à ce propos, que des cultures autochtones aztèque et inca, l'une, la mexicaine, participe du concept dynamique, tandis que celle du Pérou se rapproche de préférence du concept statique, ce qui n'a pas été sans influencer les développements ultérieurs de l'art colonial des deux pays. Quant à l'art des Mayas, dans l'Amérique Centrale, il exprime tour à tour l'une et l'autre influence. Et on pourra encore ajouter, à titre de conclusion, un autre exemple assez significatif: la céramique indigène de Marajo confrontée avec celle de Santarèm, au Nord du Brésil – l'une fabriquée selon les principes de la «forme fermée», propre à la conception statique, et l'autre suivant les hasards capricieux de la «forme ouverte» qui caractérisent la conception dynamique: indices bien plutôt d'origines diverses qu'étapes distinctes, d'évolution.

Si, maintenant, reconnue la constance dans le passé de ce jeu d'actions et réactions, de contacts et d'échanges, d'équilibre ou de prédominances, on se tourne vers l'art moderne tel qu'il se manifeste à travers l'œuvre de Picasso, de Braque, de Léger, de Chagall, de Lipchitz, de Laurens, etc., on se rendra facilement compte qu'il s'abreuve aux deux sources d'où jaillit la création plastique dans sa pureté originelle, et qu'il participe en même temps du concept formel statique et du concept dynamique dans toute sa gamme variable d'expression.

Ainsi se répète le phénomène déjà mentionné à propos de l'architecture moderne, où nous avons constaté aussi la fusion de deux concepts d'apparence contradictoire: le concept plastique-idéal et le concept organico-fonctionnel.

Si les architectes, avec leurs connaissances techniques de plus en plus étendues, abordent aussi l'étude des problèmes d'expression architecturale et participent à des débats artistiques contemporains au point de reconnaître les fondements plastiques communs à tous les arts et d'être imbus (de même que les peintres et les sculpteurs dans leurs domaines) de la passion de concevoir, de projeter et de bâtir, alors leurs œuvres, cent pour cent fonctionnelles, s'exprimeront en vertu de l'intention supérieure qui les anime en termes plastiques appropriés, acquérant sans effort par leur commodulation et mode-nature une allure noble et digne capable de conduire les créateurs à un nouveau sens du monumental; un monumental qui n'exclut pas la grâce et la participation des arbres, des broussailles et des champs comme compléments naturels, car ce qui caractérise la conception moderne de l'urbanisme, qui s'étend de la ville aux banlieues et jusque dans la campagne, c'est, précisément, qu'il abolit le pittoresque en incorporant le bucolique au monumental, monumentalité dont la présence ne se limite plus, pourtant, aux programmes où l'on en fait mention expressément, tels que les centres civiques, par exemple, mais qui s'étend aussi aux structures où sa manifestation est sous-entendue en raison des dimensions et des volumes en jeu et de leurs formes plastiques particulières: barrages, usines, établissements industriels en général, gares, ponts, autostrades, etc..., et là encore où l'on ne s'attendrait pas à en rencontrer, c'est-à-dire dans les hangars, silos et bâtiments d'administration des fermes industrialisées, avec centres de culture et de loisirs pour les populations rurales.

Voilà pourquoi la tâche urgente qui s'impose aux architectes ne peut se limiter aux appels à l'autorité en vue de l'adaptation du statut social et des réglementations édilitaires actuels

aux conditions techniques présentes afin de rendre possible la mise en œuvre des solutions préconisées par les CIAM; elle implique, de même, l'appel aux autorités professionnelles responsables – aussi bien dans les secteurs de l'administration que dans ceux de l'enseignement universitaire – car, le moment venu, les pouvoirs publics auront recours à leurs avis et agiront en conséquence; d'où il s'ensuit que si lesdites autorités ne sont pas imbues de l'esprit moderne dans toute sa fraîcheur inventive, ni conscientes des potentialités architecturales mises à leur disposition grâce aux ressources toujours renouvelées des techniques contemporaines, elles risqueront de malmener les plans établis par l'initiative des législateurs et de faire échouer, ou du moins de retarder lamentablement le libre épanouissement de l'architecture nouvelle.

Et, pour mener à bien cette tâche urgente, je suis d'avis que sans méconnaître ce qui est dû à chacun des maîtres qui ont contribué décisivement à la conquête du style de notre époque, on devrait ériger l'œuvre de Le Corbusier comme le fondement doctrinal définitif de l'enseignement professionnel contemporain, car elle embrasse, dans son ensemble, en les intégrant indissolublement, les trois problèmes distincts qui l'intéressent et constituent, en vérité, un problème unique: le problème technique de la construction fonctionnelle et de son équipement; le problème sociologique de l'aménagement urbain et rural dans toute sa complexité utilitaire et lyrique; le problème plastique de l'expression architecturale dans son acception la plus ample et dans ses relations avec la peinture et la sculpture.

Il s'était constitué, en effet, dès 1931 (c'est-à-dire cinq ans après Warchavchik qui menait la lutte à Sao-Paulo, secondé par l'esprit d'avant-garde de Flavio de Carvalho), un groupe puriste consacré à l'étude passionnée de l'œuvre fondamentale de Gropius et de Mies Van der Rohe et de l'œuvre et de la doctrine de Le Corbusier, envisagée non pas seulement comme un exemple parmi d'autres, mais comme le Livre sacré de l'architecture.

Les attitudes «spectaculaires» du «modernisme» d'alors ne les touchaient pas. Ils devinrent modernes sans s'en apercevoir, préoccupés uniquement d'établir à nouveau la conciliation de l'art avec la technique, et de rendre accessibles à la majorité des hommes les bénéfices désormais possibles de l'industrialisation.

Cette phase expérimentale devait aboutir, de façon imprévue, au bâtiment désormais symbolique où la doctrine et les solutions préconisées par Le Corbusier purent s'exprimer pour la première fois dans leur véritable sens monumental, et où la nouvelle architecture brésilienne acquérait, du même coup, droit de cité. Quoique basé sur les données d'un avant-projet schématique conçu par Le Corbusier lui-même – pour un autre terrain, alors qu'il était officiellement consulté – l'édifice du Ministère de l'Education et de la Santé, tel qu'il se présente aujourd'hui, a été projeté et bâti sans la moindre participation du maître, comme une contribution spontanée des Brésiliens à la consécration des solutions pratiques et des principes doctrinaux créés et établis par son esprit génial.

L'entreprise fut menée à bon terme grâce surtout à Oscar Niemeyer' Soarez, dont l'œuvre personnelle, par la suite, devait se révéler décisive en ce qui concerne la formulation objective et le développement de l'architecture brésilienne. Pour qu'on se rende compte de sa portée, il suffira de signaler que l'ensemble magistral de Pampulha date, à peu près, de la même époque.

De même qu'Antonio Francisco Lisboa, l'Aleijadinho, en des circonstances analogues, dans les Minas Geraes du XVIIIe siècle, il est la clef de l'énigme qui déconcerte tous ceux qui veulent comprendre de plus près l'étrange processus suivi par le soudain épanouissement de l'architecture brésilienne et qui s'étonnent de la maîtrise atteinte et de son caractère particulier.

Car, malgré le sens international de l'architecture moderne – ainsi qu'il en fut au Moyen Age et pendant la Renaissance – l'architecture brésilienne d'aujourd'hui se détache de l'ensemble bâti contemporain et s'avère aux regards étrangers comme une manifestation de caractère local, non seulement parce qu'elle reprend quelques ressources propres à la tradition du pays, mais fondamentalement parce que c'est la personnalité nationale elle-même qui s'exprime à travers les individualités du génie artistique «natif» en se servant des matériaux, des techniques et du vocabulaire plastique de notre temps. Quoiqu'elle devance le développement national, elle s'ajuste et s'intègre facilement au milieu parce qu'elle fut conçue précisément avec cette intention, et elle parvient ainsi à ajouter à l'austérité de Gropius, à la savante ordonnance plastique de Le Corbusier et à l'élégance de Mies Van der Rohe, ce qui manquait encore à l'architecture moderne, c'est-à-dire la grâce.

Il ne s'agit nullement de la recherche pure et simple de «l'originalité», ni de la préoccupation niaise d'aboutir à des solutions «audacieuses» ou «bizarres» – ce qui serait l'envers même de l'art – mais du propos légitime d'innover et d'atteindre le fond des possibilités virtuelles des nouvelles techniques avec l'obsession sacrée, propre aux artistes véritablement créateurs, de dévoiler le monde formel non révélé.

Quoiqu'il existe comme contrepoint à cette attitude un certain courant réfractaire par nature aux élans de la pure intuition, position louable pourvu qu'elle ne mène aux extrêmes de la paralysie par inhibition – on observe toutefois déjà, dans l'amas bâti, des graves symptômes de maladie latente qu'il importe de conjurer pour que l'œuvre des véritables architectes ne soit pas dénaturée par la marée montante de l'artificiel et de l'improvisation.

Il ne s'agit pas encore d'un nouveau et précoce académisme, car ce serait mal interpréter ce mot de noble ascendance, mais tout simplement de la contrefaçon inepte et bâtarde, caractérisée par l'emploi gratuit de recettes modernes, dégagées de leur formulation plastique originale et de la fonction organique qui leur est propre. Il est sans doute désirable que les constructions se ressemblent et que les solutions réussies se répètent, puisque le style de chaque époque se fonde précisément sur la répétition et la ressemblance, mais il est indispensable que l'application renouvelée des formules encore valables s'opère avec le même à propos qui les a motivées.

Malgré ce lamentable désarroi, l'œuvre des vrais architectes, qui ne représente d'ailleurs qu'une fraction très réduite de l'ensemble bâti, se poursuit exempte de telles défaillances: gaie, vivante et sans contrainte, mais révélant d'autre part la plénitude d'une charmante sérénité.

(Publié d'après «L'Architecture d'aujourd'hui», Paris, Août 1952, avec l'aimable permission de la rédaction.)