Français

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **89 (2002)**

Heft 7/8: **Zeitlosigkeit = Intemporel = Timelessness**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

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

Français

Jacques Lucan
Version originale de pages 22–25

Livio Vacchini et l'intemporel

Vouloir atteindre à une expression intemporelle et, pour ce faire, s'en rapporter à des principes architecturaux considérés comme immuables, sont des gageures. Toute tentative dans ce sens, aussi résolue soit-elle, est d'avance condamnée à l'échec: le temps ne manque pas de rattraper celui qui prétend à l'intemporel et un bâtiment, quel qu'il soit, est immanquablement marqué d'historicité.

Cependant, pourquoi certains architectes veulent-ils s'en remettre à cette idée? Plus précisément ici, pourquoi se poser la question à propos de l'architecture de Livio Vacchini? Implicitement, nous y sommes invités par l'architecte lui-même qui a la conviction que des règles et des principes sont nécessaires et indispensables au projet, règles et principes qui, lorsqu'ils sont énoncés, prétendent à l'universalité et, par là-même, à la durée sinon à l'intemporalité.

Ce dans quoi Vacchini nous a toujours entraîné est une succession de bâtiments construits qui sont autant d'étapes d'un développement, une étape étant l'aboutissement d'un processus aussi bien que le point de départ d'une nouvelle réflexion, reprise et relance d'un mouvement progressif. Dans ce mouvement, un projet procède donc d'un retour sur soi pour comprendre et évaluer, a posteriori, l'itinéraire suivi, pour confirmer, infirmer, critiquer, mais surtout, le plus souvent, pour infléchir et réorienter le travail engagé et lui donner des buts plus précis et explicites. Tel que je le décris succinctement, le travail de Vacchini possède une indéniable dimension formaliste, parce que sa pertinence dépend de sa capacité d'autocritique, parce que sa poursuite est fonction de la critique de ses propres résultats, pour aller vers toujours plus de cohérence. À mesure que les étapes se succèdent, cette critique doit être menée selon des critères de plus en plus exigeants et rigoureux, de plus en plus dogmatiques même, rejetant certains paramètres, un temps pris en compte, dans les poubelles d'une histoire qui ne peut être jugée maintenant qu'irrémédiablement dépassée: n'a-t-on pas quelquefois entendu l'architecte lui-même tenir des propos ironiques et sévères sur ses bâtiments anciens, même s'il leur restait sentimentalement attaché? Cette manière intransigeante de concevoir le travail architectural est celle de Vacchini; elle est quasiment hégélienne et ne peut que porter à une recherche essentialiste.

Pour, sinon démontrer, du moins illustrer l'interprétation que je propose du travail de Vacchini, je rappellerai trois de ses étapes principales, celle des années soixante-dix avec l'école de Losone et son gymnase (1972–1975), le bâtiment Macconi à Lugano (1974–1975) et le gymnase de l'école Ai Saleggi à Locarno (1978), celle des années quatre-vingt avec l'école de Montagnola (1978–1984) comme bâtiment-repère, enfin celle des années quatre-vingt-dix pour laquelle je retiendrai la maison à Costa-sur-Tenero (1990– 1992) et la salle de sport de Losone (1990–1997).

La succession de ces trois étapes offre de toute évidence la preuve de la radicalisation d'un travail architectural. La première étape, en effet, est celle de l'apprentissage, non pas tant d'un langage, que de la nécessité d'une règle pour guider le développement du projet, règle qui donne raison de toutes les déclinaisons syntaxiques, règle qui est ici celle de l'expression rationnelle de choix constructifs relativement conventionnels. À Losone, Lugano ou Locarno, les éléments porteurs verticaux (piliers ou colonnes) et les éléments horizontaux (linteaux ou architraves) dessinent à chaque fois l'ossature du bâtiment; les rythmes, mesures et proportions sont réguliers et savants, et nous sommes dans l'exploitation des possibilités de l'ordonnance et de son expression quasi pédagogique. Rien d'étonnant à ce qu'on ait alors pu parler de classicisme: la visée implicite était celle d'une expression stable, qui obéit à une loi intelligible, expression qui, de plus, laisse peu de place au sentiment individuel.

Emprunter un chemin déjà parcouru par d'autres, c'est-à-dire, en l'occurrence, reprendre un chemin classiciste recèle cependant des dangers: au moment de croire atteindre à l'universalité, et par là-même à l'intemporel, n'est-on pas plutôt sur la voie d'un nouveau maniérisme?

La réponse de Vacchini à ces dangers est l'école de Montagnola. On assiste, avec cette réalisation, à un changement d'échelle des problèmes grâce à un changement dans la conception même des données constructives. Si, par exemple, le gymnase de Losone articulait tous ses éléments constitutifs jusqu'à la précision de sa modénature, son unité, par contre, était le résultat d'une composition de parties fragmentaires. C'est à ce problème de l'unité que s'affronte l'école de Montagnola; elle est, de ce point de vue, un bâtiment de transition et la compréhension qu'elle manifeste de l'architecture de Louis I. Kahn n'est pas fortuite, Vacchini parlant même de plagiat à propos de la composition des façades.

À Montagnola, l'unité de la forme réside dans un nouvel ordre de mesures illustré par le portique intérieur dont les travées ont la dimension du côté latéral de la cour, les linteaux qui vont de pilier à pilier faisant ainsi l'économie de supports intermédiaires qui ne feraient que fragmenter l'ensemble. Entre structure et espace, une relation de réciprocité s'instaure qui définit l'unité de la forme: la leçon de Kahn est maintenant tirée, celle offerte notamment par le British Art Center de New Haven. Engagé sur cette voie, Vacchini ne peut qu'aller vers plus de radicalité, dessinant les nouvelles limites de son travail. Dans ce projet, il réduit encore plus le nombre d'éléments en jeu, tout comme il referme le champ des références possibles, peu de bâtiments pouvant trouver des résonances par rapport aux nouvelles exigences. L'équation qu'est un bâtiment n'aurait bientôt plus, idéalement et pour chaque variable, qu'une solution, transformant ainsi le travail architectural en une quête essentialiste.

C'est la maison à Costa-sur-Tenero et la salle des sports de Losone qui représentent, de la façon la plus évidente, la troisième étape de la progression. Dans chacun de ces deux bâtiments, verticalement il n'y a plus qu'un seul pilier répété, sans changement, autant de fois qu'il est besoin, tandis qu'horizontalement il n'y a qu'un seul plancher – monolithe pour la maison, à caissons pour la salle de sport –, qui ne peut être décomposé. Dans chacun des bâtiments, la dimension de chaque élément se mesure à la dimension de l'ensemble, vérifiant l'hypothèse initiale: nous pouvons vraiment dire que structure et espace – auxquels nous pouvons associer la lumière – ne font qu'un, au sens où une seule loi régit le tout, au sens où une unité est formée qui n'est pas sujette à fragmentation, une unité dont on ne peut soustraire aucun composant. On comprend, à partir de là, qu'il n'est pas d'autre choix que celui de la stabilité et la symétrie bilatérale, c'est-à-dire le choix de ce qui produit l'image d'une totalité insécable, d'une gestalt. L'adoption de dispositions symétriques fait que l'attention n'est pas détournée vers des relations particulières entre des éléments qui feraient s'apparenter l'ensemble à une «composition». On comprend encore que par l'extrême limitation des éléments les bâtiments de Vacchini aient des accents archaïques: ils en viennent à se confronter à des modèles originaires, le temple pour la salle de sport, l'abri constitué de deux murs parallèles et d'un plafond voûté pour la maison.

L'itinéraire que j'ai tracé jusqu'ici décrit un processus d'abstraction: le bâtiment possède une forme qui est le résultat d'une opération conceptuelle pour laquelle les variables en jeu sont de plus en plus raréfiées, mais dont l'issue finale n'est jamais prévisible. En même temps, et de ce fait, il a une présence physique époustouflante, la présence d'un objet d'une extrême cohésion qui se donne immédiatement comme un tout. C'est par là que Vacchini veut croire à la gageure de toucher l'intemporel; ses bâtiments sont comme des bornes qui mesureraient le temps, retrouvant ainsi l'exigence d'une nouvelle monumentalité.

Voir à ce sujet: «Entretien avec Livio Vacchini», Cahiers de théorie («Louis I. Kahn. Silence and Light. Actualité d'une pensée»), n°2-3, Lausanne, EPFL-ITHA-Presses polytechniques et universitaires romandes, 2000.
Pour une analyse du travail «formaliste» de Louis I. Kahn, je me permets de renvoyer à mon texte: «De la décomposition de la fenêtre à la pièce de lumièr»", Cahiers de théorie, n°2-3, op.cit.

Gerda Breuer (pages 31–37)
Traduction française: Jacques Debains

Avant-garde et intemporalite

L'union de la modernité et de l'intemporel dans l'américanisme européen.

Dans nombre proclamations des architectes et designers du moderne historique, on peut lire qu'ils réfutent vertement l'idee d'etre partis de traditions esthétiques. C'est pourquoi, tres loin dans le 20ème siecle, l'idéologie d'une forme industrielle obéissant totalement aux conditions de ses propres lois, étaya la vision et l'argumentation de formes intemporelles prétendues non-historiques. Ayant découvert les ouvrages d'ingenieurs sans intention artistique, on voyait dans l'industrie la grande force annonciatrice d'un nouveau siècle. Ainsi que le montre l'auteur, l'admiration s'adressait primairement aux bâtiments industriels américains, ainsi que d'une manière contradictoire, à la nonhistoricite du nouveau continent, celui-ci devenant d'une manière complexe, le terrain de projection pour la modernité et l'intemporalité. De la même manière, l'histoire imagée du développement d'un meuble pensé comme «équipement de l'habilitation», illustre une aura classique intemporelle – une histoire éternelle.

Paradoxalement, en évoquant les principes statiques élémentaires de l'appui et de la charge, les architectes et designers caractérisèrent également les édifices en pierre des temps «archaïques», ces terrains de projection pour l'intemporel, ces formes situées «en deça de l'histoire» qualifiée de préhistoire, et ces mondes «primitifs» exotiques extra-européens du Japon et de l'Egypte ancienne. En observant ces époques, le théoricien d'architecture Sigfried Giedion parlait de «contemporanéité éternelle». De telles liaisons rétrospectives et transversales permettaient à l'avant-garde historique naissante de s'affirmer et l'aidaient à imposer ses propres objectifs. Elles proposaient des typologies quasi premières et des formes primaires qui, dans les débuts heureux de l'histoire humaine, étaient encore pures et inaltérées.

Une autre contradiction est évidente: Tout en s'efforçant d'atteindre la modernité, l'avant-garde réfutait en même temps la mode. La «faim de nouveauté», la «drogue du changement» du monde de la mode lune sachant pas reconnaître les vraies valeurs et qui considère l'architecture comme une mode, ce qui revient à mépriser les buts du moderne. Le début du 20ème siècle a su trouver les métaphores adéquates pour exprimer son mépris de l'historicisme du 19ème siècle finissant avec ses citations éphémères de styles historiques. On parlait couramment «d'habillage», voulant par là évoquer la superficialité creusé du vêtement à la mode. Cette attitude culmina dans le cadre du chauvinisme franco-allemand rejetant la «futilité romane», l'inclination des français vers la mode opposée aux valeurs sûres de «l'essentialité» partiquées par les allemands. Cela a placé les arts plastiques dans une situation difficile empêchant d'accepter sans réticence la floraison du moderne dans la capitale parisienne. On combattait la «passion de l'ornement» et le décor sans tenir compte des difficultés que cette polémique engendrait précisément pour la notion du moderne. Car mode et moderne ont la même racine linguistique: le mot latin modus, en allemand: genre et manière. Le fait que la modernité s'évanouisse très rapidement, soit remplacée par une actualité plus actuelle et puisse par là s'apparenter à la précarité de la mode, a toujours été considéré comme l'une de ses plus menacés. Karl Kraus a repris ces craintes en remarquant que l'on pourrait découvrir que moderne ne découlerait que d'une fausse accentuation. Dans une esquisse de prose, l'expressionniste Alfred Döblin a par ailleurs écrit: «Lorsque j'entends le mot moderne, je dois toujours penser à un jeu de mots. Modérn devient módern. Une première fois, on accentue la seconde syllabe, une seconde fois la première! Une image fort belle et très instructive.» L'emphase avec laquelle l'attribut «moderne» est associé au crédit optimiste accordé au progrès et à l'innovation a par ailleurs toujours provoqué les sceptiques qui n'y voyaient que désagrégation, précarité et décadence. Il n'en reste pas moins que le moderne des débuts est caractérisé par un remarquable conservatisme misant sur des valeurs durables. Il s'agissait d'echanger l'indécision du temps contre l'intemporalité.

A ses débuts, le moderne a développé lui-même les éléments pour constituer l'image du classique moderne actuel. On y trouve notamment l'intemporalité qui, manifestement ainsi que le voulait l'idéologie du classique moderne, s'est pérennisée jusqu'à maintenant. Les conseillers populaires en aménagement d'habitat a l'àide d'éléments classiques ne prétendent-ils pas que «les classiques ne meurent pas, même s'ils ne sont plus toujours vivants? En fait, le réputé mort vit plus longtemps. Tel le Phénix renaissant de ses cendres, les classiques ont le don de toujours se renouveler et de briller d'un nouvel éclat.»

L'Amerique, le vieux monde du futur

Le mystère du mariage entre un mouvement orienté vers l'avenir tel que l'avant-garde le propageait et l'intemporalité, a multiplement préoccupé le moderne depuis ses débuts. Un exemple de cet arrangement est décrit ci-apres:

Par un détour curieux à nos yeux, les protagonistes européens de la nouvelle architecture et du design ont cherché à atteindre l'éternité: par l'Amérique. Le nouveau continent devint littéralement le théâtre – topos – pour la construction de l'éternité moderne. Ce faisant, entre l'américanisme américain et l'américanisme européen se révèlent des parallèles significatifs.

Dans le cadre de la valorisation du national au travers du romantisme, les USA ont réinterprété très tôt le rôle de underdogs culturels que leur attribuait un eurocentrisme arrogant: L'Amérique inversa l'infériorité dont on la gratifiait, son côté sans culture ni histoire, et la transforma en avantage culturel qu'elle opposa à l'Europe. Pour ce faire, les jeunes united states utilisèrent les méthodes de pensée propres à la critique d'art européenne. Car l'Amérique blanche se considérait bien comme un continent sans histoire et toute identification avec les indiens, habitants originaires du continent, était exclue. L'indien princess, depuis toujours figure symbolique du continent américain au sud comme au nord, était donc une figure de l'art et ne valait pas comme identification avec les indiens. Elle

portait plutôt les connotations du Bon Sauvage, une métaphore nostalgique européenne et figure projetée depuis le 18ème siecle: Par là, en critiquant sa civilisation et son temps propres, l'Europe habillait ses aspirations et les identifiait à l'état d'origine de pays lointains encore intacts de toute dépravation civilisée et restés purs.

Mais cet état naturel et la nouveauté intacte ne peuvent pas non plus échapper à l'autorité de l'histoire. Pour ce faire, on recourait souvent à la préhistoire. Ainsi par exemple, Thomas Cole, un romantique américain, décrit les grands lacs du paysage local comme d'immenses amphithéâtres édifiés «by giants of the primal world», noyés par les flots: «it remained: A ruin more sublim than if a thousand Roman Colosseums had been built in one.»

Cette comparaison révèle d'une part l'ambivalence de l'enthousiasme pour les ruines commune à toute l'époque romantique et la contrainte simultanée du rejet – car l'Amérique n'avait pas de ruines historiques. Mais cela documente aussi le renvoit à une non-historicité, à un originaire dépassant de 1000 fois l'histoire antique exemplarisée par l'ancienne Rome; le symbole de la grandeur antique par excellence étant le Colisée. Ce parallèle avec l'Antiquité établit la supériorité du temps et du territoire de l'Amérique
La qualité originaire de son propre paysage, sa noblesse rappelant les premiers temps, l'état parasidiaque de la nature sont décrit comme une plus-value par rapport à l'Europe de l'histoire. L'état de nature «prouvait» non seulement l'avantage culturel des américains sur l'Europe, mais alimentait aussi l'espoir du Great Awakening, le mouvement de renouveau religieux, de l'avènement d'un empire millénaire sur la terre d'Amérique.

En même temps, cette vision fut transformée en conception sécularisee d'une Amérique devant devenir l'empire mondial le plus grand et le plus puissant dans le concert des nations précédentes. Le rêve imaginaire de l'empire mondial américain décrit au 18éme siècle fut refondu lors des siècles suivants pour créer le mythe politique d'un destin impérial, du Manifest Destinity de la nation, un messianisme devant concrétiser une voie prédéterminée. Puis vint la ruée vers l'ouest, dans les terres vierges du continent américain.

La signification de l'ouest avait entre autres pour but d'assurer une série d'avantages géopolitiques devant garantir l'intégrité morale de la société américaine. L'idée d'une influence bienveillante de la nature acquérait ici un sens spécifique: La nature se voyait littéralement identifiée à la topographie du continent nord-américain et la spécificité de sa constitution était vue comme la source du catactère dominant de tout un peuple. Les pendants américains du Bon Sauvage vivant dans la nature, loin des influences corruptrices de la vie civilisée, étaient les freehold farmers, les pionniers ou frontiers agissant dans les territoires arrachés aux indiens, toujours plus loin vers l'ouest, dans les différentes zones limitrophes. Leur vie vertueuse dans la nature était vue comme le fondement sécurisant le bonheur national.

L'ouest imaginé comme un territoire hautement fertile fut d'abord considéré comme un potentiel inépuisable de production agricole rendant le pays autarcique et indépendant de tout commerce avec l'Europe, condition exigée par les Etats du nord. Pour cette raison, l'expansion vers l'ouest fut souvent associée aux efforts de libération patriotique. Les partisans du Manifest Destinity se voyaient dans le rôle d'un Moïse conduisant son peuple de l'esclavage à la terre promise. Les pionniers qui partaient vers l'ouest, qui labouraient la terre vierge et les farmer qui s'établissaient à la frontier, devinrent les nouveaux héros de la nation.

Avec ce romantisme, l'Amérique préparait l'américanisme européen en acceptant le rôle en son temps attribué par l'Europe, mais en le réinterpretant à son propre profit. L'américanisme américain ne se réfère certes pas aux mêmes énoncés – les américains ont leur propre espace discursif – mais bien aux mêmes prémisses.

L'américanisme européen

L'américanisme joua un grand rôle dans l'utopie artistique du moderne européen, avant tout en architecture, car il portait non seulement l'idée d'un renouveau culturel par une reconquête des formes bâties archaïques – dans ce cas les formes industrielles anonymes, un recommencement depuis les origines, une plateforme non-historique – mais il alimentait aussi l'espoir de pouvoir reconstituer le paradis que l'on croyait perdu. Les américains eux-mêmes avaient réclamé ce rêve pour leur pays. Ceci était d'autant plus facile que leur continent était depuis toujours le terrain où les européens projetaient leurs mondes exotiques chimériques. Pour le moderne européen, l'attrait de l'américanisme se situait au niveau utopique et, secondairement, dans la recherche de l'archaïsme éternel par le biais de l'Amérique. L'américanisme européen se distinguait certes de sa variante américaine, mais il y correspondait en ce sens que tous les deux voyaient dans l'Amérique le pays des origines et de l'absence de tradition.

L'architecte viennois Adolf Loos, un des premiers représentants d'un américanisme européen dans l'architecture moderne, a formulé un tel discours. Loos est resté dans la postérité avant tout comme l'ennemi du décor et le titre de son ouvrage principal «Ornement et Crime» de 1908 y a sûrement largement contribué. Il est significatif qu'il fut influencé dans ce travail avant tout par l'américain Louis Sullivan et son ouvrage de 1892 «L'Ornement en Architecture», lorsqu'il se rendit lui-même en Amérique.

Aux yeux de Loos, l'ornement était un nivellement, un emballage sémantique, une garantie qua auctoritatis historiae de l'esprit (du temps) viennois sacrifiant à l'ancien d'une manière démodée. Il s'agissait d'une culture de façade dépassée appréciée non seulement par la noblesse et la Cour, mais aussi impudemment imitée par la bourgeoisie: Vienne, une ville en trompe-l'oeil. Dans toute son unité, la rue historique «Ringstrasse» était, à ses yeux, l'illustration impressionnante d'une symbolique mensongère. Pour Loos, elle n'était nullement le terrain pour une tradition moderne.

En regard, il proposait un modèle de différenciation qu'il pensait avoir trouvé lors de son voyage en Amérique. La faculté d'adaptation différenciée des Américains à l'environnement le fascinait. Les américains avaient su établir un répertoire général de différenciations libéré des canons traditionnels de l'architecture européenne, du décorum et ne faisaient que s'adapter à l'environnement. Multiplicité dans l'unité, différence dans une société fondamentalement égalitaire étaient pour Loos l'expression d'une véritable culture occidentale. «Nulle part limitée par des lois et traditions d'un passé glorieux et, par là, également libre de l'héritage maléfique du vieux monde, de cette sentimentalité des ruines résultant d'une hypertrophie historique». En 1920, le critique d'architecture Walther Curt Behrendt avait lui aussi fait l'éloge de l'absence américaine d'historicité.

Ici comme en Amérique même, il s'agissait d'accomplir la culture, mais avec un autre accent: en se raccordant à la pureté de l'initial, à la monumentalité de la form originaire, on voulait revitaliser fondamentalement la culture européenne. De Berlage à Behrens, de Gropius à Mendelsohn, jusqu'à Le Corbusier et même au futuriste Sant'Elia, l'Amérique était le théâtre où des lois architecturales rigides se transformaient en une culture occidentale d'une intemporalité accomplie (en ce sens classique). On parlait de «l'Atlantis bâtie», une formule par laquelle le critique d'architecture Reyner Banham désignait le nouveau continent.

En 1927, alors que l'américanisme s'associait encore étroitement à l'exemple de Henry Ford et que l'efficience économique pouvait s'allier apparemment sans peine à l'attitude paternaliste, Behrendt constatait que des architectes et urbanistes allemands se rendaient nombreux aux USA «remplis du souhait et impatients de jeter un regard curieux sur l'avenir».

«Une illustration évidente de cette admiration était la réception des bâtiments industriels américains qui, s'ils n'étaient pas visités réellement, circulaient parmi les architectes sous forme de photos. On parlait d'une véritable silomania». Pour le Musée Allemand de l'Art dans le Commerce et l'Industrie de Hagen, Gropius avait réuni des vues de silos à grain, d'usines, d'immeubles de bureaux et encore des silos, des silos sur le continent nord-américain et sud-americain. Il présenta cette collection modèle comme «Bâtiments industriels exemplaires» à l'exposition du Werkbund de Cologne en 1914 et, dans sa célèbre conférence «Art Monumental et Architecture Industrielle», il les compara aux hautes cultures archaïques avant tout égyptienne. Dans ces bâtiments industriels, la simplicité des cubes bâtis, la stéréométrie élémentaire et l'alignement de formes semblables rappelaient fortement l'art de bâtir des anciens.

En même temps, les documents relatifs aux œuvres anonymes d'ingénieurs ne suivaient pas

seulement les principes de l'architecture archaïque – ce que prétendaient les architectes européens – mais ils exprimaient aussi la force marquant la société du pays: l'industrie. Cette force productrice trouvait son expression symbolique dans la monumentalité, la sobriété unitaire, ainsi que l'alignement et l'articulation d'éléments sériels dans les immeubles de bureaux et les usines, une image, d'hommes alignés au travail devant des machines, égalité des individus dans la masse. Dans cette configuration formelle fondamentale de l'alignement de parties semblables et le principe archaïque de l'appui et de la charge, dans l'architecture du portique, les européens croyaient reconnaître l'unité d'une culture que l'esthéticien viennois Alois Riegl a paraphrasé en parlant «d'ingéniosité». Avec les ossatures en béton, ils pensaient retrouver les constructions archaïques et les reconquérir. De plus, il s y agissait d'une culture moderne: Dans le non-ornement, ils pouvaient trouver le symbole architectural de la société industrielle moderne.

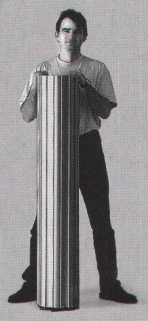
Ces descriptions mystifiant les bâtiments industriels américains et les comparant aux édifices de l'Egypte ancienne paraissent étranges aux lecteurs actuels. L'analogie entre l'Amérique et l'Egypte fut pourtant un topos, et les architectes européens se sentaient apparentés aux constructeurs de pyramides.

On ne considérait pas comme contradictoire de relier la manière de bâtir archaïque avec l'apologie de la non-historicité du continent américain. L'ouvrage publié par Richard Neutra en 1927 «Comment l'Amérique construit?» ou la comparaison entre nations «Amérique-Europe-Russie» d'Erich Mendelsohn de 1929, stabilisent l'image d'un continent unitaire où les réseaux d'axes, la construction pure, l'alignement de pièces élémentaires semblables génèrent l'environnement bâti. Il s'agissait d'exprimer l'égalité démocratique de tous. Telles fut la condition de base pour le style international en architecture qui suivit et voulait éliminer tout particularisme national individuel. D'une manière significative, Adolf Loos fut le premier à qualifier le langage formel de l'architecture nord-américaine d'Esperanto.

Les concepts de construction rationnels développés en Europe dans les années 20 généralisèrent ce que le taylorisme avait déjà introduit sur le plan socio-économique. Le «principe américain» s'était déjà établi en Europe, mais cela ne rompait pourtant pas avec l'admiration cultuelle pour l'Amérique en matière d'architecture. Ainsi par exemple l'usine River Rouge de Henry Ford à Detroit devint l'objet le plus souvent cité par l'art et la photographie. Encore en 1932, la nouvelle «usine Ford» est décrite comme suit: elle est un «symbole et un document de tout ce qui s'apparente aux notions de rationalisation, de mécanisation et de beauté technique. C'est pourquoi la visite de cette usine compte parmi les plus fortes impressions que l'Amérique puisse offrir». Le fordisme devint l'une des notions clé pour comprendre les processus de modernisation selon les principe rationnels à l'américaine. Les traits critico-culturels que possédait encore l'américanisme européen à l'époque de Loos au cours des années vingt se perdaient progressivement. Après la seconde guerre mondiale, le fonctionnalisme s'impose dans l'économie du bâtiment. Les auteurs qui annoncèrent le postmoderne eurent donc raison de dénoncer les conséquences et les perversions des modèles modernes, l'alignement systématique d'immeubles-tours sans charme ne tenant pas compte de l'évolution argumentaire des architectes modernes. En participant en 1922 à un concours pour le Chicago Tribune, Walter Gropius a pu constater rapidement que la nouvelle architecture européenne était seule à projeter ses aspirations sur le territoire américain. Le maillage de façade calqué sur les bâtiments industriels américains donnait par trop fortement au squelette (presque) sans décor de l'immeuble-tour, l'aspect stérile d'une construction industrielle et par là du capital brut; le projet n'eut pas de résonnance, les américains préférèrent une architecture décorée plus traditionnelle.

Un idéal durable

L'avènement d'un style au delà des styles, libéré de la fièvre moderne du changement, était l'une des utopies du moderne classique en Europe. Cet objectif fut poursuivit jusque dans la seconde moitié du 20ème siècle et, en Allemagne, il a encore connu un sommet vers les années 50 et 60 dans l'Ecole Supérieure de Composition d'Ulm. Dans cette école, l'un des motifs-guides essentiels des «ingénieurs de la forme» était une rationalité dans la durée. La firme Braun AG à Kronberg/Ts, l'un des premières en Allemagne à entretenir un département d'esthétique des produits, avec Dieter Rams comme dirigeant de l'équipe, a exprimé, pendant des décennies, cette compréhension du design de manière prototypique; cependant, elle ne put échapper à une opininiâtreté parfois caricaturale engendrant involontairement les réactions de ses jeunes collaborateurs. Cette orientation fut tenue par l'équipe d'Ulm qui rejetait toute concession au goût du jour. La devise de Dieter Rams: «Moins de design est plus de design» reprenait le principe less is more appliqué par Mies van der Rohe pendant des décennies, surtout pour imposer le style international. La stabilité des intentions conféra à cette compréhension du design une autorité historique; l'intemporalité se manifestant sous la forme d'une stabilité représentative.

Paraflex. Design Benjamin Thut

Gezogenes Aluminiumprofil natur eloxiert
Flexible Raumarchitektur
Endlos anbaubar, verzweigbar, verformbar
Diverses Zubehör wie Tablare, Spiegel, Kleiderhaken etc.
Einsatz als Sichtschutz, Garderobe etc.
Höhen 140/160/180 cm, Standardbeite 210 cm
Generalvertretung:
Sele 2, CH-8702 Zollikon/Zürich
Fon +41 1 396 70 12, Fax +41 1 396 70 11
sele2@sele2.ch, www.sele2.ch