

Textes en français

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **74 (1987)**

Heft 5: **Literarchitektur = Littérarchitecture = Literarchitecture**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

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.

De la ville à la chambre

Voir page 8



La publication de *Built for change – neighborhood architecture in San Francisco** coïncide avec la présentation d'une thèse de doctorat au Département d'Architecture de l'EPFL sous le titre *Evolution de la structure urbaine: architecture d'un quartier résidentiel à San Francisco*. L'auteur, enseignante à la Faculté d'Architecture de l'Université de Washington à Seattle y analyse à partir de la fondation de la ville au milieu du siècle dernier l'évolution conjointe de la division parcellaire et des types d'habitation correspondants.

Dans les villes de formation récente aux Etats-Unis comme dans de nombreux établissements coloniaux, la géométrie contraignante du «gridiron» et du «bloc» exerce une influence prépondérante sur la formation de l'habitat, où l'on peut observer un certain nombre de dispositions typiques que l'auteur passe en revue dans le détail. Le plan d'habitation se prête en effet à des variations multiples sur le thème du dégagement donnant accès unilatéralement à une série de pièces connexes disposées dans le sens de profondeur de la parcelle. Faut-il voir dans ce mode rigoureux de distribution des pièces les effets d'une morale puritaine liée à la tradition victorienne qui imprègne les constructions? La question reste ouverte et l'on ne peut que s'étonner de la faculté quasi illimitée d'adaptation des appartements construits il y a plus de cinquante ans aux exigences de la vie actuelle.

L'intérêt particulier du travail publié réside incontestablement dans l'exploration systématique de tous les échelons de l'habitat en partant de l'agglomération pour passer successivement au quartier, au bloc de parcelles, à la maison individuelle (souvent devenue collective par la suite) et enfin à l'appartement, puis à la pièce. Les aspects dimensionnels de ce découpage morphologique sont analysés et illustrés avec un maximum de précision.

Dans les chapitres ultérieurs de la publication, l'auteur aborde la question des avantages et avatars de la division parcellaire à trame étroite fixe, cherchant à en tirer des enseignements pour la planification contemporaine. San Francisco ne diffère guère à cet égard des villes de la côte est des Etats-Unis, de New York en particulier, où la parcelle de 25×100 pieds a subsisté jusqu'à aujourd'hui dans les zones résidentielles. Au nombre des conclusions de l'étude, celle qui identifie la «résilience» du tissu comme une forme d'implosion de l'échelle domestique ne va cependant pas jusqu'à remettre fondamentalement en question la structure parcellaire d'origine. Même si de tels constats sont spécifiques à la ville nord-américaine, on devine bien l'intérêt de voir se multiplier à l'avenir de semblables études permettant des comparaisons transculturelles.

Gilles Barbey

* Anne Vernez-Moudon. The MIT Press, Cambridge (USA) & London, 1986, 286 pages.

Gilles Barbey

Inspiration et clarification

Voir page 53



La référence littéraire comme moyen d'analyse et d'évocation

Si le projet architectural tend à l'occasion à prendre appui sur des textes de prose ou sur des vers, l'analyse des espaces déjà construits peut recourir au même support, surtout quand il s'agit d'en soupeser les ressentiments sur l'être humain. Lorsqu'il est question de clarifier des notions à contenu obligatoirement empreint de subjectivité comme les concepts d'«espace», de «lieu» ou d'«univers personnel», la référence littéraire peut rendre de précieux services. Elle permet d'évoquer à travers d'opportunes combinaisons verbales certaines valeurs implicites qui

sont connues de chacun puisqu'elles relèvent du domaine de l'expérience individuelle et deviennent par conséquent universelles. Ce qui touche à la maison et à l'être-chez-soi est par excellence susceptible d'être envisagé dans cette optique-là.

Poétique de l'espace et récit phénoménologique

La «lecture heureuse» préconisée par Gaston Bachelard débouche sur la topo-analyse qu'il définit comme *l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime, en précisant encore que l'espace tient du temps comprimé*.¹ Sonder l'expérience spatiale qu'ont les habitants de leur vie domestique est une tâche à la fois utile et négligée, qui ne peut être abandonnée au seul psychanalyste, car une telle introspection comporte une quantité d'indications utiles à l'architecte, en particulier lorsque ce dernier se soucie de proportionner des pièces à leur usage. Gestes, attitudes, postures, inclinations et habitudes de l'habitant demandent à être articulés selon un langage commun, qui trouve confirmation dans des textes d'auteurs et donne la mesure de *l'habiter*. Mais les rêveries littéraires ne s'arrêtent pas au seuil des maisons. Elles se poursuivent dans les rues des villes, sur les terrains vagues, les paysages de campagne, comme l'ont si judicieusement montré les livres du philosophe Pierre Sansot.² L'errance en des lieux divers, tour à tour familiers et inconnus permet d'amasser tout un catalogue d'images, qui se polarisent à leur tour pour s'inscrire dans la mémoire.

La topo-analyse fonde son interprétation sur l'examen de valeurs transposées littéralement. Elle se borne le plus souvent à discriminer les accents positifs des traits négatifs, en ne retenant que les premiers et en constituant un corps d'images bénéfiques, qui exaltent les vertus de l'intérieur comme par exemple l'intimité. La pensée phénoménologique va donc au-delà de la simple analyse de contenus pratiquée par de nombreux chercheurs. Il suffit d'évoquer le témoignage d'auteurs comme Balzac, Proust ou Rilke, pour montrer combien ils ont contribué à enrichir notre imagination des lieux et des bâtiments.

Expression de la relation individuelle au lieu

Dans sa définition d'une phénoménologie architecturale, C. Norberg-Schulz a utilisé davantage la

photographie que la référence littéraire.³ Cette dernière mieux encore que le cliché instantané permet de traduire plus fidèlement à la fois le cadre architectural, la situation des occupants, leur perception du lieu et leurs réactions affectives. La compatibilité étroite entre le milieu observé et ceux qui l'habitent débouche sur un constat de forte identification et d'assimilation souvent réussie. Il peut aussi être question d'indifférence, de dépaysement ou même d'aversion pour un endroit donné, tandis que la familiarité des lieux entraîne traditionnellement un sentiment d'attachement pour eux.

L'analyse des citations littéraires s'appuie sur deux principaux agents évocateurs: la *notation sensible* qui renvoie à des impressions déjà éprouvées, et de ce fait incrustées dans le souvenir, et la *métaphore*, sorte de raccourci d'images et de concepts disparates, qui peut déboucher sur des horizons insoupçonnés. Quand Alain-Fournier s'adresse à sa petite chambre qu'il compare à un bateau qui «vogue le long des journées désertes», il implique un rapport au cadre familial qui est de l'ordre de l'inéluctable.⁴ Lorsque Paul Eluard écrit que «la maison est dans notre chambre», il insinue bien que le cadre restreint de la pièce constitue un univers illimité pour ses habitants.⁵

La mission essentielle du passage littéraire nous paraît bien en effet résider dans la médiation transcendante du monde physique à l'univers mental. Il suffit que Rilke évoque la station prolongée dans la chambre étroite de travail pour que nous comprenions le pouvoir d'attachement qu'elle distille.⁶

Le sondage des espaces intérieurs

Le catalogue illimité des témoignages littéraires sur l'intérieur de la maison fournit une profusion d'images irréductibles à quelques grands thèmes. C'est toujours l'expérience individuelle de l'espace qui est en cause. Il n'est donc pas indifférent de pouvoir relier certaines postures de l'habitant comme l'attablement ou l'alitement à la région occupée de la pièce et aux impressions ressenties. Parmi les sens impliqués, l'odorat n'est certes pas le moindre et les citations littéraires qui décrivent le statut d'une pièce à travers l'odeur respirée sont innombrables.

Il est intéressant d'examiner brièvement le témoignage de quelques auteurs parisiens interviewés

chez eux à propos de la relation qu'ils entretiennent avec leur lieu de travail, qui se trouve fréquemment être à la fois leur habitation.⁷ Leurs commentaires aussi diversifiés que leurs œuvres se recourent parfois sur un aspect.

Marie Cardinal: «Pour écrire, il me faut une certaine lumière et un espace où m'étendre puisque je ne peux travailler qu'allongée. J'écris n'importe où: dans des chambres d'hôtel, dans mon sac de couchage quand je campe, l'été, au Québec, chez moi; ce qui compte, c'est que je puisse me coucher et avoir une certaine lumière, qui ne doit être ni trop forte ni trop directe. (...)» (pp. 43-44)

Paul Guth: «Dans notre appartement, Juliette fit régner l'azur, sa couleur préférée et celle des Poissons (mon signe astral). Pour lutter contre l'ombre de ce rez-de-chaussée enveloppé de grands arbres, elle peignit les murs en blanc et voua au blanc nos grands rideaux. (...) Le silence, luxe suprême, et son frère, l'ordre, complétaient notre ameublement. En harmonie avec le signe de la Vierge de Juliette. (...)» (pp. 106-107)

Lucien Bodard: «(...) Dans mon appartement, j'ai juste mon re-paire, une pièce où l'on trouve un lit pour dormir et une table faite de planches de bois blanc pour rédiger, là-dessus ma machine à écrire, mon manuscrit, un fouillis, un désordre. (...) C'est si vous le voulez, le coin de l'écrivain. Je n'ai qu'à me lever pour aller m'asseoir et prendre la plume. Le reste de l'appartement, c'est presque du superflu. Il y a un salon, une salle à manger, une autre chambre, mais là-dessus des meubles banals et usagés, des vestiges de mes vies antérieures, je n'aime d'ailleurs pas les objets, ils me sont indifférents. Il me suffit du confort. (...)» (pp. 30-31)

Régine Deforges: «Je vis dans une maison envahie par les objets: livres, tableaux, bibelots, portraits de famille, sans compter les jouets de ma plus jeune fille qui sont répandus à travers l'appartement. Pas une place pour accrocher une nouvelle toile, poser une statuette ou ranger un livre dans les bibliothèques. Alors j'empile. (...) Quand je dis que je rêve d'un lieu blanc, sans la moindre image, avec une bibliothèque ne comportant que les livres qui me sont essentiels, (...) personne ne me croit.» (pp. 72-74)

La description quasi phénoménologique du rapport que les écrivains entretiennent avec leur espace

familier de travail et d'habitation attire notre attention sur des états d'âme qui se retrouvent exprimés en termes similaires d'une citation à l'autre.

L'identification de certains traits de caractères à des portions spécifiques de l'intérieur semble obéir à des rythmes commandés par la lumière du jour. S. Prou écrit que son appartement ensoleillé correspond à son côté solaire, à la part sociale, sociable d'elle-même, tandis que l'autre part obscure, feutrée d'ombre se reflète dans le coin qui lui sert de bureau.⁸ De manière analogue, C. Bourniquel affirme qu'il y a chez lui un côté avenue, très bruyant et ensoleillé et un côté cour, plutôt crépusculaire. Lumière et ombre forment un tout où il n'a cessé de s'installer de façon différente, refusant de considérer que tel coin était plus désigné pour telle activité que pour telle autre.⁹ L'intérieur est caractérisé par l'alternance des climats.

La notion de limite est fréquemment évoquée, dans la mesure où le lieu de travail apparaît dans la vision de l'auteur à la fois comme le centre du monde, mais aussi comme la frontière de l'univers extérieur. Un écrivain se dit établi en bordure du Gulf-stream. D'autres comparent leur pièce de travail à une cellule de prison, où l'enfermement est synonyme de concentration dans l'écriture, mais dont le rêve d'évasion n'est jamais totalement absent.

Le compagnonnage des objets, tour à tour évocateurs de moments vécus ou ayant valeur de fétiches conjurant quelque mauvais sort, est souvent rapporté par les auteurs comme une présence importante à leurs yeux. S'ils prêtent parfois un caractère animé au décor de la pièce, c'est pour mieux affirmer une paix intérieure qui a besoin de témoignages tacites pour se manifester. Bien d'autres témoignages prêteraient encore à une analyse, sans même vouloir s'aventurer ici dans la voie sociologique du «système des objets» de Baudrillard.¹⁰

Au cours des années 1970-1980 est apparu un courant de préoccupation pour l'analyse phénoménologique telle qu'elle a été esquissée antérieurement par Husserl,¹¹ Merleau-Ponty¹² ou Bachelard, puis étendue à l'architecture par Norberg-Schulz ou Edward Relph.¹³ Si l'accord ne s'est pas fait sur les méthodes préconisées, au moins a-t-on compris que la phénoménologie seule peut décrire dans une même foulée le mi-

lieu perçu et l'individu percevant. Sur cette piste-là, les poètes et écrivains ont précédé depuis longtemps les philosophes et chercheurs sociaux dans une volonté de réunification du sujet et de l'objet.

G. B.

Notes

- 1 G. Bachelard. *La poétique de l'espace*. PUF, Paris, 1970 (1957), p. 27.
- 2 P. Sansot. *La poétique de la ville*. Klincksieck, Paris, 1984 (1973), et *Variations paysagères*. Klincksieck, Paris, 1983.
- 3 C. Norberg-Schulz. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli, New York, 1979.
- 4 Alain-Fournier. *Miracles*. NRF, Paris, 1924.
- 5 P. Eluard. Notre année, in *Le lit, la table*. Ed. des Trois Collines, Genève, 1944.
- 6 R. M. Rilke. Ed. Emile-Paul Frères, Paris, 1941.
- 7 F. David. *Intérieurs d'écrivains*. Ed. Le Dernier Terrain Vague, Paris, 1982.
- 8 *Ibidem*, pp. 156-157.
- 9 *Ibidem*, p. 35.
- 10 J. Baudrillard. *Le système des objets*. NRF, Gallimard, Paris, 1968.
- 11 E. Husserl. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. PUF, Paris, 1964.
- 12 M. Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris, 1945.
- 13 E. Ralph. *Place and Placelessness*. Ed. Pion, London, 1976, et *The psychology of place*. Revue de D. Canter. *Environment and Planning A*, 10, pp. 237-238, 1978.

Jean-Claude Vigato

L'architecte, un personnage de roman

Voir page 62

La scène se joue de nuit dans la cellule de Claude Frollo, l'archidiacre de Notre-Dame de Paris, le roman de Victor Hugo. Le savant reçoit la visite du médecin du roi et de compère Tourangeau, un masque pour Louis XI en personne. Au beau milieu d'une dissertation sur les secrets de l'alchimie, Frollo une main tendue vers la fenêtre ouverte et la masse sombre de la cathédrale, l'autre posée sur un livre sorti des presses de Nuremberg, déclare, le regard triste: «Ceci tuera cela.» Le livre tuera l'édifice. Cette scène médiévale Hugo l'a fait suivre d'un chapitre qui, des mégalithes levés sur la lande primitive à l'apothéose gothique chante l'épopée de la pierre sculptée de foi, de douleurs et de rêves. Puis il montre, sous les millions de milliards de feuilles de papier imprimé, les pierres enseve-

lies, l'architecture baillonnée. Hugo ne pouvait voir ou ne voulait voir qu'une nouvelle discipline naissait des noces du livre et de l'édifice, que commençait une autre conquête, l'autonomie, que l'architecture allait se débarrasser des symboles religieux ou politiques comme la musique des chansons à boire.

Malgré la prophétie hugolienne, auspices peu propices, c'est le roman qu'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc choisit pour diffuser les thèses architectoniques dont les élèves des Beaux-Arts ne voulurent pas entendre le premier mot. Il publia cinq «histoires» dans une collection pour la jeunesse de Hetzel, l'éditeur de Jules Verne. La première fut *Histoire d'une maison* en 1873. Le héros de ce roman est Paul. Il a seize ans et le désir de dessiner la maison de sa sœur Marie, une maison qu'elle découvrirait au retour d'un long voyage. Mais Paul n'est là que pour proférer quelques lieux communs et écouter les conseils de son cousin, l'architecte. Un rationaliste qui, de toute évidence, a lu les *Entretiens sur l'architecture*, au moins le dernier du premier tome de 1863 et cet autre sur les maisons de campagne, à la fin du second tome de 1872. La maison de Marie sera rationnelle. Une tour, pour l'escalier principal, une tourelle, pour l'escalier de service, les bow-windows du salon et de la salle à manger dessinent une silhouette pittoresque, discrètement néo-médiévale. Le cousin ne sort de sa réserve pédagogique que pour clouer le bec d'un ami de la famille en visite qui aime un peu trop les portiques à l'italienne. Tout se termine bien. La maison est inaugurée dans la joie et Paul décide de devenir architecte. Parions qu'il rejoindra le mouvement Art nouveau.

Frantz Jourdain, l'architecte de la Samaritaine, le fondateur du Salon d'Automne, écrivit, lui aussi, en 1893, un roman pour faire connaître les idées modernistes et dire tout le mal qu'il pensait de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Le jeune élève de Daumet, né à Anvers, devait ressembler au héros de *L'Atelier Chantrel*. *Mœurs d'artistes*, Gaston Dorsner, Hollandais, vivant à Paris chez sa tante, dans une quasi-pauvreté. Si Daumet s'est reconnu dans Chantrel, il ne pouvait qu'en garder rancune contre Jourdain. Le patron de l'atelier de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, couvert d'honneur, Prix de Rome, membre de l'Institut est un médiocre, conformiste et dogmatique. A l'opposé Dorsner donne cha-

que jour les preuves d'une grande liberté intellectuelle et d'une curiosité qui peut basculer dans l'angoisse. Il choque ses camarades d'atelier qui ne comprennent pas que l'on puisse écouter Wagner et Berlioz et préférer Delacroix à Delaroche. C'est la lecture des *Fleurs du mal* de Baudelaire qui le jette dans le combat pour la modernité. Guerrier désarmé, pour échapper aux ordres classiques, il dessine une église paroissiale pour le centre de la France en style roman. Ce qui heurte l'italophilie de son maître. Le jury sanctionne ce manquement à la loi, au Vitruve et au Vitruve. Gaston s'éloigne alors de l'École. Il entre dans l'agence d'un entrepreneur quelque peu spéculateur, mais où il s'initie à la technique. En 1870 il devient Français pour rejoindre le front. Sa croix de guerre ne lui ouvre pas pour autant les portes de l'administration des bâtiments publics, chasse gardée des lauréats de l'École. Son radicalisme intransigeant lui ferme celles d'une clientèle privée qui préfère les joies frelatées de l'éclectisme à l'aventure moderniste. Gaston décide alors de se consacrer à l'étude d'une maison qu'il enverra au Salon. Il y travaille pendant quatre ans. Mais pour avoir accès aux cymaises du Salon, il faut encore plaider au jury d'admission. Dorsner est fâché avec les jurys. Son envoi est refusé. Désespéré, Gaston détruit le projet de cet hôtel privé, architecture de fer apparent, de larges verrières, de faïences, de grès, de courbes, architecture où chaque pièce est entièrement dessinée, œuvre d'art total, une architecture qui veut produire des sensations avec les lignes comme la musique avec les sons.

La vie de Gaston Dorsner élève maudit, victime des jurys, de tous les jurys dénonce la pédagogie de l'École des Beaux-Arts de Paris, l'emprise de l'Académie sur la profession. C'est aussi un manifeste pour l'Art nouveau. Jourdain a écrit de longs dialogues, entre Gaston et ses amis ou ses détracteurs, qui lui permettent d'exposer ses conceptions esthétiques. Il n'oublie pas d'évoquer les glorieux prédécesseurs, Labrousse et Viollet-le-Duc que l'École siffla, hua, chassa.

Zola, dans la longue saga des Rougon-Macquart, a lui aussi décrit la vie tragique d'un artiste rejeté par l'art officiel, mais c'est un peintre. Il y a bien dans *L'œuvre* une figure d'architecte, Dubuche, un gros garçon brun, bon élève qui se plie à la disci-

pline de l'École. Il épouse la fille d'un riche entrepreneur qui le chasse de ses bureaux après deux affaires malheureuses. Et pour le punir de son arrivisme, Zola fait naître de ce mariage – l'héritière est phthisique – deux enfants chétifs que l'architecte incompetent soigne, exilé à la campagne, pendant que son beau-père construit. Une page évoque l'enseignement de l'École et l'auteur d'une église qui tient «du moule à pâté et la pendule Empire», membre de l'Institut.

Eupalinos ou l'Architecte a été écrit pour un luxueux album affligé d'un titre prétentieux: «*Architectures*, recueil publié sous la direction de Louis Süe et André Mare comprenant un dialogue de Paul Valéry et la présentation d'ouvrages d'architecture, décoration intérieure, peinture, sculpture et gravure contribuant depuis mil neuf cent quatorze à former le style français.» Cent quarante huit pages publiées par la N.R.F. et Gallimard en 1921. Paul Véra a dessiné au frontispice une architecture, belle nudité pourvue d'un compas, d'un té, d'une équerre, mais aussi d'une palette, de fleurs et de fruits. C'est entre cette image et une eau-forte d'André Dunoyer de Segonzac où se prélassent deux jeunes femmes aussi nues, mais moins allégoriques que Valéry ouvre les portes des enfers où Socrate et Phèdre son disciple retombent dans leur vieille habitude, le dialogue philosophique. Phèdre se souvient de cet ami qui ne donnait aux ouvriers que des ordres et des nombres, et les temples s'élevaient, Eupalinos de Mégare. Le bâtisseur du temple d'Hermès, image mathématique d'une fille aimée de Corinthe, voulait que les édifices chantent ou pour le moins parlent et pensait que son art et la musique étaient semblables. L'idée emporte Socrate et Phèdre vers les hauteurs de l'abstraction géométrique.

Quel moderne Eupalinos a soufflé au poète, à Valéry, que l'architecture, comme la musique refuse l'imitation, construit un autre monde qui n'est pas celui des êtres, mais des formes et des lois, celui des figures géométriques, ces figures qui sont traces de mouvements qui s'expriment en peu de paroles? Est-ce Louis Süe qui, deux ans plus tard, écrira avec Léandre Vaillat un essai sur la proportion: *Le rythme de l'architecture*? Le poète dépasse cependant l'architecte car Süe et Vaillat s'en tiendront à une réactualisation de la théorie modulaire et proposeront de

substituer à l'antique colonne la porte. Mais l'encre de Valéry met aux lèvres de Socrate les trois notions ressassées de Vitruve: utilité, beauté, solidité, et Phèdre dit la volupté de la conformité à la fonction, des mots que Süe aurait pu prononcer.

Les œuvres que précède le célèbre dialogue appartiennent à cette esthétique appelée art-déco. Elles semblent moins en quête de l'essence de l'architecture qu'à la recherche d'une forme rajeunie du vieux vocabulaire gréco-romain. André Véra, le frère de Paul, qui en 1912, en deux articles et un traité, «Le nouveau style», «La nouvelle architecture» et *Le nouveau jardin* avait défini la théorie du mouvement art-déco naissant, écrit en 1925 un petit roman qui raconte le week-end campagnard d'un jeune ingénieur invité par un ami qui vient de rénover sa villa et de redessiner son jardin. Le titre de ces soixante seize pages est une profession de foi: *Modernités ou exaltations sur la vie contemporaine*. Il faut dire que le héros s'enthousiasme à chaque ligne, pour la clé de son appartement, petit cylindre cranté, pour son fusil à culasse fermée, pour le chapeau des élégantes, un demi-ballon, pour leurs silhouettes fuselées, pour sa torpédo, pour la machine sous son carter lisse, pour les objets modernes, qui ont pour idéal la pureté de l'œuf. Cependant l'ingénieur ne veut pas que la maison ressemble à une usine ni l'appartement à un entrepôt meublé de casiers. Quand enfin l'automobiliste arrive à destination, à la nuit tombante, c'est pour découvrir, et le lecteur avec lui, les délicats ornements qui égaient la maison de l'ami: guirlandes, bouquets de roses, draperies dorées, pilastres de palissandre cannelés. Véra semble décrire les planches de l'album de Süe et Mare. Au matin après quelques pages de *L'imitation de Jésus-Christ* lues en latin et avant une plus prosaïque toilette, l'ingénieur ouvre la fenêtre et contemple le jardin ni paysager ni japonais, géométrique, orné d'un bassin polygonal de ciment armé où s'élève une colonne du même matériau portant haut la statue d'un athlète ou d'un dieu. C'est dimanche, on va entendre la messe dans une église du XVII^e siècle fraîchement restaurée au son d'un orgue mécanique et l'ami, brusquement, à la dernière page, dans un discours sur le jardin français, lance le nom de Maurras et réclame en retour à l'ordre qui n'est plus esthétique mais politique.

Dans ce récit romancé, l'ar-

chitecte a disparu, il ne reste plus que les œuvres, le style. Il faut le retrouver sur l'un de ces hauts lieux où souffle l'esprit, l'Acropole. Trois jeunes hommes l'attendent: Jean-Alexis le narrateur, Brault l'archéologue et Dréville le poète. Ils vont passer la nuit dans l'enceinte sacrée avec quelques fruits et du vin de Samos pour une longue conversation. Jean Bayet, latiniste renommé, a intitulé ce roman publié en 1932, *Architecture et poésie*. L'Architecte, au troisième chapitre, fait Psavoir qu'il tient *Eupalinos* de Valéry pour une tromperie qui ne dit rien de l'architecture sinon quelques inepties comme de la comparer à la musique. Ce n'est pas un moderniste. Ni les gratte-ciel, ni les parois de verre, les structures de béton armé ne l'émeuvent. Bien qu'il travaille sur les sites archéologiques grecs, il avoue une prédilection pour les cathédrales gothiques. Aux déclarations romantiques de Dréville, séduit par le charme des ruines, il oppose une recherche rationaliste de ce qui fait la spécificité de l'architecture. Sa définition de l'ornement rejette l'allégorie et la métaphysique, c'est avant tout le jeu du vide dans le plein et du plein dans le vide. Et Chartres qui accorde et oppose tous les degrés du plein à tous ceux du vide, une victoire de l'architectural dans cette lutte entre la parure et l'être que livrerait toute œuvre. L'architecte de Bayet pense que dans l'ornement l'architecture peut se perdre mais aussi que sans lui elle ne peut affronter sa tâche, s'élever du plein absolu du sol au vide absolu du ciel en chantant toutes les gammes de ce contraste originel. Une longue dissertation sur les qualités opposées des volumes intérieurs et extérieurs le conduit à exposer une conception du mur comme un espace dont les deux limites doivent être à la fois unitaires et différentes, une conception qui se rapproche étonnamment de certaines recherches plus récentes et moins littéraires, celles de Louis Kahn par exemple.

Tous les romans ne sont pas en quête d'une théorie de l'architecture, ni ne sont des pamphlets jetés dans la bataille des tendances. Ils peuvent raconter des vies d'architectes, souvent douloureuses. Léandre Vaillat publia en 1929 *Le sourire de l'ange*. L'ange sculpté au portail de la cathédrale de Reims. La ville est en pleine reconstruction après la grande guerre. Philippe Tournier, architecte parisien construit une cité-jardin pour la Compagnie des Chemins de Fer de

l'Est, la «Belle Etoile». Comme Vailat, Philippe voudrait que l'architecture soit régionaliste, mais les marchands ne l'entendent pas ainsi. Ils vendent des tuiles mécaniques, font couler la bouillie du ciment, pour gagner du temps, de l'argent. Mais le canal qui approvisionne en matériaux le chantier de la «Belle Etoile» est fermé et Philippe, amer, peut constater que les constructeurs d'autrefois qui comptaient sur les ressources locales étaient moins dépendants. Ses confrères le déçoivent autant que les mercantis. Ils sont aussi affairistes qu'eux. *Le sourire de l'ange* est aussi une histoire d'amour. Il est dédié à tous les «mal mariés de l'après-guerre». Philippe s'éloigne de son épouse mondaine Marguerite, qui ne veut pas quitter Paris, qui refuse de le suivre à Reims où il veut s'installer pour surveiller la construction de la cité-jardin, afin que ses plans soient respectés. Philippe ne reste pas longtemps seul. Thérèse, sa secrétaire, abandonnée par un mari volage, est courageuse et dévouée. Vailat, sans doute pour respecter la morale bourgeoise, fait mourir Marguerite la mondaine à la page 273, ce qui ouvre à Philippe et Thérèse les portes de la félicité conjugale. D'autres figures tournent autour du triangle amoureux: Valloire, l'ingénieur de la compagnie qui finit par décevoir Philippe, Rocquignies, l'architecte chargé de la restauration de la cathédrale qui vit sur son chantier comme un moine bâtisseur du Moyen Age et un syndicaliste dont le socialisme se décolore et passe du rouge au blanc «Action Française».

Les amours de Pierre Harmel sont plus simples. Il épouse Jeanne, une fille du peuple, et vit un bonheur conjugal sans ombre. C'est sa vie professionnelle et politique qui est tragique. Pierre est le héros d'un roman de 1939, *Un loup pour l'homme*. L'auteur est un architecte qui se cache derrière un pseudonyme, Henri Montbard. Le père de Pierre chassé de l'administration par les calomnies d'un subordonné sera ruiné par la révolution russe. Pierre est reçu au concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts en juin 1914. La guerre éclate le 2 août. Démobilisé, il entre dans la vie professionnelle et participe à la reconstruction des «régions dévastées» puis s'installe et découvre la malveillance sournoise de ses confrères. Il gagne cependant un concours non truqué, un sur dix selon lui. Il assiste à un meeting politique organisé par la gauche. Les orateurs pré-

chent la guerre civile. Il se laisse séduire un mois après par la propagande d'un mouvement qui dénonce la lutte des partis, l'immoralité, la dénatalité, l'internationalisme. Il devient le dirigeant local de «l'Avenir National». Commence alors une vie de martyr. On lui jette des pierres, on le critique dans les journaux d'extrême gauche, on refuse ses projets. Puis il démissionne, déçu par le chef et sa mystique, choqué par les journées d'émeute de février 1934. Les militants du Front populaire défilent sous ses fenêtres, le traitent cependant de fasciste. La politique de blocage des loyers raréfie les constructions. C'est la crise. Pierre connaît un peu de joie lorsque le patron d'une fonderie de deux cents ouvriers lui confie la construction d'une église où sans contrainte il peut réaliser son idéal architectural, un édifice de béton armé paré d'un calcaire cristallin, une pierre locale. Mais un riche fourreur lui préfère un entrepreneur malhonnête qui lui construira une maison pleine de malfaçons. La police vient perquisitionner chez lui, l'ancien militant de «l'Avenir National». Pierre est de nouveau seul contre tous. Et sur les dernières pages s'étend l'ombre de la guerre. Philippe et Pierre, héros solitaires dans une société hostile et une profession où règne l'individualisme, défendent une architecture traditionaliste, à mille années lumière des audaces de la modernité.

Quel sera alors le destin de l'architecte utopiste, de l'inventeur de la cité de l'avenir, de l'an 2000? Michel Ragon, le célèbre critique d'art, l'historien de l'architecture moderne, connaît la réponse: l'utopie abandonnée, ce sera la réussite sociale, la richesse, le remords et l'angoisse du temps perdu. *Les quatre murs*, publié en 1966, raconte une journée de la vie de Julien Mareuil l'architecte, une journée où il est resté dans son appartement luxueux, silencieux, à revivre quarante ans de sa vie. La mort de son père garde forestier le jette de la forêt dans la ville des pauvres, les logements insalubres, les loges de concierge, les mansardes. Garçon de course, manutentionnaire, il étudie seul, devient bachelier puis architecte. Pendant dix ans il dessine Sylvia la ville, du nom de Sylvia, sa première femme. Cité linéaire où les automobiles se déplacent et stationnent en sous-sol. Aux cubes de la place de Pouvoir, aux tours administratives succèdent les quartiers entonnoirs, les nappes haut-

perchées accueillant des maisons coques, les quartiers arborescents et l'escargot du grand théâtre, la vulve de la salle de concert. Sylvia la ville qui l'a rendu célèbre est bien rangée dans son carton. Sylvia la femme, il l'a quittée pour Nicole, jeune et belle comme les mannequins des images publicitaires. Il ne peut la regarder sans que s'interpose entre elle et lui la femme multiple, morcelée des magazines et des spots télévisés. Des élèves de l'école sont venus lui demander de diriger un atelier. Ce serait l'ultime étape de sa réussite. Depuis qu'il a abandonné Sylvia la ville dans son carton, il construit des immeubles, une Z.U.P., un grand ensemble. On le voit un instant retrouver son rêve de créateur, d'architecte. Il se fait apporter le carton de Sylvia, épingle au mur de son bureau les planches de la ville, les range. Il interroge sa bibliothèque. Wright, Gropius, Bruno Taut lui disent la grandeur de la lutte. Il attend Nicole, décidé à lui annoncer qu'il abandonne son agence, qu'il retourne à ses recherches. Elle entre. Et il s'avoue sa lassitude, sa peur.

Soixante-six, soixante-huit. Avant que les événements de mai bouleversent l'École, avant que la crise raréfie les commandes, le roman de Julien enregistre la faillite de l'utopie moderniste. Quel roman devrait s'écrire aujourd'hui dont le héros serait un architecte? Fernand Pouillon écrit dans la première moitié des années soixante un roman dont les protagonistes sont les moines bâtisseurs qui construisirent au début du XII^e siècle l'abbaye cistercienne du Thoronet en Provence, *Les pierres sauvages*. Ce Thoronet que Le Corbusier visita avant de dessiner le couvent de la Tourette, le premier édifice après le modernisme. J.-C. V.

Bibliographie

- Hugo Victor (1802-1855), *Notre-Dame de Paris* (1831).
- Viollet-le-Duc Eugène-Emmanuel (1814-1879), *Histoire d'une maison*, Paris: J. Hetzel et Cie, 1873, 260 p.
- Zola Emile (1840-1902), *L'œuvre*, Paris: Fasquelle, 1886. Quatorzième volume de «Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire».
- Jourdain Frantz (1847-1935), *L'atelier Chantrel. Mœurs d'artistes*, Paris: Charpentier et Fasquelle, 1893, 339 p.
- Valéry Paul (1871-1945), *Eupalinos ou l'Architecte* in *Architectures*, recueil publié sous la direction de Louis Süe et André Mare comprenant un dialogue de Paul Valéry et la présentation d'ouvrages d'architecture, décoration intérieure, peinture, sculpture et gravure contribuant depuis mil neuf cent quatre-vingt à former le style français, Paris:

Editions de la Nouvelle Revue Française et Gallimard, 1921, 148 p.

- Véra André (1881-1971), *Modernités ou exaltations sur la vie contemporaine*, Paris: Libraires de France, 1925, 78 p.
- Bayet Jean (1892-1969), *Architecture et poésie*, Paris: Armand Colin, 1932, 242 p.
- Vailat Léandre (1876-1952), *Le sourire de l'ange*, Paris: Flammarion, 1929, 309 p.
- Montbard Henri, *Un loup pour l'homme*, Paris: Denoël, 1939, 254 p.
- Ragon Michel (né en 1924), *Les quatre murs, roman* Paris: Albin Michel, 1966, 243 p.

Berichtigung

Werk, Bauen+Wohnen Nr. 4, 1987: Skandinavische Moderne

Aus dem Norden erreichten uns einige Bilder zu spät. Ein besonders imposantes, das versehentlich in der Sendung von Juha Leiviskä eintraf, ordneten wir in der Eile dem Absender zu. Doch das auf Seite 33 abgebildete Bürohaus wurde von Erkki Kairamo entworfen und gehört zu dem auf Seite 53 ff. vorgestellten Einkaufszentrum.