

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de
 la ville
Band: 5 (2002)

Artikel: Le sens des proportions : ou le retour éphémère aux valeurs
 humanistes dans les années 1950
Autor: Marchand, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984469>

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: 11.04.2026

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

Le sens des proportions

ou le retour éphémère aux valeurs humanistes dans les années 1950

Bruno Marchand

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

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

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

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

Architecture, humanisme et retour à l'histoire

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

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

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

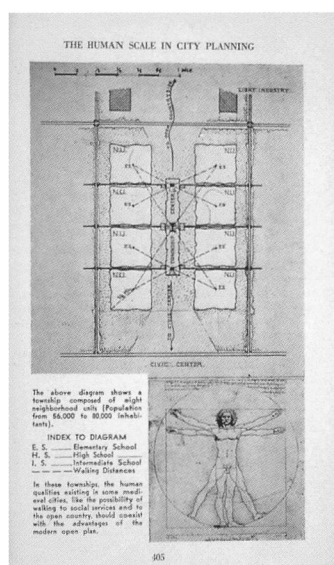
Même s'il n'est pas aisé de saisir l'impact de ces considérations philosophiques sur d'autres disciplines¹⁰, il est néanmoins indéniable que les questions humanistes occupent fortement l'esprit des architectes. Les images apocalyptiques des bombardements, mais aussi la perte de confiance dans les bienfaits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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

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

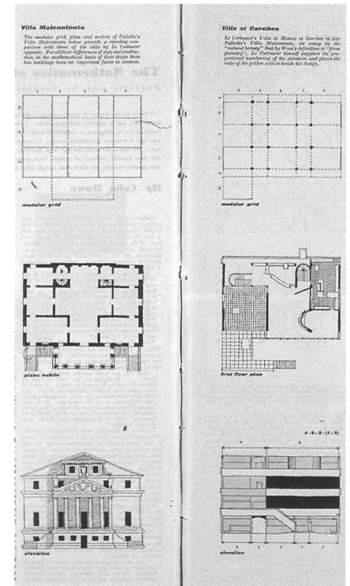
cause des aspects extrémistes de l'esthétique de la machine et du fonctionnalisme dogmatique (qui en l'occurrence n'a jamais eu la faveur de la scène architecturale anglaise) et le refus du pittoresque, la nouvelle génération d'architectes sonde une voie alternative cohérente, rapportée à la précision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

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

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

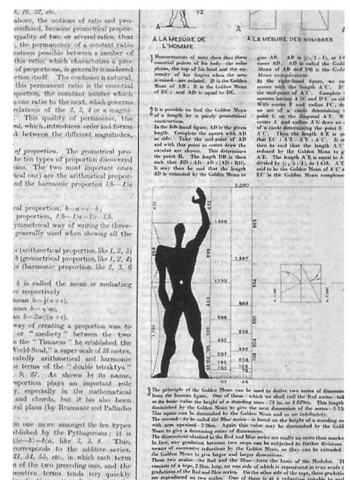
Il est curieux de constater que tant les écrits de Colin Rowe que les premiers comptes-rendus sur *Le Modulor* paraissent dans les pages de l'AR²⁹ – dont la rédaction est acquise, comme nous l'avons vu, au sentimentalisme du pittoresque anglais et de l'empirisme scandinave. Doit-on en conclure que la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

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



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

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



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

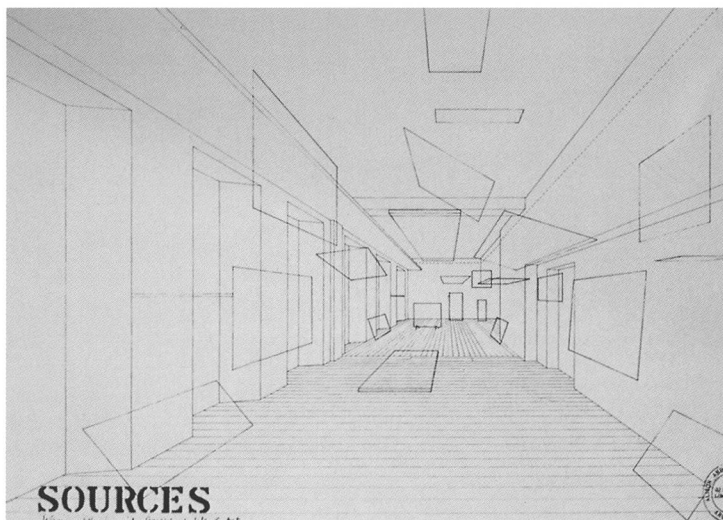
«*Sans la Bible, pas de Modulor*»: la teneur mystique de l'approche de Le Corbusier est aussi au cœur de cette affirmation de Nikolaus Pevsner introduisant un débat face aux membres du vénérable *Royal Institute of British Architects*. Ces derniers sont appelés, en juillet 1957, à se prononcer sur une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

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

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

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

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

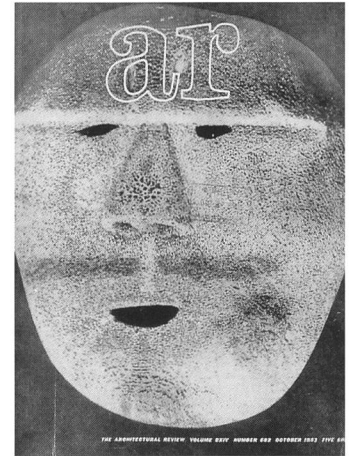


proportion et de la symétrie³³. L'occasion est certainement bien choisie pour une telle déclaration: en effet, cette manifestation représente un tournant dans la pensée théorique des architectes et cristallise une nouvelle attitude "subversive" par rapport aux valeurs humanistes conventionnelles.

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

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

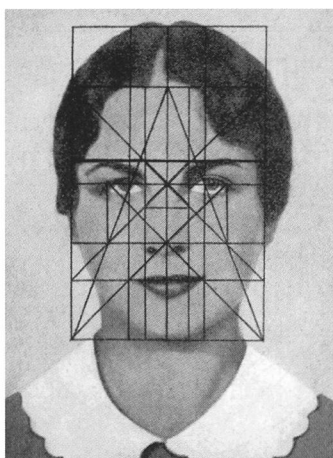
Parallel of Life and Art fait suite à un autre événement marquant de l'année: la tenue du 9^e CIAM, au milieu de l'été, à Aix-en-Provence. Les discussions au sein de l'*Independent Group*, l'enthousiasme pour une iconographie en marge des canons artistiques reconnus semblent avoir eu une influence sur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



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



Exposition Parallel of Life and Art, 1953.



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

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

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

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

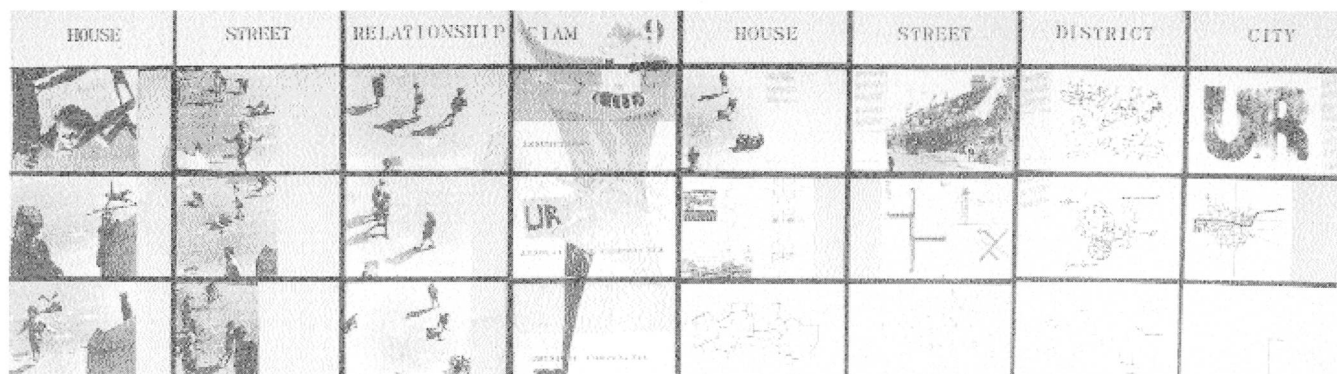
Mais des changements significatifs sont en cours, même s'ils tardent à s'affirmer: l'homme auquel il est fait dorénavant référence n'est plus celui, idéal et universel, de la Renaissance mais plutôt celui des *slums* londoniens ou de la *casbah* marocaine, considéré à la fois dans ses conditions sociales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

De la symétrie à la topologie

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

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

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



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

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

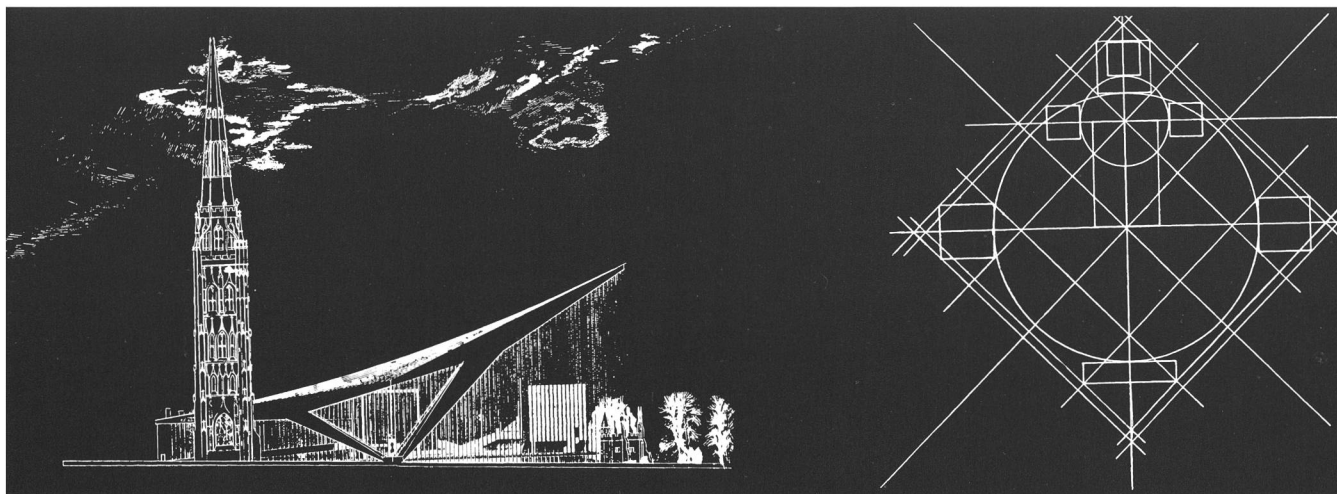
Un récit éphémère

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

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

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

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



Notes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Ibid., p. 76.

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ A. et P. Smithson, lettre dans la

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

¹⁹ Ibid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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