Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 74 (1987)

Heft: 7/8: Le Corbusiers Erbe : rot-weisse Fragmente = Fragments en rouge et blanc = Red and white fragments

Rubrik: Textes en français

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Une fresque dans l'espace d'un café

Architecte: Christian de Portzamparc
Café Beaubourg à Paris, 1987

Voir page 14

Pour Christian de Portzamparc la base de son travail repose sur la relecture du matériau historique à travers le filtre de la modernité. Il ne s'agit pas pour lui d'invoquer une quelconque constance à la tradition, mais bien plutôt de mettre en œuvre un processus de dissolution de la référence. Son architecture procède toujours d'une mise à l'épreuve de deux systèmes de renvois, l'un manifeste opérant dans le registre de la forme comme résurgence d'un modèle de l'histoire, l'autre latent jouant l'intégration de concepts cardinaux de la modernité; l'effet de présence de son architecture repose sur la mise en tension de ces deux registres. La conception de ses bâtiments est pensée comme le lieu d'une abstraction interférentielle entre mémoire et histoire. Des niveaux de lecture se superposent et induisent la transgression d'un ordre qui n'est plus que liminaire. Comme pour Louis Kahn, pour qui l'architecture n'existe aussi qu'au titre de discernement, il ne s'agit pas de réinventer mais d'exposer, par une série d'altérations, un nouveau rapport à l'espace. Le répertoire des matériaux historiques est pris dans la trame d'une expérimentation dont les outils sont une contemporanéité.

Le Café Beaubourg est avant tout un lieu très épuré qui laisse une place prépondérante à la dynamique des corps comme acteurs d'une architecture. L'espace émet vers nous une singulière physique de la lumière et du son, et cela dans une durée qui superpose le travail du regard au filigrane de son mouvement. L'impression première est celle d'une respiration que génère une nef bordée de huit piliers elliptiques marquant la double hauteur. De toute évidence, ce creux porte en lui le schème de la rue à portique, de la stoa grecque. C'est la première mesure du corps à un espace public, à la foule. Une bande lumineuse en nappe accompagne la géométrie de la nef et diffuse un «jour intérieur» évoquant celui de l'atrium romain. Les termes de l'ordre public/privé repris à l'architecture antique restent des référents architecturaux réduits à leur condition archétypique. En lieu et place d'une ouverture sur le jardin de l'atrium, le regard trouve dans l'axe de la nef une paroi peinte, abstraite, fresque au caractère atmosphérique comme un écho de ce «ciel impossible». Cette fresque exécutée par Christian de Portzamparc ne constitue pas un élément de focalisation, d'immobilisation du regard; elle est parcourue par des lignes orthogonales, à l'exception d'une seule qui amorce un mouvement oblique. L'oblique apparaît ici comme une déclaration sourde d'une perturbation de l'ordre statique. Le corps en évoluant dans cet espace décèle très vite un gauchissement de la géométrie. Le calepinage au sol, la verrière, les colonnes nous soufflent «mezza voce» que l'équilibre initial est inquiété par un jeu de distorsion et d'asymétries. Dans le premier mouvement d'appréhension de ce volume, la géométrie est en position précaire, l'ordre statique est ébranlé par une somme de notations disharmoniques, dissonantes. Une mise en mouvement du regard commence dès lors avec le départ de l'escalier. Il est à la fois un «pivot visuel» de décentrement et un «pivot dynamique» de la corporéité. La géométrie «dansée» de l'hélicoïde initie un parcours du corps constituant un véritable temps de saisie de la qualité de ce vide central. L'escalier poursuit son essor avec une passerelle légèrement arquée, mais aussi déhanchée dans le franchissement du vide. La position biaise de la passerelle assure la mise en tension de ce vide et ordonne l'enchaînement d'intensités qualitatives de la profondeur spatiale. Le mouvement déhanché que nous venons d'accomplir nous est restitué métaphoriquement dans l'axe de la passerelle par un volume sculptural synthétisant la torsion corporelle et spatiale. Au-delà de tout expressionnisme, ce corps-totem «mime» notre déplacement dans l'espace et articule visuellement le mouvement du «corps ou destination». L'appréhension visuelle s'inscrit dès lors dans un rapport mobile de la profondeur spatiale, chaque détail assurant un rôle «médiateur» entre l'observateur et l'espace qui les englobe.

Le Café Beaubourg s'appréhende comme un paysage intérieur dont la profondeur se constitue dans la superposition d'événements proches et lointains. Ainsi la ligne oblique sur la fresque échappe à la contingence de sa surface en venant briser le rapport d'orthogonalité statique formé par la passerelle et les colonnes. Nous retrouvons là une problématique picturale de Christian de Portzamparc, à savoir la remise en cause du dogme de la paroi frontale excluant toute profondeur. Pour Christian de Portzamparc la profondeur réside, en dehors de tout effet perspectif, dans la mise en présence d'un objet par rapport au lieu; autrement dit dans la sphère d'influence de l'enclos architectural par rapport à un élément le composant. Il y a là une notion d'étendue diffuse dans la perception de cette fresque: le sol, la verrière, les colonnes amorcent une scène pour la fresque dont la perception relève à la fois du plan du mur et de la zone intermédiaire de la scène. L'intérieur du Café Beaubourg est un volume qui ne s'articule pas dans ses limites contextuelles mais dans l'étendue, dans l'irradiation d'un champ qui s'éploie à partir du corps et du regard. La sollicitation du regard est dans un rapport constant de «non-focalisation». Ainsi l'incrustation de petits rectangles noirs sur les colonnes empêche une accommodation visuelle stable; la perception de l'entité «colonne» est impossible, car dans le champ de vision, chaque tache fixée s'illocalise dans la profondeur avec d'autres taches. Ces rectangles noirs, en contraste avec les colonnes forment dans l'espace un réseau qui perturbe la perception des colonnes; sous l'effet conjugué des taches noires et de la lumière régulière qui tombe de la verrière, les colonnes blanches s'estompent, se dématérialisent optiquement. Cette logique d'absorption de la forme contribue d'autant mieux à l'impression de la légèreté de la nef.

Christian de Portzamparc est toujours resté attentif a ce que Georges Bataille reprochait à l'architecture: «Son aspect redingote qui encadre l'espace comme le calendrier encadre le temps.» La leçon de «non-pétrification» dans l'architecture repose chez Christian de Portzamparc sur l'interaction dynamique des invariants qui structurent l'espace, à savoir la proportion, la composition, l'échelle, la lumière. Dans sa façon de gauchir la référence Christian de Portzamparc entreprend un véritable travail de disjonction de l'harmonie; c'est une façon de déplacer le centre de gravité de l'acquis architectural, mais c'est également, pour lui, une façon d'excéder la question de la technique pour devenir «regard de la transformation»: la mise en forme architecturale n'accédant à son sens que par une manipulation complexe du matériau. A ce titre, Christian de Portzamparc rejoint la proposition du peintre Martin Barre: «L'architecture, la peinture ont utilisé des règles d'harmonie (c'est-à-dire tout simplement des moyens d'assemblage); l'intéressant n'est pas tant qu'elles aient créé leurs règles ni qu'elles les aient respectées, mais bien plutôt comment la subversion de ces règles, de ces moyens en amène de nouveaux[1].» Dans ce café, le traitement différencié de la surface murale participe de ce double jeu de non-focalisation et de dynamique. L'ordre du détail est pensé dans une relation au tout par un jeu d'échos visuels. A la sensation initiale de géométrie déstabilisée se superpose une géographie du mouvement, de la tension des surfaces. Le regard entreprend dans cet espace un périple visuel semblable aux dessins de Paul Klee où la ligne organise un arpentage visuel de la surface.

Le design du mobilier entretient lui aussi une relation au tout; Christian de Portzamparc en dessinant les tables et les fauteuils a repris de façon contrapuntique les éléments de l'architectonique. Les peintures et les papiers découpés sous les plaques de verre du plateau de table répondent à la fresque alors que les fauteuils reprennent en «mineur» les thèmes du café: inclinaison déstabilisatrice, sinusoïde, trame évidée. L'accumulation de ce mobilier produit dans l'étendue un mouvement aléatoire, très sculptural, empêchant à nouveau toute focalisation du regard.

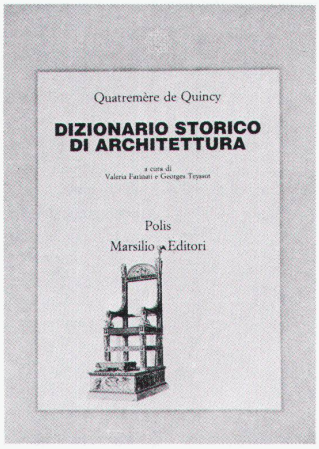
Guy Pimienta

1 Questions à Martin Barre in Macula No 2, p. 78, 1977.

Des règles pour l'architecture

Werner Szambien, Symétrie, Goût, Caractère, Théorie et Terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550–1800, ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Picard, Paris, 1986; Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Dizionario Storico di Architettura, Le voci teoriche, a cura di Valeria Farinati e Georges Teyssot, Marsilio Editori, Venezia, 1985

Voir page 9



Werner Szambien, après 203 pages d'une compilation de textes de divers auteurs de l'époque classique, cherche à écrire une histoire de la connaissance de l'architecture «non

pour imposer une certaine vision des faits, mais pour ouvrir de nouvelles perspectives sur leur interprétation».

Georges Teyssot et Valeria Farinati tentent de mettre à jour «les idées et les notions plus au moins abstraites qui ont fait de l'architecture un art d'imagination, d'imitation et de goût» parmi une sélection annotée et commentée de 74 articles de l'entreprise considérable de Quatremère de Quincy, où sont fixés les règles du goût, les lois des genres, les sens des termes. Cette réédition de l'édition italienne, parue à Mantoue en 1842–1844 (édition Negretti), est enrichie, pour chaque article, d'un appareil critique d'une extrême précision ainsi que d'une restitution de sa fortune critique en Italie.

Ces deux études recherchent chacune à leur manière un moyen d'accéder aux notions et termes de l'architecture classique et néoclassique, pour permettre de mieux en maîtriser les signifiés. Ils essaient ainsi de contribuer au débat d'aujourd'hui sur la nécessité d'une reconstruction des règles de l'architecture au travers de leur intérêt pour les théories classiques et néoclassiques.

Werner Szambien sent la nécessité d'une interrogation sur les origines des bouleversements vécus par notre époque et il se demande quelles sont les bases sur lesquelles repose la qualité de notre environnement. En cherchant réponse à ces questions il suggère un débat sur les rapports entre la création contemporaine et l'histoire, il cherche à ouvrir de nouvelles perspectives sur l'interprétation des sources inexploitées. Il étudie l'importance de la terminologie esthétique de l'architecture et tente de tracer un schéma de l'idéal classique en France au travers de l'interaction de critères dont les positions varient au cours des siècles et en fonction des doctrines. Cette recherche des fondements épistémologiques de l'architecture procède par une sélection de textes, puis une articulation de termes sur une trame différente de la trame originelle, enfin par leur combinaison dans un ensemble qui correspond aux différents chapitres de ce livre. Par l'interprétation de ces termes d'esthétique appréhendés dans un ordre chronologique, Szambien cherche à reproduire dans leurs aspects multiples les termes du débat de l'architecture à l'époque classique, et à interroger par là même les notions et les principes les plus ambigus. Il vise en outre à montrer la discontinuité de cette période qui, malgré ses énormes contradictions, veut se présenter sous un aspect unifié.

«Le projet de cette histoire de la connaissance de l'architecture», comme l'auteur lui-même le précise dans sa «Préface à l'histoire», procède, de plus, à l'inverse d'une encyclopédie.» Pour éviter le risque de la répétition, mais aussi pour être proche d'une écriture «subjective et provisoire», et non d'une écriture qui vise à l'«universalité», il renonce à la forme du dictionnaire qu'il avait envisagée dans un premier temps. Une série d'essais par notions donc telles que la symétrie, la régularité, la commodité, la bienséance, le goût, l'habitude, l'imagination, l'ordonnance, la solidité, la légèreté, la simplicité, l'économie, la convenance, le caractère, le style, constituent le squelette du livre et en forment les chapitres.

Mais si Szambien nie la forme du dictionnaire, il n'en fait pas moins de la lexicologie. C'est-à-dire qu'outre l'orthographe il étudie le vocabulaire architectural dans son histoire, dans son fonctionnement et ses emplois, et ce depuis le XVe siècle. Mais il manque une construction, une hypothèse à partir de traces significatives dans lesquelles on pourrait peut-être apercevoir soit une référence à la modernité, soit une «réconciliation de l'histoire architecturale et l'architecture contemporaine». Szambien veut comprendre le savoir qui fonde les principes de l'architecture essentiellement à partir de ses transformations. Il observe le passé, il recueille les faits, il les fonde mais il ne se livre pas à une véritable analyse comparative qui révélerait l'originalité de chaque terme et montrerait l'articulation de chaque notion dans le système de l'esthétique à l'époque classique. Mais l'excellence de la documentation, la volonté d'affronter l'histoire de l'architecture à l'époque classique et d'en donner une étude d'ensemble font incontestablement de ce livre un ouvrage de référence.

Dans cette incursion dans l'histoire de la terminologie esthétique, Szambien ne consacre pas une étude spécifique à l'imitation, notion clé, directement liée à la recherche des origines et des principes propres à l'architecture. Mais il s'agit d'un choix que l'auteur justifie ainsi: «Le cas de l'imitation est plus complexe, car peu de théories ont été développées à son sujet au XVIIIe siècle, et elle apparaîtra presque comme une construction posthume du XIXe siècle. Et l'on peut se demander, continue-t-il, si la symétrie ou la proportion découlent de l'imitation, ou inversement.» Ce vide sera comblé par le travail de Georges Teyssot et de Valeria Farinati qui, avec la réédition du Dictionnaire de Quatremère, ne contribuent pas seulement au débat permanent sur la nécessité d'une reconstruction des règles de l'architecture mais s'interrogent également sur la signification de ce retour de l'imitation qui se trouve au centre du débat contemporain. Pour Quatremère, l'imitation, principe commun à tous les beaux-arts, peut conduire à la perfectibilité. Pour l'être imitateur qu'est l'homme, le plaisir de l'imitation réside, selon Quatremère, dans le rapprochement du modèle et de son image, c'est-à-dire dans le rapprochement de deux objets non seulement divers, mais distincts. Ainsi Quatremère affirme-t-il le dogme de l'imitation, sans exclure toutefois l'originalité. Imiter c'est produire la ressemblance d'une chose dans une autre chose qui en devient l'image. Pour Quatremère de Quincy, les Grecs ont créé des œuvres selon des règles puisées dans le fond même de la nature. Il prône l'étude de ces règles et des chefs-d'œuvre de l'Antiquité, qui représentent les modèles éternels, les types définitifs du beau et du vrai. Quatremère insiste alors sur l'imitation libre et intelligente contre la copie servile et bête, mais également sur l'importance de règles pour la création artistique. Toute diversité, toute variété n'est, pour lui, qu'un développement dans un ensemble de règles qui constituent d'ailleurs les critères objectifs d'une combinatoire nouvelle.

Avec Quatremère, nous sommes donc passés, comme le remarque Georges Teyssot, d'une poétique de la mémoire, activée par la simulation du modèle originel à travers la réplique, à une poétique de la règle. Georges Teyssot articule ces problématiques à la théorie métaphysique du *Dictionnaire* de Quatremère. Cette partie de l'œuvre d'un seul homme et de toute une vie «fait connaître l'essence de l'Architecture, la nature de ses moyens, ses rapports avec les sens, l'entendement & le goût, les routes qu'il doit parcourir pour nous émouvoir & pour nous plaire, les ressorts qu'il peut employer, les véritables cordes qu'il doit toucher; enfin, les causes des impressions qu'il nous fait éprouver, le genre de sensations & d'affections dépendantes du pouvoir que cet art a sur notre âme», comme Quatremère le précise dans l'introduction de son *Encyclopédie Méthodique* de 1788 en préambule de son *Dictionnaire*.

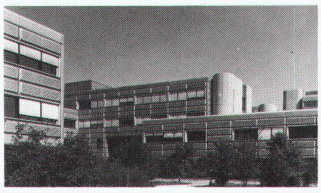
Nous reconnaissons dans ce travail de réédition du texte de Quatremère une volonté de nous mettre en relation avec notre passé d'une part, de nous offrir un discours neuf qui participe d'une problématique contemporaine d'autre part. Ainsi, le recours à Heidegger, pour développer la signification de l'antique concept de «mimesis» dans un sens moderne est à la base du texte de Georges Teyssot. «Dastellen», mettre sous les yeux, exposer, signifie pour Heidegger la présence de l'œuvre, présence interprétée comme un dévoilement, une apparition, une érection. Et quand Quatremère parle de représentation, il se réfère à une «mimesis» du rendre présent, une mimesis créatrice, qui ne vise pas une répétition, une ressemblance incomplète de l'objet imité, mais une ressemblance par image, une représentation apparente qui offre l'apparence au lieu de la réalité du modèle.

De plus les renvois de Teyssot à Blondel, Laugier, Batteux, Diderot ou Goethe permettent la localisation de la théorie de Quatremère dans son temps. Ils permettent de saisir l'importance du rapport qu'établit Quatremère entre type architectural et écriture, et au-delà sa définition de l'art comme «signe figuratif» ainsi que l'ensemble des conventions sur lesquelles repose sa théorie de l'imitation idéale. C'est dans cet esprit que G. Teyssot et V. Farinati joignent dans ce travail la réédition en italien du chapitre biographique de la thèse de René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788–1830)*, présentée à la faculté des Lettres de l'Université de Paris en 1910 (Hachette, Paris, 1910). Ainsi, à la problématique du retour à l'imitation font suite d'autres interrogations. La démarche de Teyssot, exposée dans ses précédents écrits, nous est familière. Mais force nous est de constater ici son extraordinaire développement et son enrichissement. L'article de Valeria Farinati, basé sur un énorme travail de documentation, constitue une mine précieuse d'informations dont l'utilité est grande pour l'histoire même du *Dictionnaire*. De même que les notes rédigées au début de chaque article complètent ce travail de mise à jour et le rendent plus abordable au lecteur d'aujourd'hui. Nous avons ici la preuve que si les auteurs se sont interrogés sur la théorie de l'architecture aux XVIIIe et XIXe siècles, c'est bien sur la problématique de notre époque qu'ils ont voulu réfléchir. Tout en respectant la pensée de Manfredo Tafuri selon laquelle l'histoire peut promouvoir de nouvelles questions et non de nouvelles solutions.

Vassili Petridou

Un rappel de «l'avenir indéterminé»

L'ETH de Lausanne à Ecublens avant la réalisation de la 2e étape
Architectes: Zweifel+Strickler+Partner, Lausanne et Zurich
Voir page 12



Voilà presque 20 ans commençaient les études relatives à l'un des plus grands édifices en Suisse. A l'époque, les universités étaient l'exemple par excellence d'une théorie de planification qui mettait le thème «avenir indéterminé» au premier plan. «Une construction flexible pour une structure croissante», ce que l'on appelait des «centres struc-

turés et disponibles» étaient les motifs permettant de définir le (nouvel) utilitarisme de l'architecture contemporaine. La planification de l'EPF de Lausanne répondait largement aux principes de l'époque; elle se proposait de créer une «structure ouverte» assurant d'une part l'unité (par plan directeur) et fixant les rapports entre l'enseignement et la recherche (surtout entre les différents départements) et laissant d'autre part l'utilisation de chacun des bâtiments largement ouverte – une école conçue comme une «communauté d'échange». Les volumes bâtis furent systématisés d'après les fonctions et leur superposition et selon des règles de construction. Cette standardisation avait pour but de réduire les bâtiments à leur définition constructive et spatiale. Pour l'essentiel, le projet se limitait à une enveloppe et aux équipements infrastructurels indispensables, ce qui autorisait une grande liberté dans les changements d'utilisation. Les enseignants et étudiants devaient recevoir un jouet, un meccano. On a effectivement joué avec ce dernier et on joue encore, mais pas dans la mesure où les planificateurs l'avaient imaginé. La «structure croissante» ne s'est pas développée comme le prévoyait le plan directeur. De nombreux bâtiments de l'EPF sont implantés en dehors du réseau futuriste des années 60 et la seconde étape ne respectera pas non plus les règles initiales, mais sacrifiera aux nouvelles qui veulent réaliser l'architecture avec un grand A.

L'EPF n'est d'ailleurs pas seule en cause; les universités européennes les plus récentes témoignent aussi du fait que l'on s'est débarrassé des idéals de planification des années 60 sans avoir trouvé de solution de rechange: l'université intégrée de Kassel n'a pas été construite pour un avenir ouvert, mais pour le définitif: «... La bibliothèque, le restaurant, les auditoriums, les ailes de séminaire, les logements d'étudiants, les volumes techniques sont irrévocablement conçus comme tels et ne peuvent être reconvertis. De plus, tout ce programme fermement établi est présenté comme une «ville» dans l'esprit de Camillo Sitte, c'est-à-dire un mélange contingent et intelligible semblant s'être constitué avec le temps. Aucun doute: au-delà de sa simple utilité, les architectes se sont efforcés de donner aussi un aspect à leur architecture» (Lucius Burckhardt dans Werk, Bauen+Wohnen n° 12/1986).

L'école de Kassel semble être moins «brutale», moins utilitaire, plus intime – mais à quel prix? Sera-t-elle inutilisable dans cinq ou dix ans, une ruine planifiée du postmoderne? Kassel ne donne pas de réponse; l'EPF de Lausanne a une réponse pour l'avenir, au moins en représentation. Pourtant Kassel présente une qualité qui manque à l'EPF de Lausanne, lui manquera toujours et perpétuera Ecublens comme un monument des politiques urbanistique et universitaire erronées des années 60: L'université intégrée de Kassel appartient à la ville, mais pas l'EPF de Lausanne. L'évolution interne d'Ecublens tourne en rond. Sans rapport avec la ville, la «structure» reste fixée sur des objets dont la perte inéluctable d'identité architecturale et de substance rappelle aussi «l'utilitarisme» du moderne des années 60.

Réd.

La typologie distributive et constructive comme instrument critique

Voir page 21

Aujourd'hui un journalisme critique diffus, parfois recentré dans un texte plus complet, veut démontrer l'actualité du «mouvement moderne». Mais il est plus opportun de parler, à propos de ces formes de réflexion, de «manifestes de solidarité». Certes ce mode d'expression lapidaire a été utilisé pendant la période épique du ou des mouvements modernes (rationaliste, fonctionnaliste, organique et expressionniste). Mais alors sa volonté de vulgarisation s'appuyait sur les possibilités du moment: sociales, économiques et culturelles, et souvent politiques. Sa finalité impliquait des formes rhétoriques, écrites ou dessinées.

On est passé alors du traité au manifeste. Ces manifestes fournissaient la base théorique formative de ma génération parce que ces mêmes manifestes tenaient des discours précis sur le langage architectural et sur les nouveaux éléments qui pouvaient le bouleverser et l'étoiler vers de nouveaux horizons. Ces manifestes «instaurateurs», pour citer Choay, étaient, par exemple, ceux imaginant les nouvelles spatialités des pratiques sociales, ceux définissant l'intervention des nouvelles forces de production, comme ceux remodelant la relation structure–lumière–usage (entre autres les cinq points: ossature, plan libre, fenêtre horizontale, pilotis, toiture-terrasse). Ces concepts fondaient littéralement de nouvelles règles grammaticales sans enlever aux œuvres elles-mêmes le rôle non seulement illustrateur mais prémoniteur et socialisant qui leur revient.

Par conséquent, si la production et la critique «néomodernes» prétendent aujourd'hui faire resurgir les principes du ou des mouvements dont elles veulent assurer les prolongements, elles doivent éclairer le champ concret de leurs références conceptuelles. Le Corbusier d'avant et d'après Ronchamp n'ouvre pas tout à fait les mêmes perspectives, comme l'a dit Pevsner. Ainsi on évitera d'instituer des semblants d'apparentement stylistique et de substituer à la critique des jugements dont la référence exacte reste un non-dit et prend un caractère mythique («le mouvement moderne», «l'avant-garde des années 20», etc...). Ainsi la critique ne se laissera plus tromper par les «travestissements» dont parle Marx à propos de ceux qui «prennent à leur service les esprits du passé».

Pour cela il faut réunir les éléments nécessaires à une critique rigoureuse du langage architectural dont le donné-à-voir (essentiellement l'image «publiée»...) n'est qu'une des faces signifiantes. Reprenant la distinction de Barthes, nous pourrions mieux discerner ce qui est du domaine de «l'écrivance» de celui de «l'écriture». L'écrivance néomoderne ne traduirait que l'un des caractères typologiques de l'œuvre: la stylistique. Désormais celle-ci ne semble évoquer qu'une série de rapports associatifs formels, au sens de Saussure, groupés dans un paradigme: «style moderne». L'écrivance est recouverte de sa propre opacité. L'écriture, elle, ferait apparaître le sujet dans un énoncé structuré par d'autres caractères typologiques, distributifs, constructifs et historiques notamment. En cela l'écriture délivre une nouvelle transparence.

La critique contemporaine dispose effectivement aujourd'hui des modes de classement typologiques, précisément imaginés par les «modernes». On pourrait même admettre que le classement typologique a été conçu par les modernes comme un répertoire de modèles provoquant un processus imitatif.

Mais le ou les mouvements modernes n'ont pas présenté uniquement une série de modèles formalisés. Ils ont fondé, par les classements typologiques qu'ils ont adoptés, la méthode d'un travail patient où transparaissent des énoncés de langage. Ce travail «d'écriture» a été d'autant plus rigoureux qu'il s'est en quelque sorte dégagé d'une série de contextes: le lieu dont il s'abstrayait dans une certaine mesure (du point de vue typologique évidemment), la pratique sociale courante qu'il révolutionnait, les modes de production traditionnels qu'il transformait. Si le type n'est pas la forme mais la matrice de la forme, comme nous le pensons avec Quatremère, la catégorie, ou mieux encore la classe, sous laquelle nous groupons certains modèles est elle-même un type. Par conséquent, les «types modernes» sont repérés à travers les modes de classement de leurs modèles. Cette forme de catégorisation est historiquement «moderne», car les classements des modernes, et même leurs «encyclopédies» (p. ex. Sartoris, Hitchkock), sont le produit du recensement de leurs propres œuvres (à la manière de Durant, de Serlio, de Le Muet) et non pas le classement «génétique» comme la typologie l'entend aujourd'hui (Muratore). La typologie présentée par le mouvement moderne, qu'elle soit implicite aux œuvres d'un auteur (p. ex. Wright, Mies, Le Corbusier, l'équipe de Francfort) ou qu'elle soit explicite dans un «manuel» (p. ex. les travaux de la section typisation du Stroikom, de Klein, de Marescotti et Diotallevi), est déterminée par une recherche obstinée, à la fois sélective et combinatoire, qui chercherait à épuiser ses propres ressources compositives.

Vus sous cet angle, les modernes présentent à travers leur recherche typologique une modernité achevée ou «à achever»; comme s'ils cherchaient à en finir avec elle.

Si les classements typologiques «modernes» négligent, comme on l'a dit plus haut, les aspects de l'insertion de leurs modèles dans le tissu urbain, considérant presque toujours celui-ci comme un vide disponible, ils ne négligent pas pour autant une vision globale des caractères distributifs du territoire, de la ville et des espaces architecturaux. Par exemple, leurs dispositifs sont largement infléchis par des notions idéologiques impliquant l'organisation des espaces et par des notions simplement hygiénistes fixant les conditions d'ensoleillement. Si ces mêmes classements présentent le plus souvent des systèmes constructifs différents, ils s'efforcent néanmoins d'exprimer les rapports précis qu'ils veulent établir chaque fois entre l'organisation distributive et spatiale, les structures portantes comme les systèmes d'enveloppes et d'ouvertures.

Par conséquent les processus différents d'adaptation de leurs modèles à des situations historiques distinctes, s'ils affaiblissent la doctrine d'une grammaire unique, n'en témoignent pas moins des efforts de concordance entre les caractères distributifs, constructifs et stylistiques. La transparence de ces concordances forme l'essentiel de la typologie moderne.

Or, les tentatives de filiation au mouvement moderne se situent aujourd'hui au seul niveau des caractères stylistiques. L'arbre cache la forêt: les autres éléments de la structure typologique sont bénignement oubliés pour des raisons évidentes. Les conditions dans lesquelles pouvaient s'inscrire les autres caractères (distributifs et constructifs notamment) décrivant les uns la pratique sociale de l'espace et les autres sa pratique productive se sont en effet modifiées considérablement. L'évolution, pour ne pas dire la révolution des pratiques sociales et des formes de production ne se sont pas réalisées selon la trajectoire prévue.

En effet la prise en compte plus réaliste des conditions «locales», au sens de Lyotard, et particulièrement des conditions urbaines, tout comme l'approche plus concrète des

besoins sociaux, en suivant le conseil donné en son temps aux architectes modernes par Brecht, refaçonnent aujourd'hui les caractères distributifs de la typologie. D'autre part, la nécessité de discerner avec plus de clairvoyance la relative inertie des forces de production économiques, foncières, techniques et énergétiques infléchit les caractères constructifs de cette même typologie.

Les caractères distributifs et constructifs contemporains, tels que l'on peut essayer de les repérer, traduisent un certain renoncement blasé devant ces nouvelles exigences. Dès lors il devient courant qu'ils n'énoncent plus l'espoir de mutations dynamiques mais qu'ils traduisent les volontés statiques de la commande et de la production, derrière une «écrivance» opaque.

C'est pourquoi il faut prendre garde à ne pas porter un effort trop manifeste à des caractères stylistiques, même et surtout «modernes», qui se distancieraient des présupposés distributifs et constructifs, qu'ils devraient au contraire assumer. Car ce ne sont pas les prolongements d'une stylistique moderne qu'il importe d'assurer, mais l'approche rationnelle des nouvelles conditions distributives et constructives. Dans la mesure où une stylistique exprimera ces conditions, elle sera «moderne».

Le problème posé à un disciple du mouvement rationaliste, comme je le suis, est d'envisager l'effort typologique moderne non pas comme un répertoire stylistique mais comme une méthode d'affirmer la logique des caractères distributifs et constructifs particuliers. Ceux-ci pénètrent le corps de l'œuvre, pour faire transparaître son énoncé et formaliser le type. C'est dans ce sens que l'on peut essayer d'achever la modernité non pas dans un «néo» mais dans une sorte d'«après-encore».

Jean-Marc Lamunière

Anmerkungen

Beitrag Seite 24 ff.

1 S. Giedion, *Das Schicksal Le Corbusiers,* in: *Neue Zürcher Zeitung,* 19. Sept. 1965, Nr. 3868.
2 P. Nizon, *Diskurs in der Enge,* Zürich & Köln 1973, S. 111.
3 Max Frisch über Albin Zollinger, zit. nach P. Nizon, op. cit., S. 112.
4 Zit. aus Max Frischs Rede an den 8. Solothurner Literaturtagen. Wiedergegeben in der «Weltwoche», Nr. 20, 15. Mai 1986.
5 H. Girsberger, *Mein Umgang mit Le Corbusier,* Zürich und München, 1981, S. 63.
Vgl. Paul V. Turner, *The Education of Le Corbusier,* New York, London 1977. S. 61 ff.
Le Corbusier hat wahrscheinlich 1908/1909 Ernest Renans «Vie de Jésus» gelesen. Anhand der unterstrichenen Passagen weist Turner nach, dass sich Le Corbusier geradezu mit Jesus identifiziert und Parallelen zwischen dessen und seiner (beginnenden) Laufbahn gesucht hat.
6 Le Corbusier macht daraus später im Briefverkehr mit der Rentenanstalt eine eigentliche «Berufung». Ob er das Auswahlverfahren überstanden hätte, ist allerdings mehr als fraglich. Gewiss aber hätte er – wie man dies von Gottfried Semper berichtet – an der Kleinheit der Verhältnisse gelitten.
7 Zit. nach Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren,* Basel, Stuttgart, 1973, S. 21.
8 Vgl. Stanislaus von Moos, *55 Jahre Le Corbusier und Zürich,* in: *Zürcher Almanach,* Zürich und Einsiedeln, 1968.
Es handelt sich um den ersten Beitrag, abgesehen vom erwähnten NZZ-Artikel Giedions (Anmerkung 1), der die Fakten dieser Beziehung zusammenträgt. Der «Clou» des Aufsatzes besteht darin, dass von Moos die Zürcher Projekte Le Corbusiers mit Fotografien der vorgesehenen Bauparzellen konfrontierte (Zustand 1968). Diese Zusammenstellung spricht Bände!
9 Werner M. Moser schreibt ihm darauf: «Die Erinnerung an Ihre Vorträge ist noch sehr lebendig in Zürich. Die Philister von hier sind immer noch erstaunt, dass sie – wie beim letzten Vortrag – einmal 2½ Stunden in Spannung zuhören konnten, ohne an die Uhr zu denken.» Werner M. Moser, Brief an Le Corbusier, 2. Jan. 1927, FLC.
10 «Je suis certain que si l'on arrivait à construire une baraque pareille à Zurich, ce serait le clou de la ville, et je suis persuadé que la population zurichoise serait très enthousiaste pour une construction de ce genre.» Willy Boesiger, Brief an Le Corbusier, 1. Juli 1932, FLC.
11 Je zwei Etagen werden durch einen Korridor erschlossen. Die Idee kommt in den «unité d'habitation» nach dem Krieg zur Ausführung.
12 «Vous qui avez fait un miracle de nous faire confier le bâtiment de la Cité universitaire, vous pourriez peut-être accomplir ce second miracle d'une belle architecture à élever à Zurich.» Le Corbusier, Brief an Fueter, 8. Mai 1933, FLC.
13 LC, Brief an Klöti, 8. Mai 1933, FLC.
14 LC, Brief an Fueter, 8. Mai 1933, FLC.
In der Literatur wird allgemein die Weigerung der Stadt, ein sechstes Strockwerk zuzulassen, als Grund für das Scheitern angegeben, womit das integrale Prinzip der «rue interieure» in Frage gestellt worden wäre. Im Ablehnungsentscheid des Stadtrates (Protokoll vom 25. März 1933, S. 265/Nr. 586) ist davon nichts zu lesen, vielmehr wird die Frage des Landkaufes noch einmal aufgerollt. Offensichtlich wurde auf Land projektiert, dessen Freigabe von seiten der Stadt gar nie zur Diskussion stand. «Der Liegenschaftsverwalter, an den Sie der Finanzvorstand wies, umschrieb Ihnen den in Frage stehenden Platz unmissverständlich.»
15 «Il ne faut pas oublier que nous devons encore étudier l'immeuble ouvrier à Zurich (...)» schreibt Boesiger am 28. Sept. 1932 (FLC).
16 S. von Moos, *Wohnkollektiv, Hospiz und Dampfer,* in: *Archithese* 12/1974, S. 37.
17 Tatsächlich findet sich in der von H. Allan Brooks herausgegebenen Plansammlung (*The Le Corbusier Archive,* New York, Paris, London 1982) ein Sanatoriumsprojekt, das unter Zürich abgelegt wurde. Dies wohl wegen der Planbezeichnung STKZ. Willy Boesiger bezeichnet es rundweg als Fälschung (Telefon. Anfrage Alfred Roths anlässlich eines Interviews vom 24. Juni 1986). Es ist wohl äusserst unwahrscheinlich, dass Le Corbusier 1934 für Zürich ein Sanatorium projektiert, das Projekt stammt aber zweifellos aus seinem Atelier.
18 Vgl. M. Steinemann/M. Fröhlich, *Imaginäres Zürich – Die Stadt, die nicht gebaut wurde.* Frauenfeld, Stuttgart 1975, S. 78.
19 Vorliegender Aufsatz bildet einen Auszug aus einer vor dem Abschluss stehenden Lizentiatsarbeit bei Prof. S. von Moos. Was hier aus Platzgründen nicht möglich ist, wird dort ausführlich besprochen: die «Architekturdiskussion» innerhalb der Baukommission, die Nutzerperspektive also, die ja wohl ein arg vernachlässigtes Forschungsfeld ist.
20 «(...) le résultat c'est que ce chèque aimable que vous m'envoyez sert à payer ma prime de cette année et j'ai devant moi à payer des primes nombreuses encore.
Et c'est en somme la seule affaire qui me reste avoir faite avec la R.A.» LC, Brief an Koenig, 14.5.1936, FLC.
21 Giedion, Brief an LC, 19. Dez. 1933, FLC.
22 Koenig hat das Abstimmungsresultat in sein persönliches Exemplar des Vorprüfungsprotokolles geschrieben. Es gehört zu den wenigen Quellen des Wettbewerbs, die den Umzug 1940 in den neuen Hauptsitz mitgemacht haben. Weggeworfen wurde leider auch ein «Spezialdossier Le Corbusier», das in einem Aktenindex vermerkt ist.
23 Giedion, Brief an Le Corbusier, 20. Jan. 1934, FLC.
24 NZZ, 20. Feb. 1934, Nr. 300.
25 Chopard, Brief an LC, 1. März 1934, FLC.
26 LC, Brief an Mousson, 16. März 1934, FLC.
27 Protokoll der 16. Sitzung der Baukommission, 25. Nov. 1935, Rentenanstalt Zürich.
28 Moser, Brief an LC, 29. Jan. 1935, FLC.
29 S. von Moos, 55 Jahre Le Corbusier und Zürich, op. cit., S. 102
30 S. G., *Befreites Wohnen,* Zürich und Leipzig 1929, S. 12.
Als Beispiel für die «Fassadenproduktion» zeigt er den Rohbau der Sihlpost Zürich der Gebr. Bräm.
31 Le Corbusier erwägt beide Möglichkeiten: «L'édifice est conçu comme formé d'une structure d'acier ou bétonarmé sous la forme des poteaux distribués utilement. Ces poteaux portent le plancher de fer ou béton armé.» Rapport annexe au projet 74891, Chapitre V., Kopie, FLC.
32 LC, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme.* Paris 1960 (1929), S. 60
33 Fotomontage als Beilage zum Brief Chopards an Le Corbusier, 19. Okt. 1933, FLC.
34 LC, Urbanisme, Paris 1925 – dt.: *Städtebau,* Stuttgart 1979, S. 237.
35 Rapport, Chapitre III, FLC.
36 S. von Moos, *Wohnkollektiv, Hospiz und Dampfer,* in: *Archithese,* 12/1974, S. 36.
37 «La méthode que vous proposez exige 4 fois plus de vapeur et 2 fois plus de force motrice que les méthodes habituelles (...)» Vgl. *Architecture. Mouvement. Continuité.* No 49/1979, S. 77.
38 Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment,* London 1969, S. 158.
39 In short, like the earlier principles of Corbusian design – free plan, free facade, etc. – the new divce soon transcended its utilitarian roots and became an instrument of sculptural dramatization.
S. von Moos, *Le Corbusier – Elements of a Synthesis,* Cambridge (Mass.) & London 1979, S. 95.
40 LC, Précisions, op.cit., S. 64.
41 Banham, 1969, S. 158.
42 LC, Précisions, op. cit., S. 56.
43 Rapport annexe, Chapitre IV, FLC.
44 Vgl. Robert Fishman, *From the Radiant City to Vichy: Le Corbusier's Plans and Politics, 1928–1942,* in: *The Open Hand,* Essays on Le Corbusier, Cambridge (Mass.) and London 1977. S. 245 ff.
45 Colin Rowe/Fred Koetter, *Collage City,* Basel, Boston, Stuttgart 1984, S. 10.
46 S. Giedion, *Raum, Zeit, Architektur,* Zürich und München 1978, S. 125.
47 S. von Moos, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese,* Frauenfeld, Stuttgart 1968, S. 175.
48 LC, *Les plans de Paris 1956–1922,* Paris 1956, S. 144.
49 W. Gropius, *Apollo in der Demokratie,* Mainz 1967, S. 57.
50 S. von Moos, *Stichworte zur Schweizer Architektur der dreissiger Jahre,* in: *Dreissiger Jahre – ein Jahrzehnt im Widerspruch,* Zürich 1981, S. 109.
Giedion vermutet (in Raum, Zeit, Architektur, op. cit., S. 524) in eine ähnliche Richtung: «Wäre der Bau damals zustande gekommen, so wären möglicherweise die bocksteifen Steinbauten der Zürcher City und nachher die verspäteten Glaskäfige nie erschienen.»
51 NZZ vom 15.7.1961, vgl. R. Schilling, *Ideen für Zürich,* Zürich 1982, S. 12 ff.
52 Adolf Max Vogt, *«Woher kommt Funktionalismus?»,* in: *werk, archithese, 3/1977,* S. 24.
53 LC, Brief an Moser, 29. Juni 1934, FLC.
54 Regierungsrat P. Meierhans fragt Le Corbusier am 26. Juni 1961 (FLC) an, ob er Interesse hätte, «im Auftrag der Regierung des Kantons Zürich an der Planung einer grosszügigen Neubauung leitend mitzuwirken, allenfalls in Zusammenarbeit mit zürcherischen Architekten».
In seiner kurzen Antwort bedankt sich Le Corbusier für die «généreuse offre»: «Malheureusement, je dois vous dire en toute sincérité que je suis écrasé de travail et que je ne peux pas envisager en ce moment de nouvelles charges.» (26. Juli 1961, FLC)
55 LC, Brief an Moser, 29. Juni 1934, FLC.

Gratulation

Ernst Zietzschmann zum Achtzigsten

Der langjährige Chefredaktor von Bauen+Wohnen feierte in alter Frische seinen runden Geburtstag. Wir freuen uns mit ihm, dass er – wie eh und je – seinen vielen Aktivitäten nachgehen und das Leben geniessen kann. Wir gratulieren ihm herzlich und wünschen auch weiterhin gute Gesundheit und abwechslungsreiche Achtzigerjahre.

Redaktion und Verlag

Fachstudienreisen

Das Büro Arcus-Reisen führt im Herbst folgende Studienfahrten durch
Lyon und Auvergne:
5.–13.9.1987
Zürich, Luzern, Bern, Basel:
19.–27.9.1987
Oberitalien und Tessin:
17.–25.10.1987

Nähere Auskunft erteilt: Arcus Reisen, Bernd Lange-Irschl, Türkenstrasse 52, D-8000 München 40, Telefon 089/28 42 22