

Mémoire de fin d'études : "Le modernisme en architecture, une table rase ?"

Auteur : Orgilles, Célia

Promoteur(s) : Rouelle, Andre; Le Coguiéc, Eric

Faculté : Faculté d'Architecture

Diplôme : Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/9826>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Le modernisme en architecture, une **table rase** ?

Célia Orgilles

Sous la direction de
André Rouelle et Eric Le Coguiec

Couverture

Collage réalisé par l'auteur à partir des photos suivantes: (de gauche à droite)

LE CORBUSIER, L'Unité d'habitation (1945-1952). Disponible sur : <https://fra.archinform.net/projekte/1944.htm>

TERRAGNI, Giuseppe. Casa del Fascio (1936) @Frank Dinger. Disponible sur : <https://www.flickr.com/photos/bcmng/36143372804>

LE CORBUSIER. Villa Savoye (1928) @Paul Kozlowski. Disponible sur : <http://www.fondationle-corbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7380&sysLanguage=fr-fr&item-Pos=73&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64>

LOOS, Adolf. Villa Muller (1930). Disponible sur : https://www.instagram.com/p/Bjtp3m9nJvI/?utm_source=ig_share_sheet&igshid=1kagviez11sd0

MALLET-STEVENSON, Robert. Pavillon du Tourisme à l'exposition des arts décoratifs à Paris (1925). Disponible sur : https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=33&pavillon_id=2817

GROPIUS, Walter. Bauhaus à Dessau (1925). Disponible sur : <https://oliverlins.com/stories/bauhaus-dessau/>

BERLAGE, Hendrik Petrus. Bourse d'Amsterdam (1898). Disponible sur : https://www.architectuur.org/bouwwerk/96/Beurs_van_Berlage.html

HOFMANN, Josef. Palais Stoclet (1905). Disponible sur : <https://www.inspiration-maison.be/proprietes/architecture/le-palais-stoclet-le-secret-art-deco-de-bruxelles.html>

SULLIVAN, Louis, ADLER, Dankmar, Guaranty building à Buffalo (1896) @J. Michael Welton. Disponible sur : <https://www.dwell.com/article/the-architecture-of-adler-and-sullivan-e67f12f5#13>

HAUSSMANN, Georges Eugène. Paris Haussmannien (1853-1870). Disponible sur : <https://www.telerama.fr/scenes/haussmann-eventreur-ou-inventeur-de-paris,153998.php>

PALLADIO, Villa Foscari «Malcontenta» (1559) @Guidolotti. Disponible sur : <https://web.archive.org/web/20071006044359/http://www.cisapalladio.org/veneto/immagine.php?id=134&lingua=i>

Parthénon d'Athènes (5e. av. JC). Disponible sur : <https://www.asisbiz.com/Greece/Acropolis/pages/Site-01-Parthenon-columns-or-pillars-Acropolis-Athens-Greece-11.html>

BORROMINI, Francesco. Basilique de San Carlo à Rome (1612). Disponible sur : <https://www.pinterest.fr/pin/398709373264945536/>



UNIVERSITÉ DE LIÈGE – FACULTÉ D'ARCHITECTURE

Le modernisme en architecture, une **table rase** ?

Travail de fin d'études présenté par Célia ORGILLES en vue de l'obtention du grade de
Master en Architecture

Sous la direction de : André ROUELLE et Éric LE COGUEC

Année académique 2019-2020

Axe Transversal : Théorie et Projet

Le modernisme en architecture, une **table rase** ?



Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing* (1953)
Et après traitement par balayage infrarouge

Robert Rauschenberg avait demandé un dessin de De Kooning afin de l'effacer, ce à quoi l'artiste avait consenti : il lui avait fallu un mois de travail et 40 gommes.¹

Exposé sous le titre *Erased de Kooning Drawing*, il mit sous les yeux du public une feuille salie et abîmée, qui « *provoquait le spectateur et le contraignait à renoncer à l'expérience traditionnelle* ». ²

Le musée comme institution, a toutefois donné à cette œuvre « activiste », le statut d'œuvre d'art.³

L'œuvre de Rauschenberg rend compte d'un processus de table rase par « l'effacement ». Mais, après un traitement de lecture optique, quelques traces antérieures sont encore visibles.

Osons le rapprochement avec le Mouvement moderne ! Son action de table rase accomplie, y a-t-il subsistance du passé ? Y a-t-il des traces qui attesteraient de la présence d'une antériorité ?

1 COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Seuil, 1990. p. 125

2 Ibid. p. 125

3 Ibid. p. 125

Remerciements

C'est en ces quelques lignes que je voudrais exprimer ma reconnaissance, envers les personnes qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire, si fascinant et exaltant à la fois, je pourrais même dire euphorisant.

Par ses conseils et nos riches échanges, par ses incroyables références, son temps consacré à la relecture, ainsi que par son intérêt et son enthousiasme, je remercie tout d'abord, et cela ne sera jamais assez, Monsieur André Rouelle, quant à la confiance qu'il m'a portée tout au long de cette étude.

À Monsieur Éric Le Coguiec, que je tiens également à remercier, pour nos multiples discussions portées lors de l'élaboration de mon sujet.

À tout deux, je souhaite exprimer ma gratitude, pour m'avoir conforté sur le choix de mon sujet et mes véritables intentions, où je me suis épanouie dans la recherche, alors nouvelle pour moi.

À mes professeurs d'atelier et d'options, sans qui je n'aurai pas eu de remise en question et de profonde réflexion perpétuelle, tellement utile pour l'accomplissement de cet écrit.

Mais aussi à Mathieu Taillade, que je remercie pour nos longues discussions sur nos sujets respectifs, pendant le peu de pause que nous nous sommes accordé.

Et un dernier merci aux membres de ma famille, d'avoir supporté mes « monologues », ainsi que leur soutien indéfectible qu'ils m'ont porté tout au long de mes années d'études.

Table des matières

Remerciements	9
Avant-Propos	13
Le Mouvement moderne en architecture	15
Pourquoi la table rase du modernisme ?	23
Une table rase	31
Epistémologie	33
Comme concept	34
Comme processus	35
Comme volonté	35
Comme action	35
Une posture	37
Des évènements	39
Un questionnement, un changement	42
L'abstraction	50
L'ouverture d'un grand récit	58
Des pensées agissantes	63
Une volonté de changement	65
Des avant-gardes	67
Des manifestes	71
Des écoles de pensées	75
Le Mouvement moderne en architecture	79
Un avènement	81
Des aboutissements	87
Des principes	91
Des expérimentations	97
Des prototypes	99
L'espace	107

Des incertitudes	117
Un enfermement	120
Une construction	121
Une continuité	122
Mise en question	127
Un nouvel environnement	129
Une nouvelle manière	135
<i>Urbanisme</i>	<i>137</i>
<i>Usages</i>	<i>143</i>
<i>Langage</i>	<i>145</i>
<i>Processus et spatialité</i>	<i>150</i>
<i>Stylistique</i>	<i>157</i>
Des paradoxes	165
Et autres doutes ...	175
Modern-isme	187
Modernité	190
Tradition	195
Réduction	199
Transition	203
Temporalité	205
Epilogue	209
Bibliographie	217
Table des illustrations	225

Avant-propos

« Il est temps de répudier le tracé actuel de nos villes par lequel s'accumulent les immeubles tassés, s'enlacent les rues étroites pleines de bruit, de puanteur, de benzine et de poussières, et où les étages ouvrent à pleins poumons leurs fenêtres sur ces saletés... »¹

Le Corbusier, *Vers une architecture* de 1923

1 LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Paris : Les Editions G. Crès (revue et aug.) 1925. p. 43

Le mouvement moderne en architecture

C'est en ces quelques mots que Le Corbusier décrivait la ville traditionnelle. La révolution industrielle du 19^e siècle a engendré un exode rural conséquent. Les villes ont donc connu une explosion démographique, ce qui a entraîné un entassement des populations sans précédent.

C'est également une période difficile pour ces villes qui n'étaient pas préparées à ces bouleversements. Il en résultera une pénurie de logements, et conséquemment la promiscuité et la dégradation de l'hygiène. Les architectes du début du 20^e siècle vont s'attacher à la recherche de solutions pour remédier à ces problèmes. Cela constituera l'ouverture du grand récit de l'urbanisme et de l'architecture modernes.

Contre la ville historique, les architectes du Mouvement moderne ou modernisme, proposent la mise en place de nouveaux espaces, fondés sur de nouvelles idées associées à de nouvelles possibilités constructives, qu'offre l'usage du béton ou encore l'acier jusque-là réservés à l'édification des palais de l'industrie. Pour répondre à une demande de masse, ils envisagent de solutionner les questions du logement par la simplification de leurs méthodes de conception et de construction. En appliquant des principes tels que la rationalisation, la standardisation ou encore le fonctionnalisme, ils proposent des modèles efficaces dans leurs mises en œuvre et leurs usages.

Dans une ère où la vitesse prime, le transport des personnes et des informations s'accélère. La diffusion des idées imprime le quotidien.

Avec une idéologie associée à des processus de simplification formelle, les protagonistes du Mouvement moderne, publient dans des revues et textes manifestes,² leurs idées et conceptions, qu'ils partagent lors de congrès de l'architecture,³ tout cela acquérant progressivement valeur de doctrine.

Le modernisme fera l'objet d'une alternance entre périodes de réflexions et actions concrètes,⁴ certaines isolées et d'autres au service d'une politique de reconstruction.

2 Les revues de *L'Esprit nouveau* (1920-1925)

3 Les congrès internationaux d'architecture moderne : les CIAM (1928-1959)

4 FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome » [en ligne]. Mentouri (Algérie) : Université Mentouri Constantine. p. 93. Disponible sur : <http://revue.umc.edu.dz/index.php/a/article/view/1643/1763> (consulté le 4/08/2018)



Figure 1. Avant destruction de la «Grand Muraille de Chine», de l'ensemble à Beaulieu de 1964 à Saint-Etienne en 2007

La phase de l'entre-deux-guerres s'oriente vers la recherche et l'expérimentation.

Plus tard, l'Europe ravagée par les événements de 1939-1945, verra la concrétisation des théories⁵ avec l'ouverture de vastes chantiers de reconstruction.

Villes nouvelles, grands ensembles, cités -jardins modernes, usines, écoles, complexes sportifs, lieux de cultes ..., modifient le paysage des villes et leurs alentours.⁶ Les projets urbains revendiquent une refonte totale de l'urbanisme traditionnel, et exposent une vision qui abandonne irrévocablement la ville du passé.

Les modifications typologiques et l'aération de la masse bâtie par la « *destruction systématique du tissu urbain historique* »⁷ sont les grands axes de la ville dite « ouverte ». La maison mitoyenne, la rue ou encore la place publique devenues ou perçues obsolètes, les architectes adopteront la construction de grandes barres de logements détachées du sol.⁸

Avec le rejet et la détestation affirmés du tracé de la ville traditionnelle, jugée « *dense, mixte et historique, porteuse de tous les maux* »,⁹ les architectes du Mouvement moderne affirmeront la nécessité d'une table rase.

Pour certains, trop radicale, en cause d'une vision souvent rigide, doctrinaire d'un urbanisme qui voulait planifier, construire la ville pour une « *société au service de l'industrie* ». ¹⁰ Pour d'autres, indispensables, le cadre de vie n'était plus en accord, ni avec la réalité du quotidien, ni avec la pensée agissante.

Aux lendemains de la deuxième guerre mondiale, le modernisme essuie ses premières critiques. Une nouvelle génération d'architectes, insatisfaite des usages faits de la doctrine moderne, mettra en avant des « *dysfonctionnements de tout ordre : relégation et stigmatisation de la population, dégradations dans l'espace public, violences urbaines, etc.* »¹¹

5 FOUA, Mohamed. «Le Mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome ». op.cit. p. 93

6 Hansaviertel à Berlin, Quartier Frugès à Bordeaux, les cités radieuses de Le Corbusier à Marseille, Rezé, Berlin ...etc.

7 TIELEMAN, DAVID, « Cpted : La pensée de Jane Jacobs et d'Oscar Newman dans le développement des villes contemporaine », [en ligne]. Liège : Faculté d'architecture de l'ULiège, 2014. p. 4. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/2268/184229> (consulté le 18/10/2018)

8 Ibid. p. 3

9 Ibid. p. 4

10 Ibid. p. 5

11 Ibid. p. 5



Figure 2. Pendant destruction de la «Grand Muraille de Chine», de l'ensemble à Beaulieu de 1964 à Saint-Etienne en 2007

Que s'est-il passé avec le Mouvement moderne ?

L'acharnement pour une société du progrès, s'est-il réalisé au détriment des qualifications en termes d'usage de l'espace, en termes d'identité et d'appropriation ?

Les nombreuses critiques émises par la Team X, Oscar Newman ou encore l'activiste Jane Jacobs, concernaient les dérives des constructions du modernisme pour « *leur gigantisme, l'anonymat, l'uniformisation des logements ainsi que la monotonie du paysage* ». ¹²

Au début des années 1960, la critique plaidant pour une mixité des usages et des fonctions, s'opposait radicalement au discours de la doctrine moderne. ¹³

« *L'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 Juillet 1972 à 3h32 de l'après-midi* » ¹⁴

La démolition du grand ensemble du Pruitt-Igoe à Saint-Louis scelle la fin d'une époque pour Charles Jencks. Il disqualifie le Mouvement moderne en architecture et annonce l'avènement du post-modernisme.

Selon Kenneth Frampton, le dessèchement provoqué par la tabula rasa aurait joué un rôle déterminant dans la destruction urbaine et expliquerait l'abandon d'une posture visionnaire au profit d'une approche contextualiste et anti-utopiste. ¹⁵

La contestation d'un appauvrissement du contexte urbain met alors en cause les tendances d'une « *abstraction inhérente et sa rationalité cartésienne* ». ¹⁶ Les postmodernes ont pris conscience de la déchéance provoquée par les codes réducteurs du modernisme. ¹⁷ Ils plaident pour un respect du contexte existant, ¹⁸ posture critique que partageaient Colin Rowe, puis Robert Venturi dans *Complexity and contradiction in Architecture* :

¹² TIELEMAN, David. opcit. p. 6

¹³ Ibid. p. 6

¹⁴ JENCKS, CHARLES, *The language of Post-modern Architecture*, New-York: Rizzoli, 1977. p. 9

¹⁵ FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne : une histoire critique*. Paris : Thames & Hudson, 2009. p. 310

¹⁶ Ibid. p. 310

¹⁷ Ibid. p. 310

¹⁸ Ibid. p. 310



Figure 3. Pendant destruction de la «Grand Muraille de Chine», de l'ensemble à Beaulieu de 1964 à Saint-Etienne en 2007

« *La justification essentielle de l'emploi d'objets de pacotille dans un ordre architectural est leur existence même. Ils sont ce que nous avons, le matériau dont nous disposons. Les architectes peuvent se lamenter, essayer de les ignorer ou même de les abolir, mais ils ne disparaîtront pas.* »¹⁹

La radicalité du Mouvement moderne s'est révélée dans un premier temps avec l'utilisation de la *table rase* qu'ils justifiaient par un souci de rationalité, mais également, nous le montrerons, par recherche de vérité et d'authenticité. Cela s'est soldé par des échecs selon les postmodernes, certes, mais il y avait une raison à leur volonté et à leurs agissements. L'environnement avait changé, il se développait constamment, l'individu avait un sentiment de désorientation, plus rien ne le liait à quelque chose d'authentique.²⁰

« *De l'agonie de ceux qui recherchent la vérité, une nouvelle ère naîtrait, l'ère des modernes : "Cette rédemption viendra du chagrin et de la miséricorde du désespoir, ce jour-là se brisera après cette horrible nuit et l'art demeurera parmi le peuple – cette résurrection glorieuse et ravie est la foi de la modernité".* »²¹

En 1890, Hermann Bahr appelait à une purge, tout ce qui était ancien devait être éliminé,²² tout cela dans un désir de « *s'harmoniser à nouveau avec les circonstances extérieures* ». ²³ Selon lui, le vide était nécessaire, il demandait l'effacement de tous les enseignements, croyances et connaissances du passé.²⁴ Georg Simmel en 1903, partageait cet avis. Il indiquait que l'individu était bombardé par une profusion de stimuli en constante évolution, et la seule manière pour lui d'y faire face, c'était d'y répondre de manière rationnelle.²⁵

Un nouveau départ basé sur le rejet de l'ancien, sur un diagnostic nécessaire de rupture commandé par un esprit de modernité ²⁶ devient le mot d'ordre initiateur du Mouvement moderne.

19 Robert Venturi dans FRAMPTON, Kenneth. opcit. p. 310

20 HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity: A critique*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999. p.72

21 Ibid. p. 72

22 Ibid. p. 73

23 Ibid. p. 73

24 Ibid. p. 73

25 Ibid. p. 73

26 Ibid. p. 73

« L'homme doit constamment se détruire pour se reconstruire. »²⁷

Théo van Doesburg, 1918

²⁷ HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity : A critique*. op.cit. p. 8

Pourquoi la table rase du modernisme ?

Le mouvement moderne en architecture configure une rupture radicale avec le passé, avec comme leitmotiv, la « table rase » en avant-propos de ses productions urbanistiques et architecturales.

Les acteurs de ce mouvement devaient adapter leurs méthodes aux exigences de l'époque.²⁸ Pour eux, il y avait suffisamment de raisons de changer, les vieux métiers avaient disparu, les progrès technologiques et les exigences fonctionnelles avaient évolué.²⁹ C'était une situation qui légitimait une réponse à « *l'expérience de la modernité et aux problèmes et possibilités résultant du processus de modernisation* »³⁰ et avec comme levier essentiel « *leur opposition à la tradition* ».³¹

L'utilisation de la table rase initierait un mouvement qui portera au « paroxysme » la modernité en architecture.

Le modernisme a été un tournant déterminant majeur dans l'histoire de l'architecture. Il a également largement contribué au devenir de l'architecture contemporaine, selon sa manière d'approcher la conception de l'espace, d'aborder l'organisation de la ville, de questionner le cadre de vie. Il est un passage obligé qui s'exprime dans la compréhension des événements et des bouleversements de la société.

Mais que pouvons-nous dire de plus sur ce mouvement qui a déjà, et fait encore, beaucoup parler de lui ?

Régulièrement, articles et textes critiques revisitent cette période, questionnant son héritage. Très souvent, le terme de « table rase » ou « tabula rasa » fut évoqué à l'origine comme ouverture d'un mode de pensée et de faire, mais aussi en tant que « *nouvelle mécanique culturelle* »³² comme argument, comme prétexte ou encore comme pré-texte.

28 HEYNEN, Hilde. op.cit. p. 79

29 Ibid. p. 79

30 Ibid. p. 26

31 Ibid. p. 26

32 Ibid. p. 73

« Charles, quand tu m'as dit que tu «préfères dessiner que parler», je n'ai pas compris. Mais maintenant que tout ce temps est passé, je vois ce que tu veux dire. Ils parcourent toutes vos paroles, à la recherche de la vérité, mais ils oublient que vous étiez architecte. Ils essaient de décider si vous êtes toujours digne de leur adoration. Ne regardent-ils pas vos bâtiments ? Je pense que vous aviez raison de dire : "dessiner est plus rapide et laisse moins de place aux mensonges." »³³

Nicole Cullinan, lettre adressée à Le Corbusier

Nous avons encore des choses à apprendre de ce courant considéré comme radical, sa capacité à critiquer le statu quo, « *imaginer un monde meilleur et le construire* ». ³⁴ Est-il encore possible de réévaluer son héritage dans sa performance à changer le monde ? ³⁵

Il serait peut-être intéressant de requestionner ses apports en termes de volonté de changement et sa concrétisation, selon les pistes de réflexions des enjeux actuels, sociétaux, économiques et environnementaux. Sa radicalité au service du changement a-t-elle été opérante ? Était-elle la seule solution ? Fallait-il détruire l'existant afin de proposer un véritable changement ?

Adopter une position critique dans l'analyse de cette radicalité demeure essentielle, notamment au regard des pratiques développées aujourd'hui, notamment celles qui ont fait le deuil d'une confiance excessive dans l'idée du progrès.

33 CULLINAN, Nicole, « Le Corbusier, a complex character », [en ligne]. 25 août 2019. Disponible sur : <https://nicolecullinan.com/2019/08/25/le-corbusier-a-complex-character/> (consulté le 24/04/2020)

34 HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging Modernism » dans HENKET, Hubert-Jan, HEYNEN, Hilde. *Back from utopia: the challenge of the modern movement*. Rotterdam : 010 Publishers, 2002. p. 7

35 Ibid. p. 22

Actuellement, les auteurs de projet donnent encore beaucoup d'importance au Mouvement moderne, dont les codes persistent dans les productions contemporaines, il semblerait que l'on « *se repose encore sur ces acquis* »³⁶ car l'idéologie moderniste habite toujours les politiques actuelles dans de nombreux pays.³⁷

Les conceptions se renouvellent, se veulent contemporaines des époques où elles s'érigent. L'inverse constituerait une « *falsification de l'histoire, un mélange du faux et de l'authentique* »³⁸ selon l'idiome moderniste où les actions doivent être en action avec les conditions de leur temps.

*« Le postmodernisme consiste en une variété d'approches qui a pour origine le paternalisme et l'utopisme de ses prédécesseurs (les modernistes), mais ils ont tous un langage architectural à deux codes, d'une part moderne et d'autre part «quelque chose d'autre». Les raisons de ce code double sont technologiques et sémiotiques : les architectes désirent employer une technologie nouvelle, mais aussi communiquer avec un public particulier. Ils acceptent la société industrielle, mais tout en lui donnant un imaginaire qui dépasse celle du machinisme – l'image moderniste »*³⁹

Aujourd'hui, la pensée post-moderniste fait usage de l'emprunt et pratique la citation. De la sorte, on perpétue quelque chose issu d'autres circonstances. Et c'est là le paradoxe ! L'utilisation décontextualisée du vocabulaire moderniste,⁴⁰ nous incite à réfléchir sur la posture des auteurs de l'architecture contemporaine, alors considérés comme « nouveaux », ou encore « actuels ».

Le modernisme était-il lui-même exempt de ce type de paradoxe ?

36 HUET, Bernard. *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXe : Conférence*. Paris : Quinquette, 2003. p. 10

37 MEHAFFY, Michael, SALINGAROS, Nikos. « Colonialist Modernism Strikes Again », [en ligne]. ArchDaily. 2 février 2020. Disponible sur : <https://www.archdaily.com/932797/colonialist-modernism-strikes-again> (consulté le 10/05/2020)

38 Ibid.

39 Charles Jencks dans FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome » op.cit. p. 99

40 Comme par exemple la Kunsthall de Rem Koolhaas à Rotterdam de 1992.

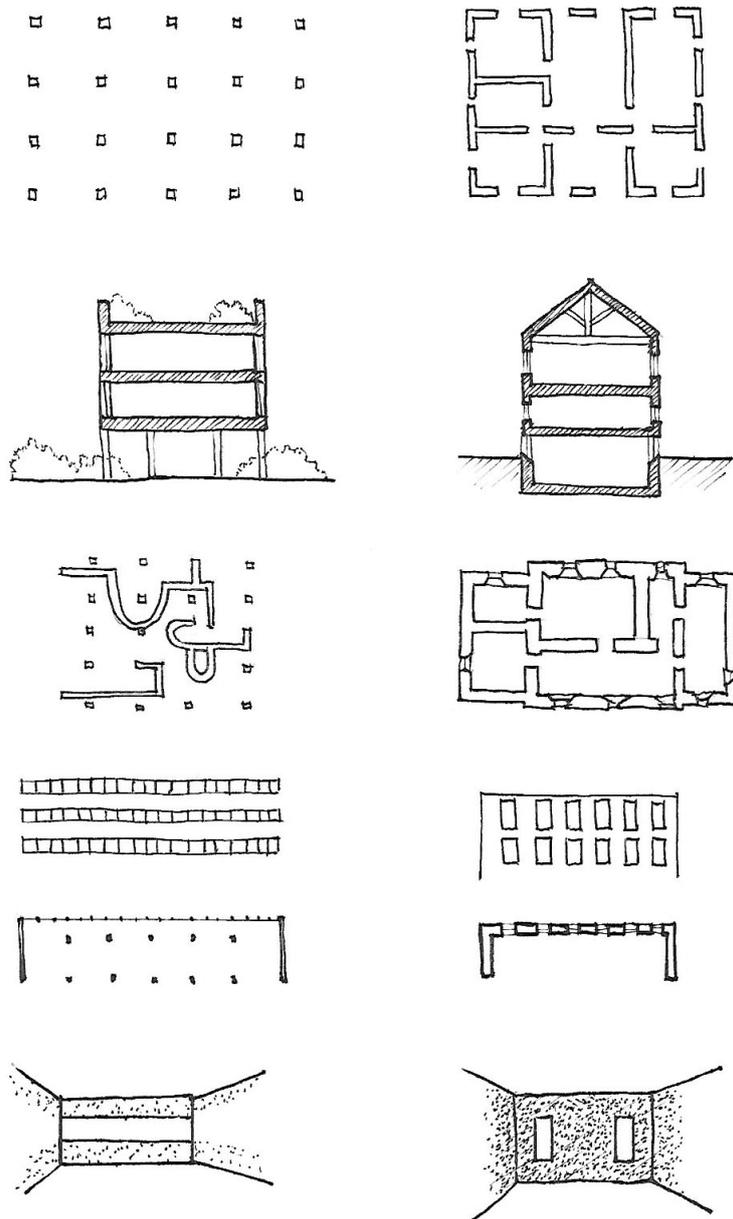


Figure 4 : Les « cinq points d'une architecture nouvelle » de Le Corbusier et une comparaison « classique ».

John Summerson nous propose une relecture de l'usage fait par Le Corbusier, des éléments usuels de l'architecture qu'il instaure en grammaire architecturale, les cinq points corbuséens⁴¹ :

*« ...la maison repose sur le sol, il la soulève sur des pilotis ; elle a généralement un toit, il le supprime pour le remplacer par une toiture terrasse qui n'a plus de toiture que le nom, tout comme la « rue intérieure » n'a, non plus, de rue, que le nom. La fenêtre est habituellement verticale, il la rend horizontale [...] »*⁴²

Il met en évidence la présence récurrente de figures d'oppositions.⁴³ Selon lui, Le Corbusier prenait systématiquement le contre-pied de tout ce qui se faisait habituellement.⁴⁴

N'était-ce pas de l'ordre d'un remaniement de langage existant pour proposer quelque chose de nouveau ? Cet éclairage nous fait douter de la portée du terme de « table rase » ou « tabula rasa », utilisé par les modernistes, ou évoqué par les différents auteurs d'ouvrages ou articles.

Cela porte à **réflexion**.

Nous pouvons-nous poser la question, la rupture était-elle véritable ?

41 Les cinq points de l'architecture nouvelle mis au point en 1927.

42 BOUDON, Philippe. « Utopie, X-topies et Topiques » [en ligne]. Villes en Parallèle 42, n° 1, 2009.. p. 72. Disponible sur : <https://doi.org/10.3406/vilpa.2009.1449> (consulté le 20/03/2020)

43 Ibid. p. 72

44 Ibid. p. 72

« *Cher Charles, Il y a tellement de choses à dire, je ne sais pas par où commencer.* »⁴⁵

Le Mouvement moderne en architecture est un courant d'une grande importance, mais la radicalité des premiers jours a fait place à un essoufflement voire une chute en décadence, ou du moins en désuétude. Mais cela n'enlève rien à la puissance des actes fondateurs et quand on évoque le modernisme, on associe les événements à la « table rase ».

C'est un sujet qui s'invite en cours d'apprentissage de l'architecture, mais ce terme interroge ! Il crée une sorte de confusion, quant à son utilisation outrancière à l'aube du Mouvement moderne. Alors que maints auteurs ont déjà étudié ce mouvement, l'ouverture d'un questionnement au départ de la table rase du début du 20^e siècle, peut-elle apporter des connaissances complémentaires sur les mécanismes adoptés et sur les impacts directs ?

Pourquoi le Mouvement moderne, considéré comme le véritable renouveau de l'architecture du début du 20^e siècle, aussi bien dans la pratique que dans la pensée, a-t-il tant évoqué la table rase comme remise en question, comme base d'un changement ?

La table rase comme rupture, a-t-elle été la clef pour asseoir la radicalité des idées ? Quels furent les actes majeurs ? Quels furent les véritables changements ?

Pour le Mouvement moderne, la réponse au défi de l'époque était l'abandon des traditions, le refus du passé. Les progrès technologiques ont conduit à « *une rupture de la relation organique qui existait entre les individus et leur culture* ». ⁴⁶ De ce fait, « *le développement naturel de la tradition* » ne pouvait plus se poursuivre parfaitement. ⁴⁷ Le couple tradition et modernité, est-il une éternelle contradiction-oppositio-association en architecture ?

Quels ont été les véritables changements portés par la table rase du modernisme, pour quelles ruptures, et dans quels buts ?

45 CULLINAN, Nicole, « Le Corbusier, a complex character ». op.cit.

46 HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity : A critique*. op.cit. p. 78

47 Ibid. p. 78

« *Jamais un retour en arrière n'a été constaté, jamais l'homme n'est revenu sur ses pas. [...] Copier servilement le passé, c'est se condamner au mensonge, c'est ériger le "faux en principe".* » ⁴⁸

Le Corbusier, *La Charte d'Athènes* de 1957

« *L'ornement moderne n'a pas de parents et pas de descendants, n'a pas de passé et pas d'avenir. Des individus dénués de culture, pour lesquels la grandeur de notre temps est un livre scellé de sept sceaux, le salue avec joie, et au bout de peu de temps le rejette.* » ⁴⁹

Adolf Loos, *Ornementation et crime* de 1908

Le modernisme en architecture voulait rompre avec les codifications préétablies, d'où la survenance de table rase. S'est-elle construite progressivement ou est-elle arrivée soudainement ?

A travers ce mémoire, il est proposé une lecture orientée du modernisme, à travers les postures, de ce qui les ont conduit à agir de la sorte, ainsi que les expérimentations qui ont permis de se débarrasser de la tradition et ainsi porté ce mouvement au sommet de la modernité.

L'étude porte donc sur les « a priori » et les « posteriori » de ce mouvement, afin de resituer les pensées et les pratiques, et ainsi questionner leurs volontés, méthodes et concrétisation.

Il est envisagé ici d'étudier la table rase, en l'occurrence celle du modernisme.

Il n'est donc pas question de répondre à sa possible réutilisation concernant les enjeux de la société actuelle, ce n'en est pas le but, mais cela fait partie de l'intérêt pour ce sujet. Ou encore de répondre à la notion de « modernité » de l'architecture moderne, ce qui demanderait un travail plus conséquent.

Le constat d'ambiguïtés et de confusions incitent à relire « ce mouvement moderne », car il révèle quelques emprunts au passé, et que des écarts subsistent notamment entre la pensée et les actes.

48 LE CORBUSIER. « Le « faux » en principe ». *Poïésis : « Tradition et modernité »*, 1996, n°4, p. 157

49 Adolf Loos dans FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 91

Une table rase

« Supposons donc qu'au commencement l'Ame est ce qu'on appelle une Table rase, vide de tous caractères, sans aucune idée, quelle qu'elle soit : Comment vient-elle à recevoir des Idées ? »⁵⁰

John Locke, *Essai sur l'entendement humain*, 1735

50 LOCKE, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*. Livre II : Des idées, Amsterdam : Pierre Mortier, 1735. p. 61

Epistémologie

Du latin *tabula rasa*, le terme de table rase est formé de *tabula* pour « tablette », ainsi que de *rasa* qui signifie « gratter » ou « effacer ».

C'est un concept de philosophie épistémologique, la table rase chez Aristote, Locke, Leibneiz est un état de l'esprit « vierge » avant toute représentation.⁵¹

Elle est une métaphore utilisée par Platon dans le *Théétète*, où il s'interroge sur la nature de la connaissance.⁵²

Le terme est repris par Aristote dans *De l'âme*, qu'il décrit comme une tablette, un *grammateion* où il n'y a rien d'écrit.⁵³ Il emploie cette image pour décrire l'intelligence.

Le philosophe, John Locke dans son *Essai sur l'entendement humain* appelle *table rase* l'âme au commencement,⁵⁴ il cherche à savoir où elle puise ses raisonnements, les fondements de sa connaissance, comment elle acquiert sa quantité d'imagination.⁵⁵

Revenant à notre sujet, cela laisserait supposer que la pensée moderniste est comme l'âme à ses débuts, elle se voudrait vierge sans connaissances, aucune.

L'invocation de cette expression pose la question de savoir où les architectes du Mouvement moderne ont puisé leurs idées permettant de mettre en place les processus et cela, après avoir fait table rase ? Comment s'y sont-ils pris puisque dans l'énoncé fondateur, il n'y avait « rien » ?

51 Dictionnaire Le Robert. table rase.

52 BRISSON, Luc, NARCY, Michel, PLATON. *Théétète : Platon, Œuvres complètes*, Paris : Flammarion, 2008. p. 1951

53 PELLEGRIN, Pierre, BODEUS, Richard. *De l'âme*, Paris : Flammarion, 2014. p. 1029

54 LOCKE, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain. Livre II*. op.cit. p. 61

55 Ibid. p. 61

Comme concept

Pour Alan Clayton, « *l'œil fermé fait table rase du monde, mais c'est pour installer autre chose à sa place* ». ⁵⁶ Il propose ce concept d'état neutre afin que l'esprit vierge soit propre à recevoir les inscriptions de l'expérience « *entre le remplacé (l'actuel), et le remplaçant (l'imaginé)* ». ⁵⁷

Cette idée de la table rase est celle de la « page blanche ».

Transposée alors au modernisme, « l'actuel » comme tradition serait remplacé par « l'imaginé » à savoir la modernité, quelque chose de nouveau inscrit sur une page vierge. Un remplacement de la ville traditionnelle, que les acteurs du mouvement jugeaient décadente.

Comme processus

La table rase est synonyme d'abolissement et de démolition, c'est un mécanisme d'anéantissement, de suppression de quelque chose, afin de considérer ce qui a été détruit comme inexistant ou nul. ⁵⁸

La tradition détruite, abolie par le modernisme, ce serait considérer les siècles précédents comme inexistants, nuls ?

Comme volonté

« ...efface le monde perceptible pour inscrire sur la toile vide ainsi produite, une vision inédite. » ⁵⁹

L'institution de la table rase est proposée comme une étape préliminaire de la création, selon la peinture ou l'écriture, pour un retour au néant originel, ⁶⁰ une construction de l'esprit.

Pour le mouvement moderne en architecture, avec le passé effacé, la modernité en serait la vision inédite.

⁵⁶ CLAYTON, ALAN. « Sur un procédé descriptif : la table rase annonciatrice » [en ligne]. *Études littéraires* 15, n°3, 1982. p. 314. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/500583ar> (consulté le 24/03/2020)

⁵⁷ Ibid. p. 316

⁵⁸ DICTIONNAIRE LE ROBERT. Table rase, synonymes.

⁵⁹ CLAYTON, ALAN. « Sur un procédé descriptif : la table rase annonciatrice ». op.cit. p. 315

⁶⁰ Ibid. p. 316

Comme action

« Faire table rase » de quelque chose, c'est une action, celle de détruire, de rejeter ce qui a été dit ou fait antérieurement.⁶¹

La table rase indique un effacement total de tout ce qui a été précédemment fait, au niveau intellectuel, technique et esthétique, c'est quelque chose d'a-contextuel.

C'est une méthodologie qui consiste à procéder à l'effacement du connu pour un passage à un ordre différent.⁶²

« [...] tout s'effondre, tout s'obscurcit, tout disparaît [...] et, à partir de ce moment-là, tout va se reconstruire dans un ordre qui sera tout différent de ce qui a été construit jusqu'à maintenant. »⁶³

La table rase fait référence au fait d'effacer le passé pour repartir de zéro, sur de nouvelles bases, un support vierge de toutes écritures.⁶⁴

« A priori pourquoi pas ? Encore faudrait-il savoir de quels passés se défaire. »

Mais quelle table rase pour le mouvement moderne, pourquoi et comment ?

Quel est l'intérêt de procéder par une table rase, si ce n'est de proposer une nouvelle « page blanche » sur laquelle expérimenter et ainsi proposer quelque chose de nouveau en accord avec le moment présent ?

Utilisée par le modernisme en architecture, la table rase, était-elle uniquement une manière de se désencombrer de l'accumulation des siècles précédents ?

Comme concept, action ou encore mécanisme, nous passerons par une étude des postures et des significations, qui ont conduit artistes, écrivains et architectes à l'utiliser pour s'ancrer dans le Mouvement moderne.

61 Dictionnaire Larousse. Faire table rase.

62 CLAYTON, ALAN. « Sur un procédé descriptif : la table rase annonciatrice ». op.cit. p. 322

63 Ibid. p. 317

64 GODELIER, Maurice. « Du passé faut-il faire table rase ? » [en ligne]. Homme 37, no 143, 1997, p. 101. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1997_num_37_143_370303 (consulté le 19/10/2018)

Une posture

Des évènements

Le début du 20e siècle a été marqué par une série d'évènements : les guerres et les conflits ont provoqué un questionnement de l'histoire, en a suivi un changement de la société.⁶⁵

L'exposition « Big Bang : Destruction et création dans l'art du 20e siècle » du Centre Pompidou à Paris, explique par ses thématiques, les éclairages de ces phénomènes culturels,⁶⁶ l'abandon de la perspective historique.⁶⁷

« *Revendiquant une liberté radicale* »,⁶⁸ artistes, écrivains et architectes de ce début du 20e siècle, ont pulvérisé les valeurs établies, ont produit une destruction créative.⁶⁹ Lieu d'une crise profonde de représentation, ils expérimentent par des recherches et suivent leurs revendications dans un désir de réinventer de nouvelles formes.⁷⁰

Tandis que le statut de l'objet artistique était mis à mal, l'ambition réformatrice, anthropologique et sociale, s'affirmait à travers l'art.⁷¹ La modernité du 20e siècle, « *inscrivait l'idée même de la destruction au cœur de la redéfinition de l'art* ». ⁷² Cela s'est soldé par une rupture, avec l'avènement de la non-figuration, par un bouleversement radical de la forme, de l'ordre de la déconstruction et du renouvellement.⁷³

« *Cette volonté de faire table rase s'exerce à chacun des niveaux de l'acte créateur : destitution des sujets traditionnels de l'art, dislocation de la figure, éclatement et brouillage du plan et de la perspective...* »⁷⁴

65 GRENIER, Catherine. « Big Bang : Destruction et création dans l'art du 20e siècle » [en ligne]. Centre Pompidou, 2005. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/id/cKagnXo/rzAaoGq/fr> (consulté le 04/05/2020)

66 Ibid.

TANG, Jeannine. « The Big Bang at Centre Georges Pompidou: Reconsidering Thematic Curation ». *Theory, Culture & Society* [en ligne], 30 juin 2016. p. 243. Disponible sur : <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0263276406073227> (consulté le 04/05/2020)

68 GRENIER, Catherine. « Big Bang : Destruction et création dans l'art du 20e siècle ». op.cit.

69 Ibid.

70 Ibid.

71 Ibid.

72 Ibid.

73 Ibid.

74 Ibid.

La rupture provoque un questionnement, celui du positionnement de l'individu dans la société qui s'interroge à propos du « Beau ». Tristan Tzara prônait ce renouvellement :

« Ce que nous voulons, c'était faire table rase des valeurs en cours, mais au profit, justement, des valeurs humaines les plus hautes ... »⁷⁵

Le rapport à l'œuvre d'art change. La façon de l'approcher et celle de la fin à atteindre ont été remises en cause.⁷⁶ La notion d'inachèvement devient aussi un trait directeur de la modernité en art.⁷⁷ L'acte de former change. Paul Klee y voit davantage une suite qu'une finalité. *« L'œuvre est au premier chef genèse [...], qui enflamme l'esprit, actionne la main, se transmettant comme mouvement à la matière, devient œuvre. »⁷⁸* Le phénomène de formation, la signification, le principe, la marche de la forme prédominaient.⁷⁹ La forme n'était plus un résultat acquis, un parachèvement, une conclusion.⁸⁰ Il fallait *« l'envisager comme genèse, comme mouvement. »⁸¹*

Lors de l'exposition « Chefs d'œuvre ? » du Centre Pompidou à Metz, les grandes figures de l'histoire de l'art sont questionnées à travers des thématiques comme le goût, le principe de la collection de musées et le jugement esthétique. Ces interrogations ont également été abordées par l'art moderne,⁸² car la notion de chef-d'œuvre était malmenée par les avant-gardes qui cherchaient la rupture par la remise en cause de l'académisme⁸³ : le conflit avec le conformisme était engagé.⁸⁴

« La création comme le disait Apollinaire, créer le monde en créant sa représentation au diapason des exigences humaines de notre temps. »⁸⁵

75 TZARA, Tristan. « Dada avait un but humain ». *Poïésis* : « Tradition et modernité ».1996, n°4. p. 161

76 CLAIR, Jean. *Courte histoire de l'art moderne: un entretien*. Paris: L'Échoppe, 2004. p. 13

77 Ibid. p. 13

78 KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*, Paris : Gallimard, 1998. p. 59

79 Ibid. p. 59

80 Ibid. p. 60

81 Ibid. p. 60

82 LE BON, Laurent. « Chefs-d'œuvre ? » [en ligne]. Centre Pompidou-Metz, 2010. Disponible sur : <https://www.centrepompidou-metz.fr/chefs-doeuvre-1> (consulté le 05/05/2020)

83 COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990. p. 8

84 Ibid. p. 51

85 MILHAU, Denis. « L'art subversion de l'histoire ». *Poïésis* : « Tradition et modernité ».1996, n°4. p. 71

Un changement s'est donc opéré dans la définition et la compréhension de ce qu'est l'œuvre d'art. Jusque-là, elle avait « *l'ambition unique mais limitée, selon la formule docere et delectare, d'enseigner et de plaire* ». ⁸⁶ Désormais, elle se voulait : « *rite conjuratoire pour Picasso, pataphysique amusante pour Duchamp, épreuve ontologique pour Malevitch, expérience métaphysique pour Mondrian, esquisse d'un monde futur chez Lissitzky* ». ⁸⁷

L'impulsion portée par l'art moderne tenait comme dénominateur commun, la formalisation de la « *destruction et de l'iconoclasme* ». ⁸⁸ Les grandes figures revendiquaient les nombreuses négations des siècles précédents qu'ils voyaient comme des cycles créatifs de renouvellement et d'affirmation. ⁸⁹ « *Doit-on brûler le Louvre ?* », ⁹⁰ demandait le Corbusier, dans sa revue l'Esprit nouveau n°2 de 1920.

La rupture, le changement dans la définition du chef-d'œuvre ainsi que la remise en cause de l'académisme et du conformisme, caractérisent la volonté des artistes du début du 20e siècle et c'est ainsi qu'ils voulaient s'inscrire dans la modernité de leur époque.

La remise en cause du crédit donné aux chefs-d'œuvre est-elle réelle ou s'agit-il d'une manière de les revisiter, de les reconsidérer ? Ce que nous retenons, ce sont sans doute les actions d'éclat et le militantisme des acteurs qui voulaient donner une allure à leurs engagements, car selon Serge Fauchereau, les « *formes sont des idées, les idées sont des formes*. » ⁹¹

Leur mot d'ordre moderne par excellence a été de « faire du nouveau », une « superstition du nouveau » comme l'appelait Paul Valéry. ⁹² L'époque n'a pas été unanime face à la poussée moderne, à en croire les propos d'Antoine Compagnon. Selon lui, que pouvait-il rester de la « *valeur authentique du nouveau dans l'idolâtrie qui l'entoure et force ce renouvellement épuisant, sinon ce que Nietzsche, qui s'en prenait à la modernité sous le nom de décadence, appelait l'éternel retour [...] ?* » ⁹³

86 CLAIR, Jean. *Courte histoire de l'art moderne: un entretien*. op.cit. p.13

87 Ibid. p. 13

88 TANG, Jeannine. « The Big Bang at Centre Georges Pompidou: Reconsidering Thematic Curation ». op.cit. p. 243

89 Ibid. p. 243

90 VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. Marseille : Parenthèses, 2013. p. 62

91 FAUCHEREAU, Serge. *Avant-gardes du XXe siècle : Arts et littérature 1905-1930*, Paris : Flammarion, 2010. p. 12

92 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 9

93 Ibid. p. 9

Un questionnement, un changement

Certaines grandes figures du monde de l'art ont pris « conscience [...] que le peintre avait perdu contact, dans ses moyens d'expression, avec la vie moderne ». ⁹⁴ Vers les années 1910, ⁹⁵ apparaissent les premières œuvres cubistes.

Par destruction formelle et analytique, ⁹⁶ ce courant donne son orientation définitive à l'art du 20^e siècle comme nouvelle attitude plastique. ⁹⁷

Pablo Picasso, avec *Les demoiselles d'Avignon* (1907), opère par déstructuration de la représentation du réel, ⁹⁸ il dénature par simplification, ⁹⁹ par basculement du point de vue.

Guillaume Apollinaire voyait ces toiles comme un « dépliage de la superficie géométrique ». ¹⁰⁰ Les cubistes voulaient tendre vers une vision qui correspondait « à la vérité d'une conception ou d'une perception phénoménologique ». ¹⁰¹ Pour tendre vers le réel, le visible, ils ont accentué la dissociation entre la représentation de l'imitation et de l'illusionnisme perceptif, ¹⁰² afin de se distancer de la peinture classique où la perspective en trompe l'œil était une « construction de l'esprit ». ¹⁰³

Avec les calligrammes, Apollinaire rompt avec les formes traditionnelles de l'écriture, ¹⁰⁴ il crée un territoire poétique. Dans une dialectique de purification, il tient la littérature comme lieu de la modernité, avec une préférence pour la prose. ¹⁰⁵ Pour lui, désormais, on imite dans l'art, l'essentiel ou le conceptuel et non l'immédiate et bête apparence. ¹⁰⁶

L'éloignement était de plus en plus marqué par rapport à la représentation (la *mimesis* selon le concept d'Aristote), pour « renouer avec un fondement plus authentique de l'art ». ¹⁰⁷

94 GIEDION, Siegfried. *Espace, temps, architecture*. Paris: Denoël, 2004. p. 258

95 Ibid. p. 159

96 GRENIER, Catherine. « Big Bang : Destruction et création dans l'art du 20^e siècle ». op.cit.

97 FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique : La genèse des formes modernes*. Paris : Denoël, 1956. p. 164

98 ANGLEBERT, Philippe. « Genèse du nihilisme dans l'art contemporain ». *Poïésis : « Tradition et modernité »*. 1996, n°4. p. 188

99 COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. op. cit. p. 70

100 Ibid. p. 71

101 Ibid. p. 71

102 MILHAU, Denis. « L'art subversion de l'histoire ». op.cit. p. 86

103 COMPAGNON, Antoine. op. cit. p. 69

104 Ibid. p. 57

105 Ibid. p. 57

106 Ibid. p. 57

107 Ibid. p. 57

Apollinaire déclarait en 1912, à propos des œuvres cubistes :

« ... peintures où les artistes avaient voulu rendre avec une grande pureté la réalité essentielle... »¹⁰⁸

Le Corbusier, s'est également essayé au cubisme, avec ses toiles, *Nature morte à l'œuf* (1919), *Nature morte à l'assiette* (1920) ou encore *Nature morte "l'Effort Moderne"* (1922). Il déclarait dans *Vers une architecture*, que ce courant représentait une « *évolution capitale* ». ¹⁰⁹

Par limitation rigoureuse de sa palette de couleurs, sa méthode consistait à dissocier des objets physiques pour en réorganiser les contours, et ainsi proposer une nouvelle composition bidimensionnelle.¹¹⁰

Proposant une attitude critique qu'il eut égard au cubisme dont il voulait en revisiter les principes, il conserva certains aspects qu'il jugeait digne d'intérêt. Ces critiques furent inscrites dans sa revue d'art *Après le cubisme*, qu'il fonda avec Paul Dermée et Amédée Ozenfant en 1920.¹¹¹ Conservant la logique de construction du tableau, il y intégra par la suite un vocabulaire pictural afin que ses œuvres fassent réagir l'intellect, où il utilise des références universellement intelligible : guitare, bouteille, verres et pipes.¹¹² Symbolisant, les vertus du monde industriel, ces « objets » sont intégrés avec force dans la composition : son ordre, son anonymat, sa pureté sont résumés en un mot : le « purisme ». ¹¹³ Ce terme, bien plus qu'une simple approche de la peinture novatrice, incarne l'esprit moderne.¹¹⁴

Dans *Nature morte à l'assiette* (1920), les objets juxtaposés sont indépendants les uns des autres. Au fil de ses toiles, le déplacement vers l'immatérialité est progressif, les objets perdent peu à peu leurs présences physiques.¹¹⁵

Plus il s'éloignait de ses premières natures mortes, plus les formes et imbrications étaient complexes. Cette tendance finit par s'affirmer vers 1928, « *les contours des objets ne sont plus que des points de départ d'une architecture autonome de contours et de surface* ». ¹¹⁶

108 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 57

109 VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. Marseille : Parenthèses, 2013. p. 58

110 Ibid. p. 54

111 Ibid. p. 54

112 Ibid. p. 57

113 Ibid. p. 57

114 Ibid. p. 57

115 Ibid. p. 60

116 VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. op. cit. p. 60

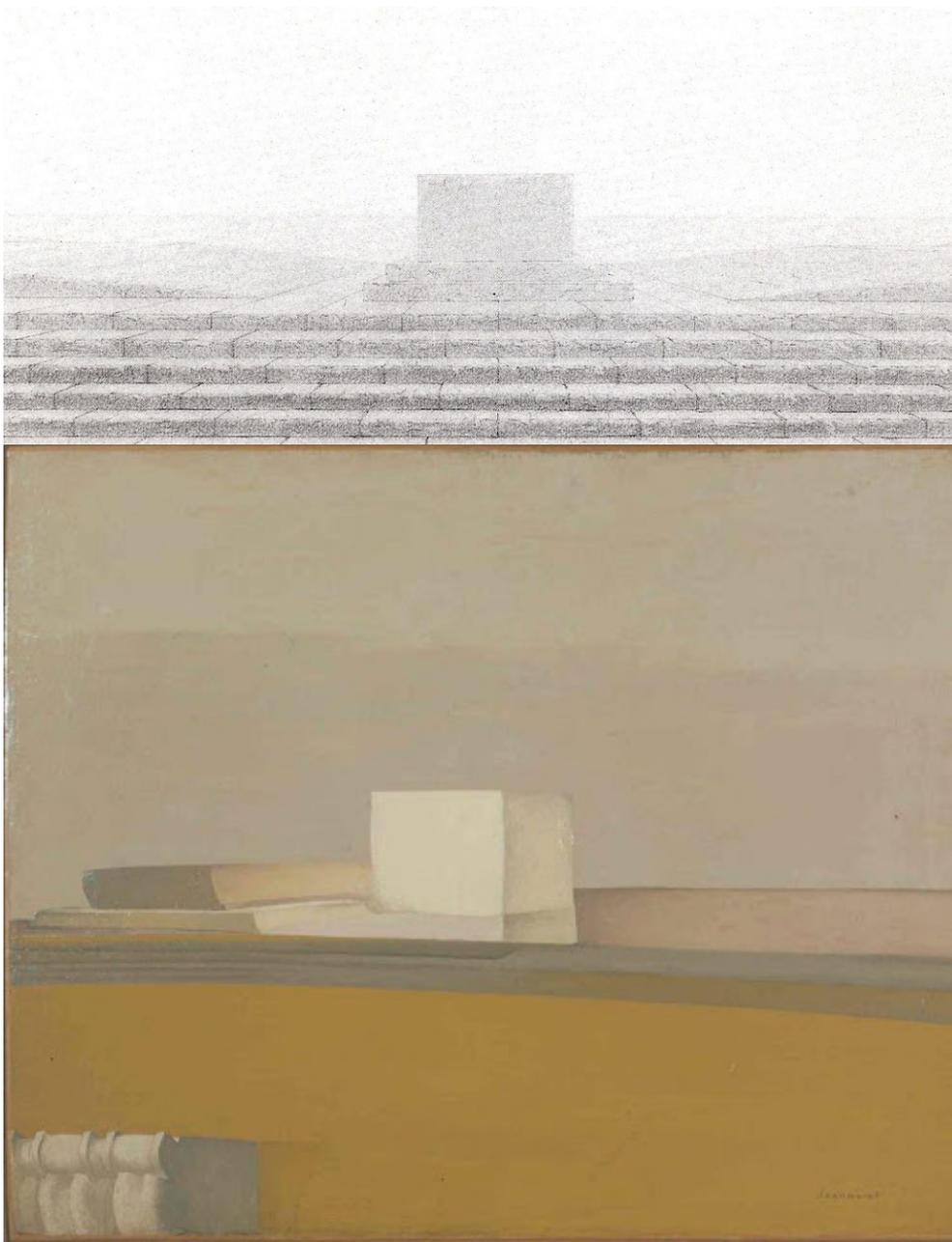


Figure 5 : Adolphe Appia, *Espace rythmique* (1909)
Figure 6 : Charles Edouard Jeanneret, *Cheminée* (1918)

Sa fréquentation assidue des œuvres cubistes de Picasso, Léger ou Braque n'a pas été sans effet sur ses toiles.¹¹⁷ Dans un objectif d'approcher l'idéal cubiste du relief transparent, il devait multiplier les éléments de ses natures mortes, jusqu'à en produire des effets vertigineux.¹¹⁸ Une recherche similaire dont on peut faire un parallèle à une œuvre de Picasso, *L'Aficionado* peinte en 1912.¹¹⁹

Travaillant avec une puissante synthèse de forme, ainsi qu'avec une assimilation avec le cubisme, nous sommes face à un paradoxe de la part de Le Corbusier.¹²⁰ Cette synthèse se dissout peu à peu dans « *ce que l'on pourrait appeler une approche analytique du support pictural : une analyse qui remet en radicalement en cause l'identité des objets, jusqu'à les réduire à des mosaïques de contours et de surfaces évoquant vaguement des objets.* »¹²¹

Autre fait intrigant, son œuvre *Cheminée* (1917) qu'il décrit comme sa première toile puriste, préfigure certains concepts de son architecture, n'est pas sans rappeler les décors d'Adolphe Appia, précurseur de la scène théâtrale moderne.¹²²

« *Le cubisme de Picasso, Braque, Léger acheva ce que Cézanne avait commencé.* »¹²³

Le début de l'art moderne en 1905, coïncidait avec la mort de Paul Cézanne, selon Jean Clair. Grand peintre au carrefour de l'impressionnisme, de l'expressionnisme et du cubisme,¹²⁴ nombreux sont les artistes qui restèrent attachés à son héritage.¹²⁵

117 VON MOOS, Stanislaus. op.cit. p. 60

118 Ibid. p. 60

119 Ibid. p. 63

120 Ibid. p. 63

121 Ibid. p. 63

122 Ibid. p. 57

123 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 73

124 Ibid. p. 71

125 CLAIR, Jean. *Courte histoire de l'art moderne: un entretien.* op.cit. p. 25-26

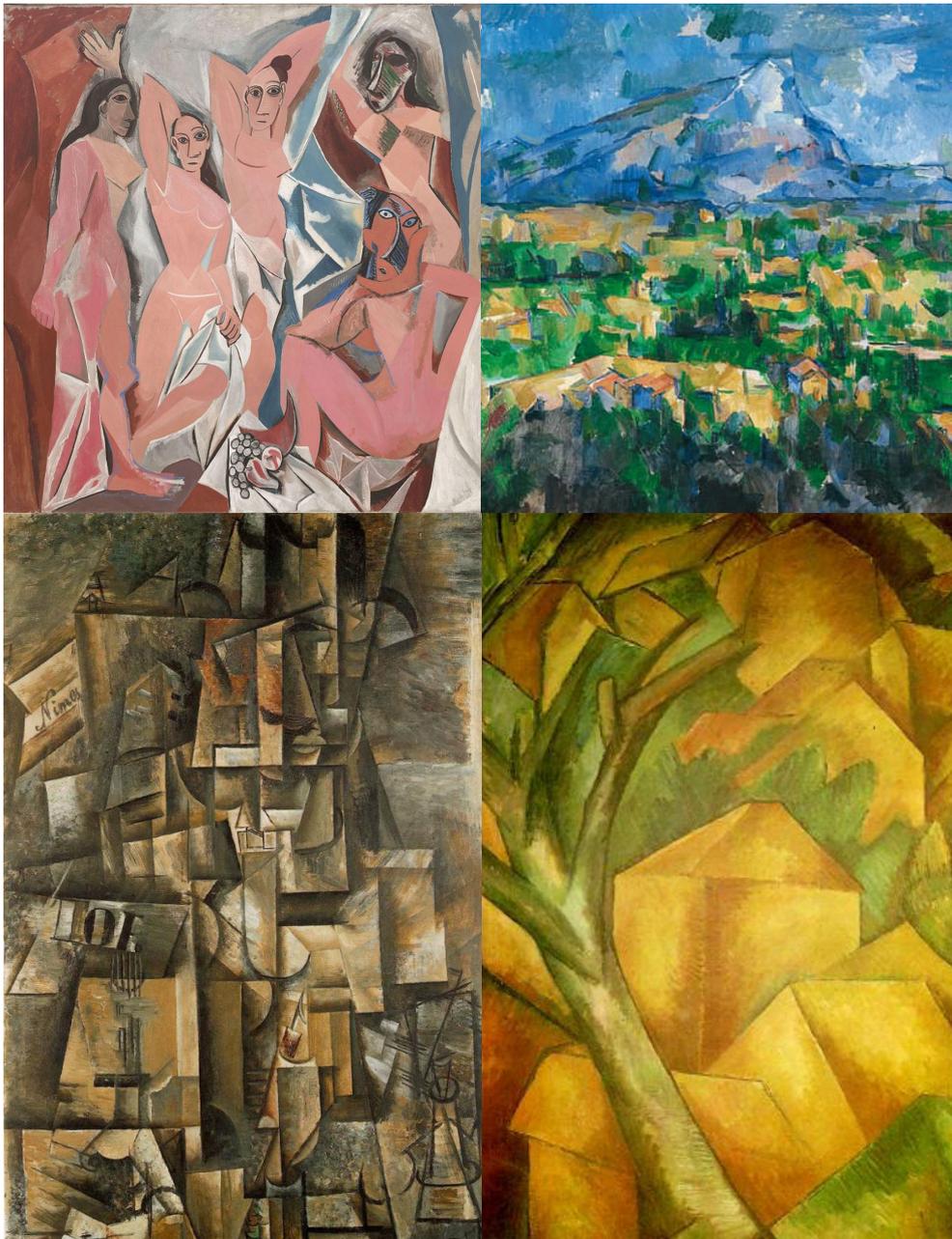


Figure 7 : Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger* (1907)

Figure 8 : Paul Cézanne, *Montagne Sainte-Victoire* (1904)

Figure 9 : Pablo Picasso, *L'Aficionados* (1912)

Figure 10 : George Braque, *Maison à l'Estaque* (1908)

Pour Clair, les cubistes ont exploité et épuisé l'œuvre de l'impressionniste. Picasso en a été l'un de ses plus « grands liquidateurs ».¹²⁶ Le cubisme est l'aboutissement que Cézanne avait commencé à aborder avec sa peinture : la lutte contre l'aplatissement résultant de l'impressionnisme.¹²⁷

On peut voir dans les œuvres de Cézanne, *Montagne à Sainte Victoire* (1904-1906), une recherche d'effets sculpturaux.¹²⁸ Ces procédés ont anticipé les peintures de Braque comme *Maison à l'Estaque*, qui suscite le mot « cubisme ».¹²⁹

Selon Clément Greenberg, Cézanne oscillait perpétuellement entre la surface littérale et son contenu.¹³⁰ Pour lui, les cubistes héritèrent de ce problème, à savoir comment passer d'un objet à l'autre, sans enfreindre l'intégrité de la surface peinte, qu'ils ont fini par détruire.¹³¹

« ... qu'est-ce que l'art, qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? »¹³²

Réalisés à partir de 1912,¹³³ les *ready-mades* de Marcel Duchamp, vont également mettre en question toutes les notions traditionnelles rattachées à l'œuvre d'art. ¹³⁴ Pour lui, c'était l'idée avant tout. Il questionnait les notions de créativité, d'originalité, de beauté et d'autonomie,¹³⁵ soit tous les attributs de l'œuvre d'art qu'il souhaitait redéfinir en fonction d'une raison d'être différente, et dès lors portée par des actions perçues comme iconoclastes.¹³⁶

Il détournait des objets de leur fonction première par un processus de réification.¹³⁷ Ses œuvres éliminaient le beau comme critère esthétique.¹³⁸ Les *ready-mades* sont des objets quelconques promus « à la dignité de l'œuvre d'art par la seule décision de l'artiste ». ¹³⁹

126 CLAIR, Jean. op. cit. p. 25

127 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 73

128 Ibid. p. 74

129 Ibid. p. 73

130 Ibid. p. 72

131 Ibid. p. 78

132 ANGLEBERT, Philippe. « Genèse du nihilisme dans l'art contemporain ». op.cit. p. 188

133 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 128

134 Ibid. p. 128

135 Ibid. p. 128

136 Ibid. p. 129

137 ANGLEBERT, Philippe. op.cit. p. 188

138 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 131

139 CLAIR, Jean. op.cit. p. 29

Contre l'art élitiste des salons, il fit scandale en exposant sa *Fontaine* en 1917. Ses œuvres sont l'entreprise la plus radicale dans la désacralisation de l'art, où il vide la création de tout son mystère.¹⁴⁰ Il écrivit dans la *Boîte blanche* :

« ... l'exigence de l'objet envers le créateur choisisseur ne se fonde pas sur l'attrait, exercé sur celui-ci en fonction de son goût, mais sur l'indifférence, la neutralité, c'est-à-dire sur un absentéisme esthétique total, une absolue "anesthésie". »¹⁴¹

Ses détournements ont interpellé intellectuellement la conscience.¹⁴² Il tentait de « prouver que les artistes et critique d'art ont perdu le sens de la valeur artistique au sens que Kant la concevait. »¹⁴³

Duchamp s'intitulait « anti-artiste », il a dissous l'opposition de l'art et du non-art.¹⁴⁴ Il a introduit dans le domaine de l'art, la machine et sa puissance de reproduction.¹⁴⁵

On peut voir dans son attitude, une ambivalence vis-à-vis du machinisme et de « l'ère de la reproductibilité technique ».¹⁴⁶ Il pousse à sa limite, une logique qui a privé la peinture de ses fonctions culturelles pour la restreindre à l'expérience visuelle ou formelle du médium.¹⁴⁷

Un changement s'opère avec Duchamp, autrefois le sujet c'était le sujet de la toile. Le sujet devient désormais l'individu qui regarde la toile, qui donne sens à l'œuvre d'art. C'est une mutation, car l'action artistique prend corps avec l'individu qui observe son environnement et les œuvres d'art.

Chercher l'art élémentaire, spontané, était un changement majeur dans l'art moderne du 20e siècle.¹⁴⁸ Duchamp a ouvert la voie à toutes les fantaisies intellectuelles. A sa suite, l'œuvre s'est construite sur ses propres éléments, essentiellement le matériau.¹⁴⁹

140 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 126

141 Marcel Duchamp dans COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 129

142 ANGLEBERT, Philippe. « Genèse du nihilisme dans l'art contemporain ». op.cit. p. 188

143 Ibid. p. 188

144 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 126

145 Ibid. p. 126

146 Ibid. p. 131

147 Ibid. p. 131

148 ANGLEBERT, Philippe. op.cit. p. 188

149 Ibid. p. 188

Les œuvres des cubistes ainsi que les ready-mades de Duchamp, ont fait « évoluer l'art vers sa propre négation ».¹⁵⁰

La négation de l'art, le conflit du sens interne et l'abandon de la logique¹⁵¹ s'inscrivent dans la genèse du nihilisme.

Le désir d'indépendance, d'autonomie et la volonté du « rien »¹⁵² cherchent à aboutir à l'absolu par négations et destructions,¹⁵³ par le rejet des valeurs des générations précédentes.¹⁵⁴

Après l'abandon devant l'irrationalité de l'histoire, les penseurs se posaient la question du sens de la vie, de l'histoire. Quant aux artistes et théoriciens de l'art, ils se questionnaient sur le sens de l'art moderne.¹⁵⁵

« L'homme, dans sa quête de liberté absolue, peut faire le choix de la destruction systématique avec l'illusion qu'il va découvrir une autre réalité lui donnant une base solide pour fonder un nouvel élan créateur. »¹⁵⁶

Le néant comme le définit Bergson, exprime cette idée qui tend vers l'abstraction, destructrice d'elle-même.¹⁵⁷ Cette prise de conscience devait empêcher de persévérer dans cette attitude nihiliste, pour trouver un bon sens opposé à son pouvoir attractif. En effet, cette idée du néant, empêche de penser ou d'agir librement, elle porte à se renouveler sans cesse dans sa volonté d'être plus « moderne ».¹⁵⁸

150 ANGLEBERT, Philippe. op.cit. p. 188

151 Ibid. p. 188

152 Ibid. p. 187

153 Ibid. p. 187

154 DICTIONNAIRE LAROUSSE. Nihilisme

155 ANGLEBERT, Philippe. op.cit. p. 189-190

156 Ibid. p. 190

157 Ibid. p. 190

158 Ibid. p. 190

L'abstraction

A la fin du 19^e siècle, la conscience historique du temps s'est généralisée, la première modernité « comme sens du présent » n'a plus été comprise.¹⁵⁹ Modernité et décadence étaient devenues synonymes.¹⁶⁰ L'implication d'un renouvellement incessant était l'insolence subite. Le passage du nouveau au désuet était dès lors instantané.¹⁶¹

Pour se distinguer de la décadence, le renouvellement devait s'identifier à une trajectoire vers l'essence de l'art, celle de la purification et de la réduction.¹⁶²

Certains individus avaient une « *autre conception de la vie* », ¹⁶³ ils prenaient « *conscience peu à peu de l'historicité de la nature individuelle.* »¹⁶⁴ Il s'est ainsi opéré « une rupture dans l'espace par le refus implicite d'une soumission de l'individu au devenir historique collectif. »¹⁶⁵

Il s'est caractérisé par un désir d'indépendance, où la subjectivité humaine affirmait « *une position nihiliste, l'autonomie de l'individu au regard de la société* ». ¹⁶⁶

« *“Il faut être absolument moderne”, proclamait Rimbaud. Avec Rimbaud, le mot d'ordre du moderne explose, comme refus violent de l'ancien. Le terme de nouveau est répété tout au long de la fameuse “lettre du voyant”, daté de mai 1871, [...].* »¹⁶⁷

Pour Arthur Rimbaud, l'œuvre doit se détruire elle-même pour aboutir au silence qui « *détruit le monde et le moi* ». ¹⁶⁸ Dans ses œuvres le « *“Je” disparaît dans une désarticulation concomitante du langage et de la subjectivité* ». ¹⁶⁹ En poésie, le « *langage ne se représente plus* », il se conçoit comme un jeu autonome de la référence.¹⁷⁰

159 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 30

160 Ibid. p. 48

161 Ibid. p. 49

162 Ibid. p. 49

163 ANGLEBERT, Philippe. op.cit. p. 187

164 Ibid. p. 187

165 Ibid. p. 187

166 Ibid. p. 187

167 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 17

168 Ibid. p. 59

169 Ibid. p. 59

170 Ibid. p. 59

Nietzsche, dans son ouvrage le *Gai savoir* de 1888, recherchait déjà une nouvelle liberté.¹⁷¹ Selon lui, l'homme devait se libérer des préceptes divins afin de se mouvoir « *dans un monde fondé sur les sciences modernes et la technique.* »¹⁷²

« Dieu est mort »¹⁷³ disait-il. L'homme s'éprouvait dans l'angoisse de sa déréliction : séparé de toutes les croyances qui l'aident à vivre, l'homme était désemparé.¹⁷⁴

Le texte de Nietzsche, « Dieu est mort » symbolise les dimensions essentielles de la modernité,¹⁷⁵ celle de l'homme moderne conscient et désespéré.¹⁷⁶

Le nihilisme, comme condition de la libération de l'homme, est énoncé « *ex nihilo* » pour un recommencement au total, « *la condition de sa liberté créatrice* ».¹⁷⁷

Posture nihiliste, au point que dans leurs protestations et dans leurs désirs d'atteindre au Rien, « *ils dévoyaient la notion d'artiste créateur pour celle d'artiste "interprète des énergies qui mettent en forme les éléments du monde"* ».¹⁷⁸

C'est une recherche d'essence, de purification, d'atteindre au *Rien* que l'on retrouve dans l'art abstrait. Il est apparu avant la première guerre mondiale, à Munich avec Kandinsky, à Paris avec Mondrian et à Moscou avec Malevitch.¹⁷⁹

Les artistes semblent être parvenus à l'abstraction différemment, par renoncement à l'art figuratif.¹⁸⁰

171 NIETZSCHE, Friedrich. « Dieu est mort ». *Poïésis : « Tradition et modernité »*. 1996, n°4. p. 137

172 Ibid. p. 137

173 Ibid. p. 137

174 PICON, Gaëtan. « Les clefs de la création ». *Poïésis : « Tradition et modernité »*. 1996, n°4. p. 142

175 NIETZSCHE, Friedrich. « Dieu est mort ». op.cit. p. 137

176 Ibid. p. 137

177 PICON, Gaëtan. « Les clefs de la création ». op.cit. p. 142

178 ANGLEBERT, Philippe. op.cit. p. 187

179 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 88

180 Ibid. p. 88



Figure 11 : Vassily Kandinsky, Sans titre (1910)

Leurs points de départ pour tendre vers l'abstraction, a été un « *besoin de traduire de nouveaux états de la matière* »,¹⁸¹ où les artistes se sont appuyés sur les pseudosciences, ou encore les courants occultistes tels que l'anthroposophie, la théosophie, le spiritisme.¹⁸²

Par l'abstraction, la forme se libère du contenu au point de devenir son propre contenu.¹⁸³ La forme est le contenu.

La première œuvre abstraite est une aquarelle, signée Vassily Kandinsky, *Sans titre* (1910).¹⁸⁴ L'artiste rapporte le début de sa quête de l'abstraction à une expérience curieuse.¹⁸⁵ Il évoque l'angoisse suivante : « *Qu'est-ce qui doit remplacer l'objet ?* ». ¹⁸⁶ Il avait pour crainte de verser dans la « *peinture décorative* ». ¹⁸⁷

Dans ses œuvres, il procède au renoncement de l'objet et à la recherche de formes pures.¹⁸⁸ Il faudra des années à Kandinsky pour atteindre la liberté de la peinture à l'huile.¹⁸⁹ Dans son livre, *Du spirituel dans l'art* de 1912, il justifie la manière dont il remplace l'objet, en effet il indique que :

« [...] *l'objet de sa recherche n'est plus l'objet matériel, concret, auquel on s'attachait exclusivement à l'époque précédente – étape dépassée – ce sera le contenu même de l'art, son essence, son âme.* »¹⁹⁰

Il voit dans les formes et couleurs, « *le moyen le plus pur pour exprimer l'émotion et répondre à la nécessité intérieure* ». ¹⁹¹ Dans cette doctrine spiritualiste et métaphysique, il évoque la condition de la libération de l'homme par la « *renaissance de l'âme* ». ¹⁹²

181 CLAIR, Jean. *Courte histoire de l'art moderne*. op.cit. p. 14

182 Ibid. p. 14

183 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 88

184 Ibid. p. 89

185 Ibid. p. 89

186 Vassily Kandinsky dans COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 89

187 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 89

188 Ibid. p. 89

189 Ibid. p. 89

190 Ibid. p. 90

191 Ibid. p. 91

192 Ibid. p. 90

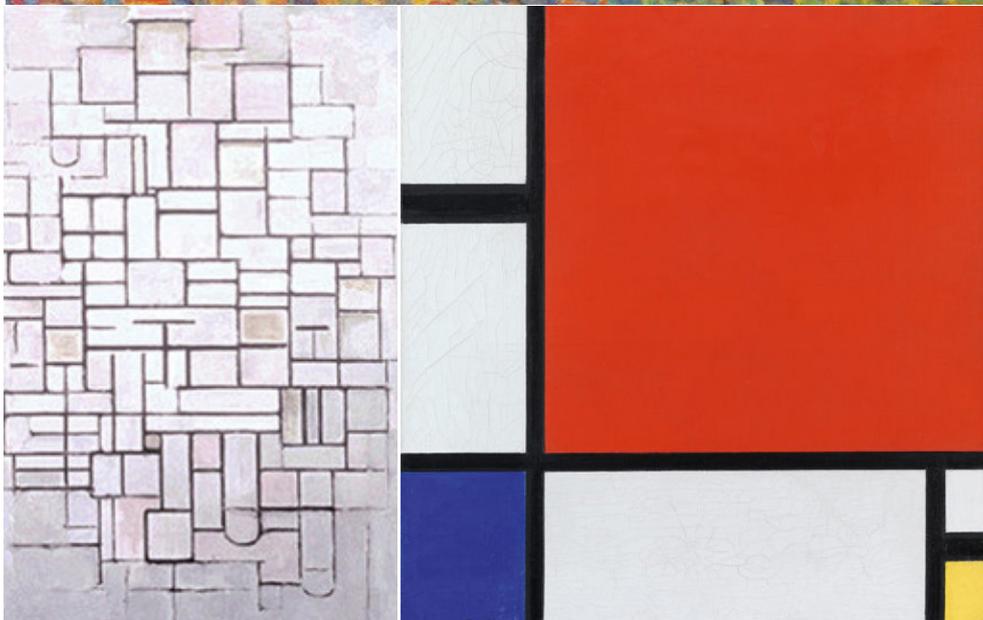
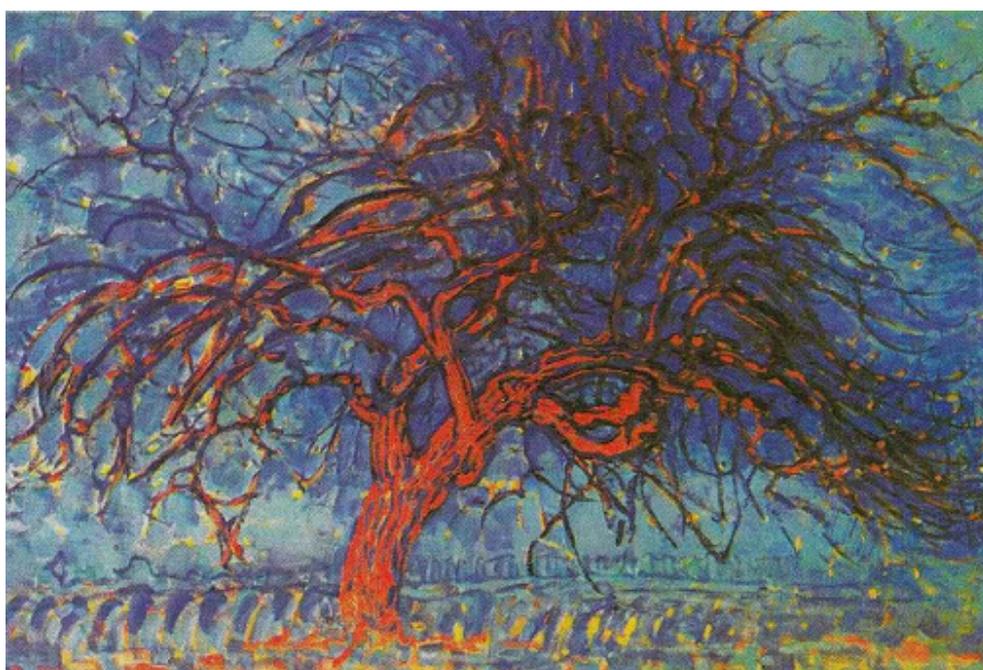


Figure 12 : Piet Mondrian, *Arbre* (1910)

Figure 13: Piet Mondrian, *Composition IV* (1914)

Figure 14 : Piet Mondrian, *Composition II en rouge, bleu et jaune* (1921)

L'abstraction dans la peinture se retrouve également chez Piet Mondrian, dans *Composition IV* (1914). Il rêvait d'une « *peinture d'une pureté esthétique et éthique, indissociablement* ». ¹⁹³

Nature et désordre étaient insupportables pour lui, au point où « *on peut parler d'un refoulement de la nature et d'une sublimation artistique extrême* ». ¹⁹⁴ Il avait une affiliation particulière à la théosophie, où il visait « *l'union de Dieu à travers ses règles de vie* » ¹⁹⁵ et où il tendait vers « *l'ésotérisme à la recherche des lois secrètes de l'univers* ». ¹⁹⁶ Cette philosophie « *exige le don de soi à un idéal* ». ¹⁹⁷ La théosophie, lui a permis de renouer avec la « *spiritualité* », elle fut la condition pour sa peinture. ¹⁹⁸

« *L'art, écrivait ce néoplatonicien, bien qu'une fin en soi, comme la religion, est le moyen à travers lequel nous pouvons connaître l'universel et le contempler sous une forme plastique.* » ¹⁹⁹

C'est le cubisme parisien de 1912, qui lui a permis d'abandonner la peinture de paysages et autres natures mortes, son changement fut brutal et sans hésitation. ²⁰⁰ Cela déclencha chez lui, un cheminement esthétique et éthique vers « *l'abstraction absolue* » en 1920. ²⁰¹ Attribuant à l'art un rôle d'initiation au mystère et de sublimation par rapport à la vie et la nature, il justifia son affiliation à l'art abstrait, à partir des natures mortes glacées qu'il peignait ²⁰². A travers ses œuvres *Arbre rouge* (1910) jusqu'à sa *Composition II en rouge, bleu et jaune* (1921), son passage progressif du figuratif au néoplasticisme, est plus qu'évidente.

L'objet fut abandonné par lui, entre 1912 et 1914, mais la fin de la figuration n'impliquait pas le renoncement de sens, ²⁰³ ce sont « *des principes qu'il peint et non plus des formes* ». ²⁰⁴

193 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 94

194 Ibid. p. 94

195 Ibid. p. 94

196 Ibid. p. 94

197 Ibid. p. 94

198 Ibid. p. 95

199 Piet Mondrian dans COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 95

200 Ibid. p. 95

201 Ibid. p. 95

202 Ibid. p. 95

203 Ibid. p. 95

204 Ibid. p. 95

Sa peinture lui permettait de s'élever vers l'essentiel, l'abstraction lui offrait « une nouvelle image du monde », où son art était une religion.²⁰⁵

En 1920, il passa du cubisme vers ce qu'il appelle le « néo-plasticisme », où il aura le « *sentiment d'atteindre l'essence et la vérité de la peinture.* »²⁰⁶

Selon Antoine Compagnon, le troisième « inventeur » de l'art abstrait fut Kasimir Malevitch.²⁰⁷

« *Dans le vaste espace du repos cosmique, écrivait Malevitch, j'ai atteint le monde blanc de l'absence d'objets qui est la manifestation du rien dévoilé.* »²⁰⁸

Il procédait par dépouillement car il avait la conviction que « *la vérité réside dans le néant* ». ²⁰⁹ On peut retrouver chez Malevitch une posture similaire à Mondrian ou Kandinsky, celle de la recherche d'essence et de pureté. Avec ses œuvres *Carré noir sur fond blanc* de 1915 ou son *Carré blanc sur fond blanc* de 1918, il semble avoir touché « *la limite de la peinture et au refus de tout sens* ». ²¹⁰ Sa peinture « *a été soustraite au monde, elle est silence au-delà du réel* ». ²¹¹

Ses œuvres sont une combinaison du nihilisme russe du 19e siècle et de l'abstraction, où il peint « *l'absence d'objet* », ²¹² et lança le suprématisme en 1916. ²¹³

Les points communs sont nombreux avec le nihilisme et son courant d'art, qui « *abjurent tout deux les objets de croyance sans renoncer à la foi* ». ²¹⁴ Il y a, également, une influence présente du cubisme évidente chez Malevitch dans *Le Suprématisme ou le Monde sans objet*. ²¹⁵

205 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p.95

206 Ibid. p. 96

207 Ibid. p. 97

208 Kasimir Malevitch dans COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 97

209 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 97

210 Ibid. p. 97

211 Ibid. p. 99

212 Ibid. p. 97

213 Ibid. p. 97

214 Ibid. p. 97

215 Ibid. p. 97

Nous pouvons observer des similitudes dans les domaines d'expression comme la pensée ou encore la peinture, d'un côté le « nihilisme » avec la négation, l'émergence de l'individu, et d'autre part, « l'abstraction » et sa négation de la figuration. Toutes deux ont un processus dit *ex nihilo*, un « à partir de rien », soit un retour au néant pour un nouvel élan créateur, une condition pour la libération de l'homme.

Tous ces domaines alimentent le processus de réflexion de la table rase, celle de la « destruction » contre la décadence, l'insalubrité de la pensée, pour un esprit nouveau. Mais l'anticipation du cubisme par l'impressionnisme, le passage progressif de la destruction du réel à l'abstraction **intrigant**, sur l'alimentation du récit sur ce qu'est la « table rase ».

Cette posture de « destruction » en art ou en littérature, se retrouve également en architecture, avec l'ouverture d'un grand récit.

L'ouverture d'un grand récit

Au début du 20e siècle, l'essor d'un « esprit nouveau » a émergé grâce à l'avènement des technologies du 19e siècle.

Les architectes ont promis un monde nouveau. En effet, il fallait être en accord avec l'époque, donner du sens à l'architecture, et répondre au changement de la conscience de l'individu moderne.

Leur idéologie dominante était le rejet de la ville dense, historique et mixte. Pour le Corbusier, il fallait en « *répudier le tracé* », ²¹⁶ celui de la ville dite « traditionnelle ». Pour la remplacer, les architectes vont imaginer des villes entières, comme la *Ville radieuse* ou encore *la cité industrielle* de Tony Garnier. ²¹⁷

Ils vont mettre en place des principes élaborés lors des Congrès internationaux de l'architecture moderne, afin de remettre certaines villes en ordre, ²¹⁸ et établiront la *Chartes d'Athènes* lors du CIAM IV de 1933. ²¹⁹

Les CIAM, où se sont développées des relations entre les différents acteurs, ont marqué l'histoire de l'architecture, ont établi de nouvelles règles d'urbanisme inscrites dans le temps. ²²⁰ Des nouvelles organisations fonctionnelles dans la construction, des nouvelles conceptions de l'espace, l'industrialisation des moyens de construction, ainsi que la rationalisation des activités, étaient leurs nouvelles directives. ²²¹

Leurs actions mettaient en cause la ville déformée par la révolution industrielle du 19e siècle. Une ville comme Paris, par exemple, était considérée comme un « *chaos architectural* », une « *anarchie sociale* ». ²²² Son ressenti comme « désordre », appelait son antithèse. ²²³

Avec une volonté de remise en ordre, les architectes ont lutté contre la décadence et l'insalubrité, causées par l'entassement des habitations dans les métropoles européennes.

216 LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Paris : Les Editions G. Crès (revue et aug.) 1925. p. 43

217 FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome ». op.cit. p. 92

218 Ibid. p. 92

219 TIELEMAN, David. « Cpted : les pensées de Jane Jacobs et Oscar Newman dans le développement des villes contemporaines ». op.cit. p3

220 Ibid. p. 3

221 Ibid. p. 3

222 CHOAY, Françoise. *L'urbanisme: utopies et réalités : une anthologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1965. p. 15

223 Ibid. p. 15

Contre l'inefficacité de la ville traditionnelle caractérisée par la succession de couches historiques, ils adopteront une posture de destruction « contre la ville décadente ». Comme réponse, ils proposèrent la création de villes nouvelles. Ils opèrent par négation de la ville traditionnelle, une a-contextualisation, un néant, pour repartir sur une base vierge.

Face au quartier paupérisé, congestionné et inadapté des Marais à Paris, le Plan Voisin de Le Corbusier (1922-1925), illustre cette idée de « table rase ».

« Ma solution, c'est de reprendre le problème à froid. De regarder comment sont les choses, où sont les événements. Mettre de l'ordre en quelque sorte et d'obtenir par examen doctrinal suffisamment sain et vrai, d'obtenir la remise en ordre de Paris et (Voulez-vous nous montrer le dessin ?) d'un spectacle tout à fait possible. Par exemple celui-ci, qui montre le Paris possible, d'un Paris rentré chez lui. »²²⁴

Il proposait une destruction partielle de la ville, qu'il déclarait comme « *miasme, décadence, pas du tout efficace* ». ²²⁵

*« "Et ça oblige à des destructions ce plan ?" »
"Toute la ville n'est faite que de destructions et de reconstructions et particulièrement la vie des villes." »²²⁶*

Le Plan voisin proposait une « ville ouverte » qui pouvait « *offrir la joie essentielle du soleil et de la verdure* », ²²⁷ et ainsi faciliter la circulation selon son aphorisme néo-industriel : « *Une ville faite pour la vitesse est une ville faite pour le succès.* » ²²⁸

224 DROT, Jean-Marie (intervieweur). *Le Corbusier présente son projet d'urbanisme pour Paris*, [vidéo en ligne]. Paris : Archive INA, 1956, 7 minutes. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=J3UU_ltnVhs (consulté le 21/01/2020)

225 Ibid.

226 Ibid.

227 FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne : une histoire critique*. op.cit. p. 155

228 Ibid. p. 155

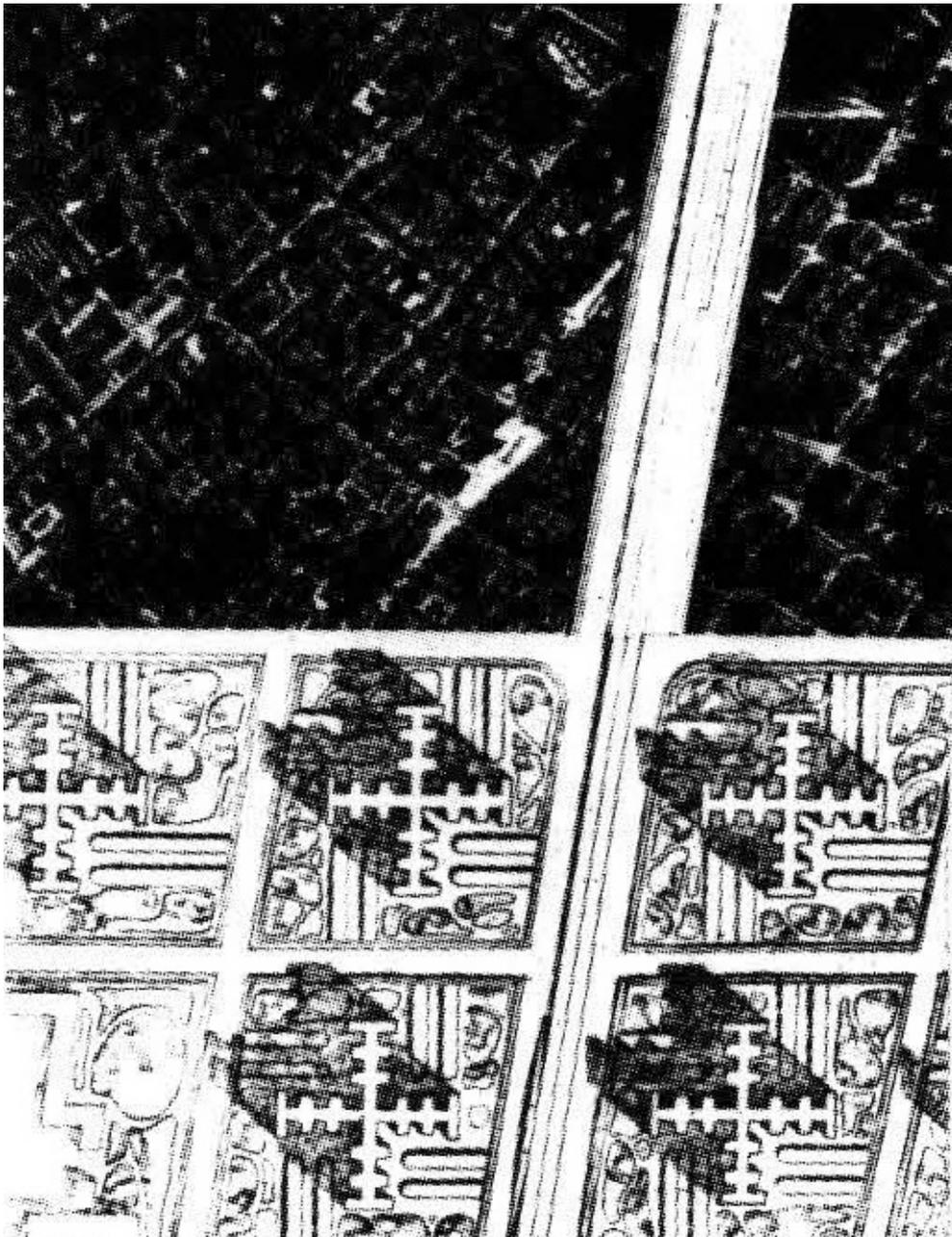


Figure 15: Le Corbusier, Destruction de Paris avant / après le Plan Voisin (1925)

« Voulez-vous nous montrer ce qu'il serait détruit sur ce dessin justement ? »²²⁹

Pour lui, la destruction était une façon de revitaliser la ville de Paris : les techniques modernes offraient un pont pour passer d'une époque à l'autre,²³⁰ pour contrer l'accumulation au fil des siècles et le lent épuisement des villes.

Le discours des CIAM ouvre le grand récit du Mouvement Moderne. Par la diffusion des pensées et les agissements conséquents, les acteurs du mouvement proposent une volonté de changement.

Le grand récit se concrétise, c'est le temps de la pensée agissante.

229 DROT, Jean-Marie. op.cit.

230 Ibid.

Des pensées agissantes



Figure 16 : El Lissitzy, *Battre les blans avec le coin rouge* (1919)

Une volonté de changement

Une volonté de changement, que l'on peut expliquer par « *des changements accélérés des valeurs traditionnelles et des conditions de vie provoqués par la modernité* ». ²³¹ Les individus modernes se sentaient comme « sans racines », ²³² cela les avaient conduits à vivre une « scission entre leur monde intérieur et les modèles de comportement que leur demande la société ». ²³³

Adolf Loos, l'un des précurseurs du Mouvement moderne de ce début du 20e siècle, avait clairement indiqué « *qu'il appartenait aux intellectuels et aux artistes de faire face à cette fissure, et de rechercher une nouvelle base culturelle* ». ²³⁴ Selon lui, il fallait changer, car la culture ne pouvait plus s'établir sur une continuité de la tradition. ²³⁵

Les architectes du Mouvement moderne ont donc proposé un concept d'architecture, qui répondait légitimement à l'expérience de l'ère moderne. ²³⁶

Hilde Heynen, fait remarquer dans son ouvrage *Architecture and modernity*, que cette époque a été marquée par des liens étroits entre les mouvements d'avant-garde, tels que le futurisme ou le constructivisme. ²³⁷ Ces différents courants partageaient « *leur opposition à la tradition et aux fausses prétentions de la culture bourgeoise du 19e siècle* ». ²³⁸

Contre les pseudo-valeurs du kitsch, les avant-gardes avaient pour motivations principales des idéaux de pureté et d'authenticité. ²³⁹ Elles ont été le point de départ des pensées agissantes de l'architecture moderniste.

231 HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity : a critique*. op.cit. p. 27

232 Ibid. p. 27

233 Ibid. p. 27

234 Ibid. p. 27

235 Ibid. p. 27

236 Ibid. p. 26

237 Ibid. p. 26

238 Ibid. p. 26

239 Ibid. p. 27

« ... la libération de la sensibilité de l'avant-garde se présentera comme un exemple implicite de possibilité révolutionnaire, et l'artiste remplira le plus efficacement son rôle en se concentrant sur les exigences autonomes de son médium. »²⁴⁰

Thomas Crow

240 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p.54

Des avant-gardes

Les avant-gardes étaient au service du progrès social, elles devenaient l'art esthétique en avance sur leur temps.²⁴¹ Propagandisme ou art engagé, elles désignaient la mission de l'artiste entre le savant et l'industriel, et servaient d'éclaireur aux mouvements sociaux.²⁴²

Deux types d'avant-gardes étaient présentes au début du 20e siècle, celle de la politique et celle des arts. L'une voulait utiliser l'art pour changer le monde, tandis que l'autre voulait changer l'art, estimant que le monde pourra suivre.²⁴³

Le terme d'avant-garde, est porté par un sens d'anticipation qui est passé « *d'une valeur spatiale ou une valeur temporelle* ».²⁴⁴

« *Ce n'est plus seulement avec le passé qu'il s'agit de rompre, mais du présent même qu'il faut faire table rase si l'on ne veut pas être dépassé avant même de se produire.* »²⁴⁵

Selon Jean Clair, dans son ouvrage *Courte histoire de l'art moderne*, le terme d'avant-garde est une « *idéologie de l'artiste mage, prophète inspiré entraînant le peuple* ».²⁴⁶ Il annonce « *la venue d'un homme nouveau* ».²⁴⁷

La notion d'avant-garde est née dans les années 1830, au sein des cercles fouriéristes et saint-simoniens.²⁴⁸ Elle glissa progressivement au service du progrès, puis à une valeur futuriste.²⁴⁹

C'est un art engagé, que l'on peut retrouver chez les constructivistes russes, pendant la période de l'Union Soviétique.²⁵⁰ Affiche de propagande, l'œuvre de El Lissitzky, *Battre les blancs avec le coin rouge* de 1919, fut l'un de ses exemples.

241 COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. op.cit. p. 50

242 Ibid. p. 50

243 Ibid. p. 52

244 Ibid. p. 54

245 Ibid. p. 54

246 CLAIR, Jean. *Courte histoire de l'art moderne : un entretien*. Paris : L'Échoppe, 2004. p.23

247 Ibid. p. 23

248 Ibid. p. 23

249 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 56

250 Ibid. p. 51

Concernant l'architecture, l'avènement de l'avant-garde du début du 20e siècle, portait sur le « raccomodage » des carences de la société industrielle.²⁵¹

Les avant-gardistes refusaient de nier les conflits, ruptures et fissures, ils les combattaient directement.²⁵² Leur stratégie consistait en une attaque directe contre les « formes extérieures » qui ne correspondaient plus aux sentiments intérieurs.²⁵³ Elle choisissait donc de détruire ces formes, « *afin d'en exposer leurs creux* ». ²⁵⁴

La logique de négation préconisée par les avant-gardistes était le refus de toutes les normes, et formes, selon eux, les conventions devaient être brisées, tout ce qui était stable devait être rejeté, chaque valeur annulée.²⁵⁵ Avec un caractère antagoniste, les avant-gardes combattaient, luttait contre la tradition, contre l'établissement.²⁵⁶ Ils avaient une « *aversion anarchiste à toutes les règles et normes, répulsion contre le système institutionnalisé* ». ²⁵⁷

L'avant-garde incarnait avec excellence, le concept transitoire de la modernité.²⁵⁸ Elle était l'expression « la plus radicale d'une "culture de crise" ».²⁵⁹

*« Esthétiquement, l'attitude avant-gardiste implique le rejet le plus brutal d'idées traditionnelles telles que l'ordre, l'intelligibilité et même le succès... l'art est censé devenir une expérience – délibérée menée – d'échec et de crise. Si la crise n'est pas là, elle doit être créée. »*²⁶⁰

251 FOURA, Mohamed. « Le Mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome ». op.cit. p. 95

252 HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity : A critique*. op.cit. p. 27

253 Ibid. p. 27

254 Ibid. p. 27

255 Ibid. p. 27

256 Ibid. p. 27

257 Ibid. p. 27

258 Ibid. p. 28

259 Ibid. p. 28

260 Calinescu dans HEYNEN, Hilde. op.cit. p. 28

Entre activisme et antagonisme qui se poursuivaient d'une manière absolue à cette époque, le mouvement d'avant-garde a fini par se dépasser dans une quête du nihilisme, celle de la pureté, où elle a fini par se dissoudre dans le néant.²⁶¹

Pour les différents enjeux de l'époque, les architectes du Mouvement moderne, ont lié la logique d'avant-garde à celle de la destruction pour une construction nouvelle,²⁶² une table rase donc. Ils l'ont exprimé par le rejet de la culture bourgeoise et son ornement prétentieux, ou encore le refus de l'éclectisme.²⁶³ Dans une volonté d'affirmer leurs désirs de pureté et d'authenticité, où ils considéraient l'ornementation comme « inacceptable », ils ont mis en avant leur logique de construction qui devait être clairement visible dans leur idiome formel.²⁶⁴ Les protagonistes modernistes ont donc plaidé pour une rationalisation, afin de combattre l'irrationalité de la tradition.²⁶⁵

Ils voyaient dans la nouvelle ère moderne, une « *forme de société équilibrée socialement et égalitaire, [...] des droits et d'émancipation* ». ²⁶⁶

A cette vision d'avant-garde, a succédé une activité intense des architectes en rupture avec l'image de la ville culturaliste, où se sont instaurés rapidement la mise en cause, le refus et parfois la destruction systématique du tissu urbain historique, au profit de « *construction de nouvelles zones de logements efficaces, saines* ». ²⁶⁷

Ces mouvements critiques et les revendications qui ont suivi, ont été exprimés dans un corpus de textes : affiches, éditoriaux, manifestes...

261 HEYNEN, Hilde. op.cit. p. 28

262 Ibid. p. 28

263 Ibid. p. 28

264 Ibid. p. 28

265 Ibid. p. 28

266 Ibid. p. 28

267 TIELEMAN, David. Cpted : La pensée de Jane Jacobs et d'Oscar Newman dans le développement des villes contemporaine ». op.cit. p. 4

« Mais l'homme de notre temps qu'une poussée intérieure conduit à barbouiller les murs de symboles érotiques est un criminel ou un dégénéré. »²⁶⁸

Adolf Loos, *Ornement et Crime* de 1908

268 LOOS, Adolf. *Ornement et crime : et autres textes*. Paris : Payot & Rivages, 2003. p.73

Des manifestes

La table rase en architecture réclamée par Adolf Loos s'est caractérisée par le refus du passé, de l'ornement, de la citation historisante.

Dans son ouvrage *Ornement et crime*, écrit en 1908, il prône le processus de dépouillement. Avec sa logique calviniste, il fallait rejeter l'inutile,²⁶⁹ il était contre les courants décoratifs, au « *nom de la raison, du goût et de la morale.* »²⁷⁰

Loos réclamait les droits de l'artiste ainsi que ceux de la technique où il exigeait la loyauté dans l'emploi des matériaux.²⁷¹

Son rejet de l'ornementation a été rejoint par Le Corbusier. En effet, celui-ci déclarait dans La Chartes d'Athènes :

« *L'emploi de styles du passé, sous prétexte d'esthétique, dans les constructions neuves érigées dans les zones historiques, a des conséquences néfastes.* »²⁷²

Les premiers écrits de Le Corbusier commencèrent avec la revue de *L'Esprit nouveau*, qu'il fonda avec Amédée Ozenfant et Paul Dermée, quand il arriva à Paris en 1916.²⁷³ Il y développera un important mouvement dédié « *à l'esthétique de la machine, qu'est le purisme* ». ²⁷⁴

Plus qu'une simple revue d'art, cet ouvrage accorde une place prépondérante aux arts visuels. Stanilaus Von Moos, nous fait remarquer qu'il rappelle le *Werkbund Jahrbuch* publié en Allemagne, à savoir une posture similaire afin de « *sensibiliser le public à la nécessité de définir une culture quotidienne adaptée à l'époque machiniste* ». ²⁷⁵

269 FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique : La genèse des formes modernes.* op.cit. p. 163

270 Ibid. p. 159

271 Ibid. p. 159

272 LE CORBUSIER, «Le faux en principe ». op.cit. p. 157

273 FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne : une histoire critique.* op.cit. p. 151

274 Ibid. p. 151

275 VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier: une synthèse.* op.cit. p. 63

Le Corbusier s'intéressa à toutes les formes d'expression plastique, à savoir la peinture, l'architecture ou encore le design industriel.²⁷⁶ Il prêchait pour « *la purification délibérée de tous types existants* », ²⁷⁷ qu'il inscrivit plus tard dans sa revue « Purisme », numéro 4 de *L'Esprit nouveau*.

Les auteurs se sont intéressés dans cette revue à la littérature, à la politique, la psychologie, le théâtre, et également au cinéma. Dans les six premiers numéros, on peut voir des extraits du manifeste du Stijl, des calligrammes d'Apollinaire, des articles sur Picasso, ainsi que l'article d'Adolf Loos intitulé « Ornement et crime » ...²⁷⁸

En 1923, il publia *Vers une architecture*. Dans cet ouvrage, il exprimait « *le besoin impératif de satisfaire des exigences fonctionnelles par des formes empiriques* », ²⁷⁹ par « *le recours à des éléments abstraits pour toucher les sens et nourrir l'esprit* ». ²⁸⁰ Cette vision dialectique de la forme, a été introduite dans son article « Esthétique de l'ingénieur, architecture ». ²⁸¹

En 1918, les figures du Stijl publièrent un manifeste, ²⁸² où ils y décrivent leurs intentions à propos de l'art. Selon ce mouvement hollandais, l'art nouveau mis à jour devait contenir la nouvelle connaissance du temps. ²⁸³ Ce manifeste se situe, également, contre les « *traditions, les dogmes, et les prérogatives de l'individualisme (le naturel)* ». ²⁸⁴ Le but de la revue d'art *De Stijl* était de faire appel pour réformer l'art, afin d'annihiler tout ce qui pouvait empêcher sa réforme. ²⁸⁵

276 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 151

277 Ibid. p. 151

278 VON MOOS, Stanislaus. op.cit. p. 64

279 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 152

280 Ibid. p. 152

281 Ibid. p. 152

282 Ibid. p. 142

283 Ibid. p. 142

284 Ibid. p. 142

285 Ibid. p. 142

Chez Adolf Loos, Le Corbusier ou encore dans les textes du Stijl, on trouve une volonté de réforme. Ce qui les lie entre eux, c'est le récit. Ils procèdent au descriptif imagé de leur époque dépeignant un contexte problématique, sans fondements véritables. Ils exposent les incohérences de l'époque. Ils proposent un processus novateur, parfois rédempteur pour l'homme du 20e siècle. Ils développent une planification de tâches en vue de créer un environnement adapté, salvateur.

Ils ont eu recours à la publication pour diffuser leur pensée, leur volonté de changement, afin d'être en adéquation avec le monde en évolution. Ils revendiquaient la rupture avec le passé, le refus de la tradition, qu'ils considéraient comme une conséquence néfaste qui ne permettait pas d'avancer.

Le Mouvement moderne sauvera l'architecture de « l'impasse académique » afin de la situer dans son propre contexte social et économique.²⁸⁶

Ces héros ne sont pas restés isolés. Des écoles d'art et d'architecture vont modifier leur enseignement afin qu'une prise de conscience soit à l'œuvre, qu'elle forme des artistes, artisans et architectes nouveaux.

286 TIELEMAN, David. « Cpted : La pensée de Jane Jacobs et d'Oscar Newman dans le développement des villes contemporaine ». op.cit. p. 3

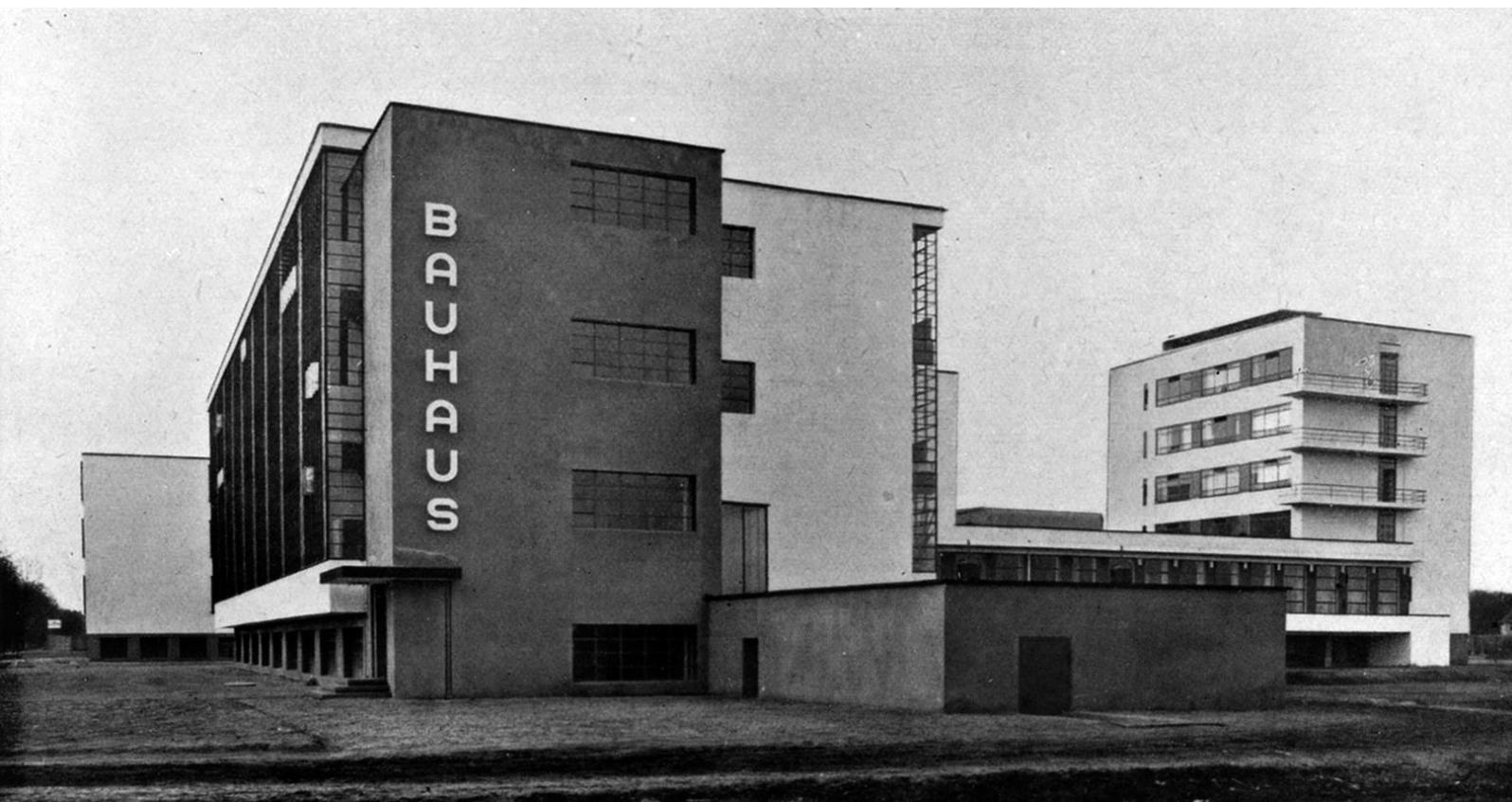


Figure 17: Walter Gropius, Le Bauhaus à Dessau (1925)

Des écoles de pensées

Avec la disparition de l'École des Beaux-Arts, l'approche académique décroît et la théorie dans l'enseignement connaît un retour en force motivé par un regard sur le monde moderne.²⁸⁷ Cela a entraîné la création de nombreuses écoles d'art et d'architecture.

L'école d'arts appliqués créée par Charles Rennie Mackintosh à Glasgow entre 1898 et 1909, rattachait les œuvres d'inspiration fonctionnelle, au sens historique du terme.²⁸⁸ Leurs pensées tournaient autour des problèmes de la structure et du décor, ainsi que l'utilisation de l'ossature d'acier.²⁸⁹ Ses principes décoratifs portaient sur l'utilisation de la ligne droite.²⁹⁰

Le Bauhaus fondé en 1919 par Walter Gropius à Weimar, puis transféré à Dessau en 1925, enseignait les arts majeurs et appliqués en vue de les intégrer à l'architecture.²⁹¹ Son programme était de briser le mur qui séparait artisans et artistes.²⁹² Proposant une nouvelle corporation, cette école voulait créer la nouvelle architecture du futur en l'associant avec la sculpture et la peinture, symbolisant la cristallisation d'une foi nouvelle.²⁹³

La volonté de créer un monde nouveau, a été un acte important en termes de formation et d'accroissement des idées, cela a contribué fortement à développer la pensée des adeptes de l'architecture moderne.

Dans leurs désirs de faire de l'architecture moderne une discipline, ils ont opéré par théories et méthodes, des recherches opérationnelles et méthodologie de conception,²⁹⁴ afin de répondre à une société en expansion.²⁹⁵ Ecole de pensée, le Mouvement moderne a axé sa démarche sur l'idée de « progrès », avec pour objectif « *la libération de l'homme par référence à son milieu physique, économique et social* ». ²⁹⁶

287 HUET, Bernard. *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXe siècle : Conférence*. Paris : Quintette, 2003. p. 10

288 FRANCASTEL, Pierre. op.cit. p. 157

289 Ibid. p. 157

290 Ibid. p. 157

291 LEMOINE, LEMOINE, Serge. « BAUHAUS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. p. 1. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bauhaus/> (consulté le 26/05/2020)

292 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 123

293 Ibid. p. 123

294 FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome ». op.cit. p. 103

295 Ibid. p. 96

296 Ibid. p. 96

Sous l'impulsion des avant-gardes, entre théories et manifestes, les figures du Mouvement moderne soutenaient une suppression des dogmes idolâtres,²⁹⁷ de l'académisme.²⁹⁸ Habitudes, inertie, le poids mort accumulé par des siècles de classicisme, était un « tabou paralysant »,²⁹⁹ ils y ont tout d'abord répondu par un processus de dépouillement.

Selon sa définition, le manifeste est un exposé théorique par lequel écrivains et artistes lançaient un nouveau mouvement,³⁰⁰ correspondant à la théorie des écoles de pensées, dans la diffusion des idées.

Dans la théorie, on retrouve tout ce qu'il y a dans la doctrine, à savoir une organisation consciente et intellectuelle, ainsi qu'un ensemble d'idées et de concepts.³⁰¹ Selon Bernard Huet, la doctrine constitue la vision de chaque architecte, une part de la théorie architecturale.³⁰² Selon sa définition, la doctrine est un « *ensemble de notions qu'on affirme être vraies, par lesquelles on prétend fournir une interprétation des faits, orienter ou diriger une action* ». ³⁰³

Mais le recours à la doctrine, le manifeste ou encore la théorie, constitue une forme de « légitimité de pensée », une sorte de justification après coup d'un passage³⁰⁴ selon Antoine Compagnon. Pour lui, cette forme de récit orthodoxe utilisé par les artistes ou architectes, était une façon de conjurer le dilemme des avant-gardes, celui de réduire l'histoire à une tautologie.³⁰⁵

Un **doute** se pose. En effet, le récit engendre une orthodoxie, pour le Mouvement moderne, c'était la manière de pensée, la manière de former, ou encore le style.

297 ZEVI, Bruno. *Le langage moderne de l'architecture : pour une approche anticlassique*. Marseille : Parenthèses, 2016. p.37

298 TIELEMAN, David. op.cit. p. 3

299 ZEVI, Bruno. op.cit. p 31

300 DICTIONNAIRE LAROUSSE. Manifeste.

301 HUET, Bernard. op.cit. p. 14

302 Ibid. p. 13

303 Définition de « doctrine » dans le petit Robert dans HUET, Bernard. op.cit. p. 12

304 COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. op.cit. p. 87

305 Ibid. p. 87

Selon plusieurs auteurs, le développement du Mouvement moderne est aussi celui d'un grand récit. Il se fonde sur une avant-garde « questionnante », sur les effets d'une industrialisation de la société, mais se fixe dans une vision arrêter des moyens d'action, un système fermé en termes de formes, de couleurs, de style qui s'épuise avec la mise en place du Style International, après les grands jours des CIAM.

Cet enfermement, n'est-il pas contradictoire à la volonté de changement ?
Si tant est que l'architecture moderne se soit servie du récit pour établir un cadre, faut-il y voir un détachement de l'histoire et du réel ?

Comment le modernisme a-t-il produit ce récit, quelles ont été les causes de ce support narratif et qu'est-ce qui est en advenu ?

Le Mouvement moderne en architecture

« Paris “ est un cancer qui se porte bien “ »³⁰⁶

Le Corbusier

³⁰⁶ Le Corbusier dans CHOAY, Françoise, *L'urbanisme: utopies et réalités : une anthologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1965. p. 13

Un avènement

La révolution industrielle du 19e siècle, a été un évènement historique-clé qui a déclenché un devenir humain.³⁰⁷ Le rationalisme, la science et la technique ont été les solutions pour résoudre les problèmes entre le monde en changement et la conscience humaine.³⁰⁸

Les villes du 19e siècle ont connu une sururbanisation conséquente due à l'implantation des industries dans les faubourgs. Les classes moyennes et ouvrières se sont déversées dans les banlieues. Les villes ont donc cessé d'être des entités spatiales bien délimitées.³⁰⁹

La révolution industrielle a drainé les campagnes au profit du développement urbain, a engendré une poussée démographique dans les villes, et a entraîné un entassement urbain. L'habitat est devenu dense, les quartiers se sont taudifiés : il y avait peu d'espace libre, de lumière, de ventilation.³¹⁰ A cette époque, la grande ville subissait un « *processus pathologique* », et pour la désigner, les scientifiques utilisaient les « *métaphores du cancer et de la verrue*. »³¹¹

La société, caractérisée par une civilisation de masse, avait muté. L'époque voyait la naissance des grandes métropoles, la concentration industrielle confirmait les théories du taylorisme.³¹²

Afin de répondre à cette mutation et proposer un équilibre plus adéquat entre l'individu et son environnement, les acteurs du Mouvement moderne proposeront de nouveaux modèles pour la modernisation des structures sociales et productives, repensant les espaces, les formes et leurs usages.³¹³

L'architecture et l'urbanisme du début du 20e siècle, ont été marqués par les apports théoriques et les débats d'idées, développés au sein de l'organisation des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne.³¹⁴

307 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 16

308 Ibid. p. 16

309 Ibid. p. 11

310 FRAMPTON, Kenneth. L'architecture moderne : une histoire critique. op.cit. p. 21

311 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 13

312 FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome ». op.cit. p. 95

313 Ibid. p. 95

314 TIELEMAN, David. « Cpted : La pensée de Jane Jacobs et d'Oscar Newman dans le développement des villes contemporaine ». op.cit. p. 2

Fondés en 1928 à la Sarraz en Suisse, ces congrès mettront en scène les idées des acteurs majeurs du mouvement.³¹⁵

Sources de publications importantes, les argumentations des CIAM vont modifier radicalement l'urbanisme des villes et la pratique architecturale, qui seront ancrés dans le contexte social et économique.³¹⁶ Les CIAM établiront un programme d'action, libérant l'architecture de l'impasse académique et portant la réflexion sur le plan de la morphologie urbaine et de l'habitat.³¹⁷

Abandonnant les typologies anciennes et le tissu de la ville traditionnelle, au profit de plans ambitieux et fonctionnels, ils feront table rase du passé, afin de rendre visibles leurs nouvelles organisations fonctionnelles et nouvelles conceptions.³¹⁸ Avec l'aide de l'industrialisation des moyens de production apportée par le 19e siècle, ils rationaliseront les activités humaines.

L'industrialisation des nouvelles techniques de construction du 19e siècle, a radicalement changé la façon d'aborder l'architecture.³¹⁹ L'exode rural provoqué par la révolution industrielle et la sururbanisation qu'elle a entraîné, ont engendré des demandes d'édifices nouveaux destinés à de nouvelles fonctions. Des bâtiments tels que les industries, usines ou encore entrepôts, ont nécessité la création de nouveaux moyens de communications comme le chemin de fer, les ponts et les gares.³²⁰ Les nouvelles techniques de construction et matériaux maintenant disponibles, serviront l'architecture fonctionnelle.³²¹

Des constructions comme le pont de Coalbrookdale ou le pont Saint-Jean à Bordeaux, ont ouvert l'intérêt porté sur les structures métalliques.³²² Economiques, solides et peu encombrantes, les ossatures en acier ont permis de longues portées structurelles.³²³

Les ingénieurs, intéressés par les propriétés offertes par le fer, mettront en scène leurs structures lors d'expositions universelles.

315 TIELEMAN, David. op.cit. p. 2

316 Ibid. p. 3

317 Ibid. p. 3

318 Ibid. p. 3

319 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 90-91

320 Ibid. p. 91

321 Ibid. p. 91

322 Ibid. p. 91

323 Ibid. p. 91

Lors de l'exposition « The Great Exhibition » de 1851 à Londres, l'œuvre du Crystal Palace de Joseph Paxton mettait l'accent sur l'emploi de structures légères et une combinaison de fer et de verre³²⁴ : il incarnait « *les derniers progrès de l'industrie anglaise* », avec son application du système de production rationnel, à savoir la production en série.³²⁵ Le projet de Paxton reposait sur le verre de dimension standard, il réduisait la construction à un système de petites unités préfabriquées, le tout assemblé puis boulonnés étage par étage.³²⁶ Selon Siegfried Giedion, le Crystal Palace « *matérialisait une nouvelle conception de la construction, sans équivalent passé.* »³²⁷

Doté d'une solide armature, héritier des grandes serres, ce fut le premier édifice ou l'alliance de la fonte, du fer du bois et du verre qui « *permettait d'excellentes solutions techniques dans le domaine des expositions* » et qui « *avait suscité une conception tout à fait nouvelle, née de l'esprit du temps* »,³²⁸ il répondait aux programmes aux dimensions gigantesques.³²⁹

L'exposition universelle de Paris de 1889, mettait également en lumière l'exploitation du fer. Elle fut la vitrine des « *conceptions nouvelles dans le domaine de la construction jointes à des progrès nouveaux dans l'industrie* »,³³⁰

Edifice incontournable lors de l'exposition où la Tour de Eiffel a vu le jour, la Galerie des Machines de Victor Cottancin et Ferdinand Dubert « *était une victoire sans précédent sur la matière.* »³³¹ Avec ses murs en verre sans limite, son ossature offrait un espace libre. Le bâtiment dont le sentiment statique traditionnel fut bouleversé, changea la signification de l'esthétique qui résidait dans l'interpénétration de l'espace avec l'extérieur.³³² Se trouvait ici un nouveau mouvement : la pénétration des espaces,³³³ rendue possible grâce à la masse évidée par son ossature.³³⁴

324 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 91

325 GIEDION, Siegfried. *Espace, temps architecture*. op.cit. p. 162

326 Ibid. p. 162

327 Ibid. p. 163

328 Ibid. p. 163

329 Ibid. p. 163

330 Ibid. p. 170

331 Ibid. p. 171

332 Ibid. p. 171

333 Ibid. p. 171

334 Ibid. p. 172



Figure 18 : Victor Cottancin et Ferdinand Dubert, Galerie des machines à l'Exposition universelle de 1889

Les expositions universelles mirent l'accent sur l'emploi de structures légères avec une combinaison fer-verre. Les progrès dans l'industrie métallurgique seront par la suite employés massivement dans la construction. Ils ont permis d'ouvrir la voie à la préfabrication reposant sur la standardisation des éléments de la construction, ainsi que sur les hauts espaces et plans libres flexibles.³³⁵

Autre invention majeure marquant la fin du 19e siècle, le béton offrait également un avantage mécanique et économique, et permettait un système de préfabrication similaire à la structure métallique.³³⁶ Ce système constructif pouvait être exploité à volonté. Révolutionnaire, il constituait un rêve pour les architectes modernistes.³³⁷ Porté par une catégorie de constructeurs tels que Hennebique, Coignet ou encore Monier, l'invention du béton mettait en compétition toute une série de systèmes constructifs. Dalles, planchers, poutres, parois ou encore couvertures sont préfabriqués, puis assemblés à volonté pour créer une typologie d'ouvrages fondamentalement révolutionnaire.³³⁸

« ...La technique gagne la faveur des industriels et des architectes, qui sont séduits par ses facultés de substitution et d'adaptation avant de l'être par ses facultés plastiques et structurelles. Incidemment, la « culture technique » des architectes se modifie, délaissant le contrôle de la matière au profit de la forme. »³³⁹

Le développement du béton armé a été d'abord « le signe d'une perte de savoir et de contrôle sur les procédés constructifs »,³⁴⁰ il s'est ensuite généralisé dans les constructions. Mais à son arrivée, le béton armé n'a pas fait l'unanimité. Il fut « rejeté d'emblée par l'enseignement classique académique. »³⁴¹

En 1908, Le Corbusier découvrit le béton armé chez Auguste Perret. Monolithique et malléable, durable et économique, il était pour lui, le « matériau de l'avenir ».³⁴²

335 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 91

336 Ibid. p. 92

337 Ibid. p. 92

338 Ibid. p. 92

339 Ibid. p. 92

340 Ibid. p. 92

341 Ibid. p. 92

342 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 150

Toutefois, les modèles restaient cantonnés dans les grands ouvrages de génie civil ! Les nouveaux matériaux devaient alors coloniser le champ de l'architecture.

Période rayonnante du modernisme, le rapport est étroit entre les architectes et leur matériau de prédilection : le béton armé.³⁴³ Rendu sensible à la question de l'habitat et à la conception spatiale exigée par la problématique du logement social, le modernisme se préoccupa de ce matériau « progressiste », et de l'outillage technique, social et esthétique, que procurait la société machiniste.³⁴⁴

Afin « d'aérer » les villes, de nouveaux tracés ont été proposés : il s'agissait de régler l'insalubrité des quartiers, de libérer l'espace au sol, de mettre en place le scénario fonctionnaliste de la ville moderne. Le Mouvement moderne en architecture trouve dans l'association entre les nouveaux matériaux et le principe de rationalisation un des termes majeurs de son édification.

Loin d'une occurrence, il s'agit ici d'un rapprochement entre des mondes de production qui ne se fréquentaient pas, sans doute parce que jusque-là, les milieux professionnels étaient distants, voire en querelle. L'ouverture à d'autres manières de produire l'architecture fut sans doute une clairvoyance, certains diront une opportunité que l'économie de l'époque attendait.

343 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 94

344 Ibid. p. 94

Des aboutissements

Selon Michael Müller, les protagonistes de la nouvelle architecture « *plaidaient pour une rationalisation plus approfondie qui combattait les vestiges irrationnels de la tradition.* »³⁴⁵

La production en série pour le logement du « plus grand nombre » nécessitait une simplification. Inscrit dans un discours de progrès social, le modernisme utilisera l'industrialisation de la construction comme condition *sine qua non* de l'urbanisme moderne.³⁴⁶

La rationalisation est une analyse qui permet la détermination d'un ordre-type, susceptible « *de s'appliquer à n'importe quel groupement humain, en n'importe quel temps, en n'importe quel lieu.* »³⁴⁷

Les principes de la *Chartes d'Athènes*, rédigés lors du quatrième congrès des CIAM de 1933, ont mis en avant le rendement et la standardisation, afin de produire le plus efficacement par une simplification des méthodes de travail sur chantier.³⁴⁸

Avec cette charte et d'autres textes, Le Corbusier exposa et développa largement ses idées pour la création de la « ville nouvelle » comme forme urbaine, répondant à l'industrialisation de la construction et assumant la concentration foncière.³⁴⁹

Indiscutable à l'époque, cet ouvrage a toutefois fermé « la porte à la recherche d'autres formes d'habitat ». ³⁵⁰

Les projections du modernisme, se régleront sur cette charte devenue doctrine. Des règles urbaines, constructives, économiques et fonctionnelles,³⁵¹ se confronteront en permanence à la notion de rationalité.

345 HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity : A critique.* op.cit. p. 28-29

346 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 94-95

347 CHOAY, Françoise. *L'urbanisme : utopie et réalités. Une anthologie.* op.cit. p. 17

348 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 94

349 TIELEMAN, David. op.cit. p. 3

350 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 94

351 Ibid. p. 94

« Rechercher l'échelle humaine, la fonction humaine, c'est définir les besoins humains. Ils sont peu nombreux ; ils sont très identiques entre tous les hommes, les hommes étant tous faits sur le même moule depuis les époques les plus lointaines que nous connaissions. »³⁵²

Le Corbusier, *Homme et besoins-types*

S'essayant à la standardisation, Le Corbusier fit construire une cinquantaine de maisons en béton armé à Pessac pour l'industriel Henri Frugès.³⁵³ Le quartier est une sorte de synthèse de la maison Citrohan conçue pour la cité d'Audincourt en 1926, où son nom est un jeu de mot sur la célèbre marque d'automobile, l'architecte soulignait qu'une « maison devrait être standardisée comme une voiture ».³⁵⁴

Le mélange des types de logement proposés à Pessac, a marqué le « point culminant de ses tentatives du début des années 1920 pour construire des logements standardisés. »³⁵⁵

Un autre point important de la *Charte d'Athènes*, est le fonctionnalisme entretenu auprès des architectes modernistes pendant plusieurs générations. Dans l'illusion d'une « méthodologie objective du projet », la doctrine moderne s'appuyant sur « la théorie de la forme », a défini un ensemble de règles qui permettait au projet architectural d'obtenir une « bonne forme ».³⁵⁶

« Les objets-membres humains sont des objets-types, répondant à des besoins types : chaises pour s'asseoir, tables pour travailler, appareils pour éclairer, machines pour écrire (eh ! oui), casiers pour classer. »³⁵⁷

Selon Kenneth Frampton, Le Corbusier avait pour volonté de « résoudre la dichotomie entre l'esthétique de l'ingénieur et l'architecture, [...] d'animer la fonctionnalité. »³⁵⁸

352 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 235-236

353 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 154

354 Ibid. p. 154

355 Ibid. p. 154

356 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 94

357 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 236

358 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 159

Séparant les fonctions des unes des autres, il proposa des définitions pour chaque besoins-types de l'individu, qu'il inscrivit dans sa charte de 1943 :

« Le soleil, la verdure et l'espace sont les trois matériaux de l'urbanisme «... Les clefs de l'urbanisme sont les quatre fonctions : habiter, travailler, se récréer, circuler «... Les plans détermineront la structure de chacun des secteurs attribués aux quatre fonctions-clefs et ils fixeront leurs emplacements respectifs dans l'ensemble. Les fonctions-clefs auront chacune leur autonomie. »³⁵⁹

Selon son point de vue critique et objectif, la maison devait être une « maison-outil », en série, correspondant au plus grand nombre et saine, et esthétiquement belle.³⁶⁰ Principes issus de sa revue l'Esprit nouveau, avec son article sur le « purisme » où il y développa un mouvement dédié à l'esthétique de l'ingénieur, avec Amédée Ozenfant qui lui fut présenté par Auguste Perret en 1916.³⁶¹

Cette compréhension des besoins humains est sans doute l'un des éléments totalement novateurs de la vision moderne. Mais il s'agit d'un glissement sémantique d'un univers dans un autre.

359 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 93

360 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 152

361 Ibid. p. 151

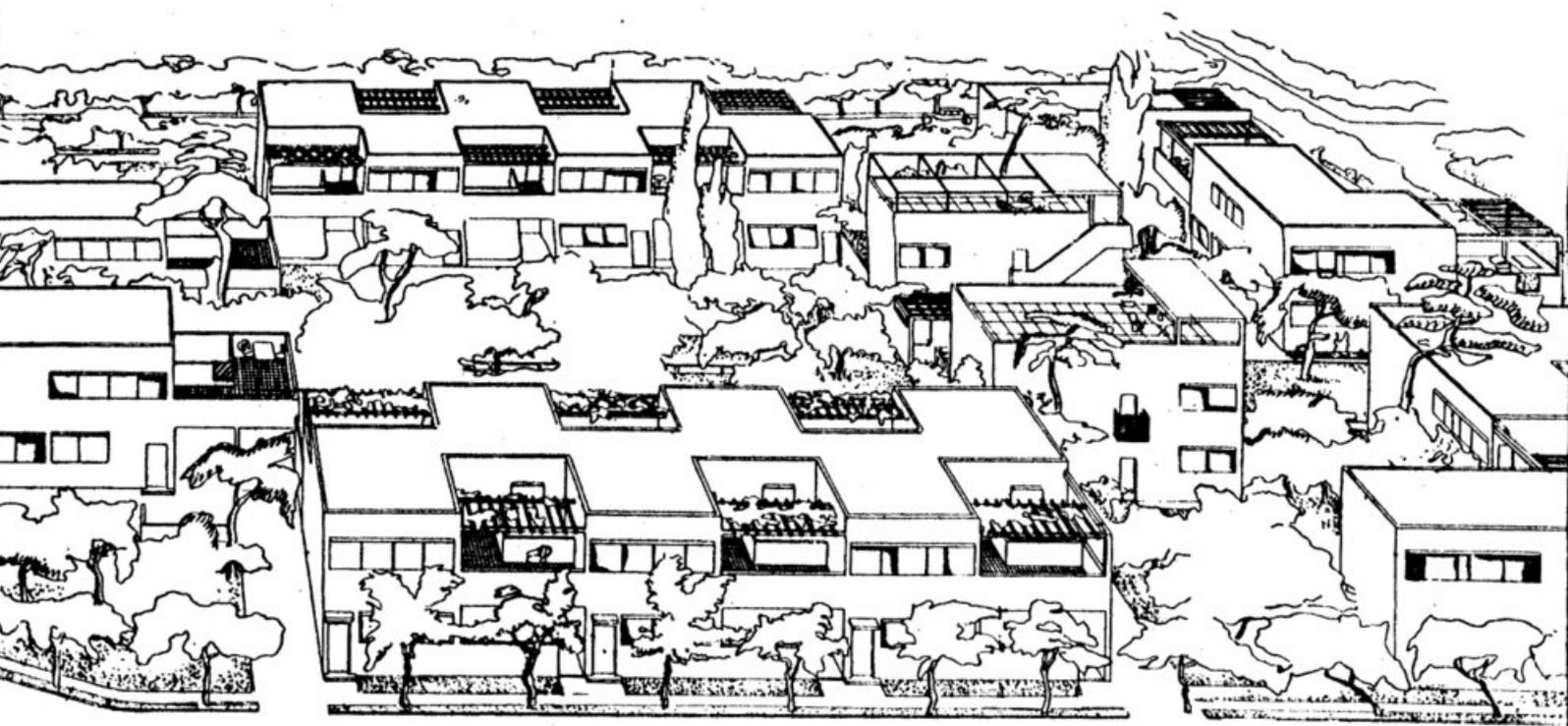


Figure 19 : Le Cobusier, Logements de la Cité Frugès à Pessac (1924)

Des principes

Précédant son principe de standardisation de la « maison-outil », Le Corbusier, en 1922, porta ses premières préoccupations sur ses idées constructives. Dans son entreprise, créée avec son cousin Pierre Jeanneret, il développa les prototypes pour la Maison Dom-INO et les villes pilotis.³⁶²

Procédé de construction à ossature pouvant être démultiplié, le prototype Dom-INO, dont l'appellation industrielle fut brevetée, évoquait une maison standardisée comme un domino.³⁶³ Ce principe était vu comme un « objet-type » par Le Corbusier. Les formes avaient déjà été épurées pour répondre à des « besoins-types ».³⁶⁴ Anticipant ses « cinq points d'une architecture nouvelle », qu'il formula en 1926,³⁶⁵ il décrivait la maison Citrohan ainsi :

*« Simplification des sources lumineuses : une seule grande baie à chaque extrémité ; deux murs portant latéraux ; un toit plat dessus ; une véritable boîte qui peut être utilement une maison. »*³⁶⁶

Les ossatures en métal ou en béton, autorisaient une grande liberté d'agencement du plan. Ses esquisses de Maison Dom-INO (1914-1915), proposaient un « système de structure totalement indépendant de la distribution des espaces intérieurs »,³⁶⁷ prémices de la libération de l'espace selon la description de Bruno Zevi :

*« ... le plan « libre », façade « libre », pilotis qui « libèrent » le terrain sous l'édifice, la toiture qui permet une « liberté » d'usage de la couverture, jusqu'à la fenêtre en longueur qui devient un élément de contrôle de la façade « libérée » par rapport à l'armature structurelle. »*³⁶⁸

362 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 152

363 Ibid. p. 152

364 Ibid. p. 152

365 Ibid. p. 153

366 Ibid. p. 153

367 VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. op.cit. p. 96

368 ZEVI, Bruno. *Le langage moderne de l'architecture : Pour une approche anticlassique*. Marseille: Parenthèses, 2016. p. 37

Décrivant le « plan libre », Le Corbusier mit en exergue l'innovation apportée par le béton armé. Auparavant, les maçonneries partaient du sous-sol, elles enclavaient l'espace. Avec le plan libre, les étages ne sont plus rigidement déterminés par les murs porteurs, ils devenaient libres.³⁶⁹

Le plan libre a fini par être un gage de licence poétique pour Le Corbusier, une incitation pour l'individu à organiser son espace de vie.³⁷⁰

Avec pour objectif, la libération de l'individu par référence à son milieu physique, économique et social, les architectes du Mouvement moderne feront de la standardisation, du fonctionnalisme et de la libération de l'espace, leurs mobiles principaux.³⁷¹

Pour encore affirmer le concept d'indépendance et d'autonomie, plus rien ne devait être relié à rien, les façades sont des murs dépouillés et multipliés, la référence extérieure n'existant plus, et l'ornement étant considéré comme un « crime », il n'y avait plus de symbole, la fonction était donc mise en avant partout.³⁷²

La rupture avec le passé s'inscrivait désormais dans les éléments visibles du cadre de vie. La « propagande » pour un monde nouveau au service d'un homme nouveau se trouvait affichée dans les façades de maison, dans la manière de les construire et de les habiter.

« *Le passage d'une architecture élitiste à celle du plus grand nombre* »,³⁷³ pour une production de masse avec en tête la volonté de création de la ville nouvelle, a également rapproché les acteurs du mouvement.³⁷⁴

L'école du Bauhaus, le mouvement du Stijl ou encore le constructivisme russe ont largement défini le Mouvement moderne en architecture.

Selon Pierre Francastel, les réalisations de Théo van Doesburg, de Gerrit Rietveld, le Bauhaus de Walter Gropius, les villas de Le Corbusier, les pavillons de Ludwig Mies van der Rohe ou les compositions de Malevitch, ont été les œuvres contributives de la caractérisation du modernisme. Elles ont débouché sur le Style International.³⁷⁵ Pour lui :

369 VON MOOS, Stanislaus. op.cit. p. 91

370 Ibid. p. 96

371 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 96

372 Ibid. p. 96

373 Ibid. p. 96

374 Ibid. p. 96

375 FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique : La genèse des formes modernes*. op.cit. p. 161

« Il serait inexact d'y voir la mise en application d'un système doctrinal strictement formulé et comportant, en particulier, une certaine opposition symétrique entre le traitement libre de l'espace intérieur et la rigueur voulue des dehors. »³⁷⁶

Il ajoute que « l'appauvrissement de la surface murale » et la spéculation des volumes engagés, ont été anticipés par la maison Stoclet de Joseph Hoffman, la maison d'artiste à Darmstadt de Olbrich, faisant partie respectivement de la Sécession viennoise.³⁷⁷ La cité industrielle de Tony Garnier était avant-gardiste de son temps.³⁷⁸

Début timide pour le dépouillement, la maison d'artistes à Darmstadt de Joseph Maria Olbrich, par exemple, exposait déjà des murs lisses sur seulement quelques parties de l'édifice, sa plastique générale demeurait celles des volumes combinés.³⁷⁹ Concernant Loos, sa maison Steiner construite à Vienne (1912-1913), ouvrait « *la voie aux baies horizontales* », mais elle était « *encore inscrite dans le cube* ». ³⁸⁰

Une **filiation** subtile unit l'ensemble des projets qui émaillent le 19e et le tout début du 20e siècle.

376 FRANCASTEL, Pierre. op.cit. p. 161

377 Ibid. p. 161

378 Ibid. p. 161

379 Ibid. p. 161-162

380 Ibid. p. 161



Figure 20 : Joseph Maria Olbrich, une maison d'artistes à Darmstadt (1901)

Figure 21 : Joseph Hoffmann, le Palais Stoclet (1911)

Le Mouvement moderne « installé » par quelques œuvres architecturales, les quelques anticipations de la part de courants antérieurs ainsi que les inventions des expositions universelles sont autant d'antécédents qui nous permettent de mettre en doute la table rase associée au Mouvement moderne et la rupture qu'elle évoquait.

Cela n'enlève sans doute rien à la puissance des décisions et des actes fondateurs du mouvement qui pour s'assurer lui-même de sa vérité aura expérimenté diverses configurations de pensée et d'action visant à asseoir le modernisme dans son siècle.

Des expérimentations



Figure 22 : Bruno Taut, le pavillon de verre (1914)
Figure 23 : Peter Behrens, L'usine A.E.G. (1908)

Des prototypes

Par recherche volumétrique ou spatiale, et cela dès le début du 20^e siècle, les figures du Mouvement moderne proposeront des prototypes qu'ils mettront en scène lors d'expositions, afin de montrer les possibilités de la nouvelle architecture. Cela se fera en appliquant les techniques de construction pratiquées par le monde industriel.

Le Deutscher Werkbund fondé en 1917 à Munich,³⁸¹ était une association d'artistes, artisans, entrepreneurs et architectes. Dans une volonté de « *donner ses titres de noblesse au travail industriel en créant une synthèse entre l'art, l'industrie et l'artisanat* »,³⁸² l'Usine A.E.G de Peter Behrens, exposée à l'exposition de la construction navale à Berlin en 1908,³⁸³ en fut l'un des premiers exemples.

Œuvre d'art élevée comme à la gloire de la « puissance industrielle »,³⁸⁴ la halle aux turbines de l'usine A.E.G. (1909), était une « *réification délibérée de l'industrie comme seul rythme de la vie moderne* ». ³⁸⁵ Forte « expression cachée de l'acier et du verre », cette construction industrielle a été abordée comme un problème architectonique.³⁸⁶

Autre construction du Deutscher Werkbund, le pavillon de verre de Bruno Taut construit en 1914 à Cologne, est une « *acceptation collective d'une forme normative* » et d'une « *volonté de forme* » afin de porter une « *restructuration de la société* ». ³⁸⁷

Selon l'aphorisme de Scheerbart, *Glasarchitektur (L'architecture du verre)*, l'utilisation du verre par cet édifice, devait inaugurer « une ère nouvelle ». ³⁸⁸ Selon Adolf Behne, l'architecture du verre apportait une nouvelle culture. ³⁸⁹

381 GIEDION, Siegfried. *Espace, temps, architecture*. op.cit. p. 282

382 Ibid. p. 282

383 FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne : une histoire critique*. op.cit. p. 111

384 Ibid. p. 111

385 Ibid. p. 111

386 GIEDION, Siegfried. op.cit. p. 282

387 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 116

388 Ibid. p. 116

389 Ibid. p. 116

L'usine Fagus de Walter Gropius en 1914 à Cologne, était une usine servant de modèle, caractérisée par des « *éléments architecturaux entièrement nouveaux* ». ³⁹⁰ Evitant d'emprisonner la cage d'escalier dans une maçonnerie massive, ³⁹¹ Gropius suivant les tendances des nouveaux matériaux industriels, proposa « *un revêtement de verre et d'acier* ». ³⁹²

Traitée comme une membrane continue, la paroi de verre contraste avec l'ossature en brique, où l'on observe une dissociation de la paroi transparente. ³⁹³ Dans cette construction à squelette, le volume d'entrée en verre est « *accentué avec le renflement "classique" de la peau de brique enveloppant l'ossature.* » ³⁹⁴

Malgré ce renversement dans l'utilisation des matériaux, le plan de masse reste conventionnel par son « *axialité, mais aussi par la séparation hiérarchique [...] entre les espaces de l'administration et ceux de la production* », ³⁹⁵ et également avec la position ostentatoire de l'entrée qui associé à l'horloge, tel un élément parfaitement symétrique.

La même année, le théâtre du Werkbund de Henry Van de Velde, est une pure « *fusion de la beauté avec les produits de la machine au congrès.* » ³⁹⁶ Recherche d'une « *forme nouvelle* » pour Erich Mendelsohn, cet ouvrage est une « *expression de l'esthétique de la "forme-force"* ». ³⁹⁷

Questionnant le logement, Ludwig Mies van der Rohe invita les principaux architectes du Mouvement moderne à « *construire chacun un bâtiment, lui-même réalisant un immeuble collectif* ». ³⁹⁸ Lors de l'exposition internationale de l'habitat en 1927 à Stuttgart, ³⁹⁹ la cité du Weissenhof, les Siedlung concrétisait les idéologies de l'époque qui s'affichaient par les enduits lisses, les fenêtres en acier et baies étirées et garde-corps en métal, ⁴⁰⁰ présentant une esthétique nouvelle, faisant la promotion d'un mode d' « *habiter* ».

390 GIEDION, Siegfried. op.cit. p. 285

391 Ibid. p. 285

392 Ibid. p. 285

393 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 115

394 Ibid. p. 114

395 Ibid. p. 115

396 FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique : La genèse des formes modernes.* op.cit. p. 155

397 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 99

398 LEMOINE, Serge. « BAUHAUS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. p. 3. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bauhaus/> (consulté le 26/05/2020)

399 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 137

400 Ibid. p. 137

Autres expérimentations exposées, Malevitch procéda à des recherches volumétriques en 1920, qu'il appela *Architectones*. Témoignant de son intérêt initial pour l'architecture avant la peinture, il exposa un de ses tableaux représentant un volume axonométrique, lors de l'Exposition 0,10 à Petrograd.⁴⁰¹

Dans ses premières recherches, *Planites* et *Architectones*, il formula une question radicale : « *Quel degré zéro de l'architecture ?* ». ⁴⁰² Modèles théoriques avant tout, il démontra la possibilité d'une architecture « abstraite », libérée « *des liens avec la Terre et de toute conception anatomique du bâtiment* ». ⁴⁰³ Éléments porteurs et portés ont la même valeur, ils font partie d'un ensemble. ⁴⁰⁴ La fonction y est mise en avant, en tant qu'élément de l'espace : ses maquettes révèlent une « infinité de l'espace ». ⁴⁰⁵ Proposant une recherche spatiale, Malevitch interprète le développement d'un réseau de relations entre prismes, dalles ou planchers. En quête de l'essence des objets, similaires à sa peinture, il se rapproche des tendances plastiques ⁴⁰⁶ de l'architecture.

Issus du mouvement De Stijl, Théo van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, proposèrent un modèle pour une villa d'artiste à l'exposition « L'Effort moderne » à Paris en 1923. ⁴⁰⁷

Grâce à cette exposition, ils ont pu synthétiser, sur base d'études axonométriques, le vocabulaire architectural du « néoplasticisme ». ⁴⁰⁸

Autre exposition majeure de ce début du 20e siècle, l'Exposition des arts décoratifs de Paris en 1925, fut la vitrine de nombreuses expérimentations. La triade de Le Corbusier, Melnikov et Frederick Kiesler, a fait dialoguer les quelques avant-gardes majeures de cette époque, à savoir le purisme, le constructivisme russe et le mouvement De Stijl. ⁴⁰⁹

401 BOIS, Yves-Alain. « KASIMIR MALÉVITCH ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/kasimir-malevitch/>. (consulté le 8/06/2020)

402 Ibid.

403 Ibid.

404 Ibid.

405 Ibid.

406 GIEDION, Siegfried. op.cit. p. 263

407 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 137

408 Ibid. p. 145

409 RUBIO, Emmanuel. « Melnikov, Le Corbusier, Kiesler : la guerre des espaces ». *In L'année 1925 : L'esprit d'une époque* [en ligne]. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014. pp. 81-94. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pupo/2424>. (consulté le 8/06/2020)

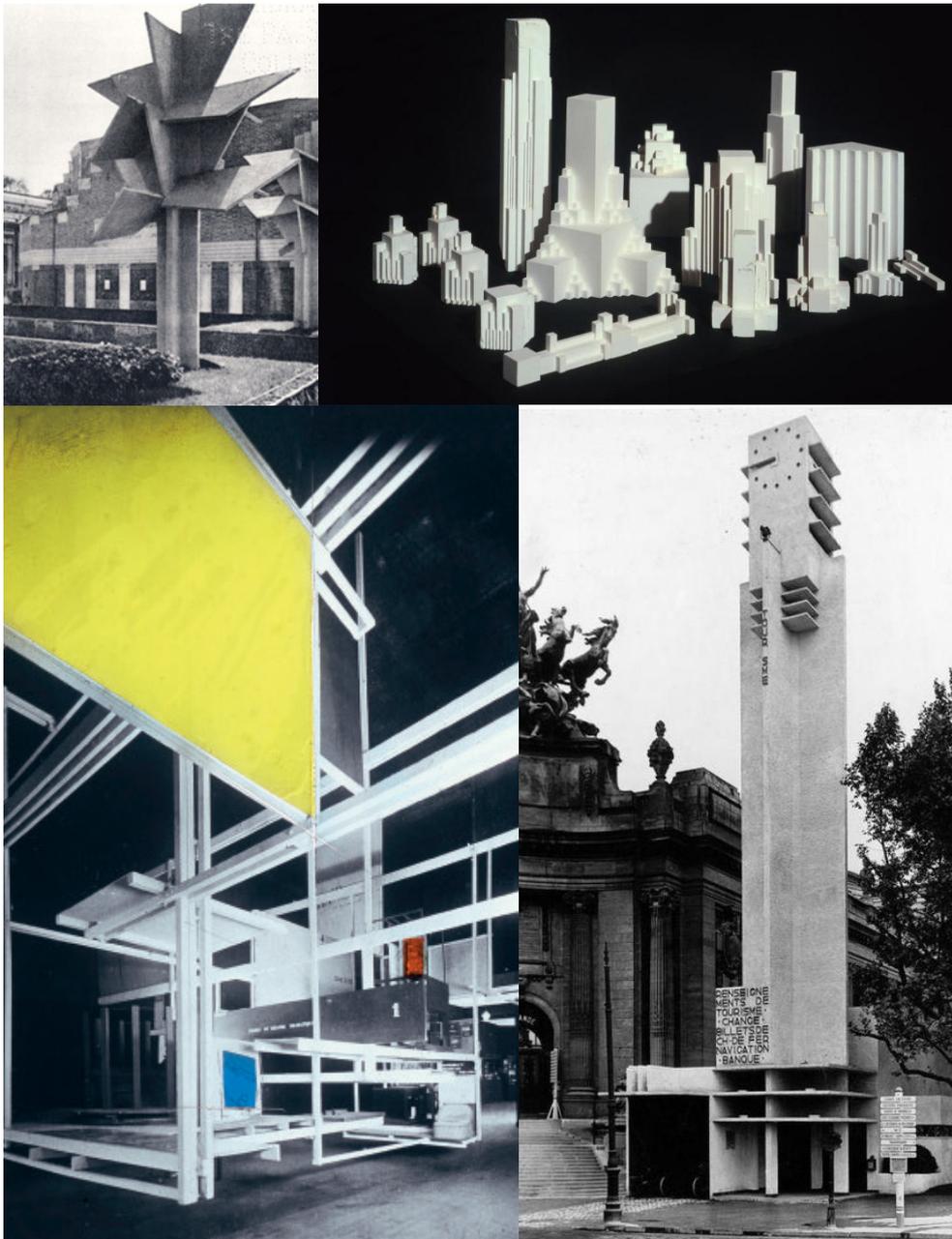


Figure 24 : Robert Mallet-Stevens, Arbres cubistes (1925)

Figure 25 : Kasimir Malevitch, Architectones (1920)

Figure 26 : Frederick Kiesler, La cité de l'espace (1925)

Figure 27 : Robert Mallet-Stevens, Pavillon du Tourisme (1925)

Frederick Kiesler, proposa La cité de l'espace, un jeu d'orthogonalité et de couleurs primaires,⁴¹⁰ qui s'installait dans le pavillon autrichien conçu par Joseph Hoffmann, présentant une « *absence de parois dans le lacs de poutres qu'elle dessine* ». ⁴¹¹ Cette installation évoque un tissu urbain métaphorique d'une légèreté sans égal, comparable aux « contre-constructions » démonstratives de Theo van Doesburg.⁴¹²

Robert Mallet-Stevens présenta deux œuvres lors de cette exposition : les arbres « cubistes » et le pavillon du Tourisme.

Avec son pavillon du Tourisme, Mallet-Stevens est parvenu à « *transcender la scission croisée de l'industrie contre l'artisanat et de l'architecture contre la décoration* ». ⁴¹³ « Architecture dynamique et abstraite », son pavillon reprenait la syntaxe moderniste, qu'il avait nommé « cubisme mondain » par opposition au « cubisme théorique » de Le Corbusier.⁴¹⁴ Plan avec une trame carré, cet édifice réglé rappelle quelques réalisations d'Hofmann selon Kenneth Frampton.⁴¹⁵

Il y élaborait également, des arbres en béton dans le jardin cubiste, réalisé par les frères Martel.⁴¹⁶

Mallet-Stevens fut largement influencé par le Raumplan de Loos et le néoplasticisme hollandais. Pour son pavillon de l'exposition, on retrouve l'influence du néoplasticisme.⁴¹⁷ Quant à l'influence du Raumplan, on peut l'apercevoir dans ses maisons privées réalisées en 1927, dans une rue qui porte son nom. Avec des pièces relativement conventionnelles et des volumes restant statiques, il apporta un « retour occasionnel à un volume double hauteur » et des demi-niveaux.⁴¹⁸ Les « *potentialités modernes de manipulation de l'espace* » de ces réalisations « *n'étaient que suggérés.* »

L'édifice qu'il construisit pour le garage d'Alfa-Romeo à Paris en 1927, synthétisait les élaborations de ses thèmes modernes, qu'il devait au Raumplan et au néoplasticisme.⁴¹⁹

410 RUBIO, Emmanuel. « Melnikov, Le Corbusier, Kiesler : la guerre des espaces ». op.cit.

411 Ibid.

412 Ibid.

413 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 211

414 Ibid. p. 211

415 Ibid. p. 211

416 Ibid. p. 211

417 Ibid. p. 211

418 Ibid. p. 212

419 Ibid. p. 211

Avec le Pavillon de l'Esprit nouveau, Le Corbusier met en scène les modalités de la vie moderne. Condensé puriste exprimant la foi dans la machine, ce pavillon est conçu pour une production de masse.⁴²⁰ Meublé selon le dogme puriste mettant en avant le principe de l'« objet-types », cette construction était une provocation pour le mouvement Art déco.⁴²¹ Marcel-Eugène Cahen dans *L'Humanité* explique ce phénomène :

*« Il y aura en effet un contraste saisissant entre l'esprit révolutionnaire nouveau et l'esprit capitaliste bourgeois, par le seul fait d'un pavillon très simple, très peu coûteux, rationnel et accueillant au milieu d'une débauche d'ornementations soumises à une mode éphémère [...]. »*⁴²²

Le caractère manifeste de cette réalisation, résultait parfaitement des principes portés par le Mouvement moderne en architecture : rationalisme, fonctionnalisme, absence d'ornement et ordre géométrique.⁴²³

Le Corbusier participa à l'exposition du Werkbund dans la cité du Weissenhof en 1927, où il y construisit la version concrète de ses cinq points élaborés quelques années auparavant.⁴²⁴

L'école du Bauhaus n'était pas en reste. Georg Muche, lors de l'exposition de 1923 à Weimar proposa un prototype de maison cubique.⁴²⁵

Avec l'aide d'Adolf Meyer, le peintre George Muche, proposa une maison expérimentale, la Versuchshaus. Avec ses finitions « parfaitement lisses, équipée des derniers appareils », cette villa est une véritable Wohnmaschine : une « machine à habiter ». ⁴²⁶ Organisée autour d'un atrium, cette maison au plan carré proposait une circulation minimale. Meyer avait insisté « *sur le caractère standard des équipements [...] et la nouveauté des matériaux et méthodes de constructions.* », ⁴²⁷ Gropius réalisa 60 maisons individuelles pour la cité Dessau-Törten en 1928.

420 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 156

421 Ibid. p. 156

422 RUBIO, Emmanuel. op.cit.

423 Ibid.

424 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 154

425 Ibid. p. 126-127

426 Ibid. p. 126-127

427 Ibid. p. 126

Pour la cité Dessau-Törten, Walter Gropius exprimait avec son plan en peigne, « *la standardisation des unités ainsi que leurs processus linéaires d'assemblage le long du chemin de grue* ». ⁴²⁸ Avec un plan centrifuge en hélice, cette « *composition formaliste d'éléments asymétriques* », rappelait les propositions du Stijl, selon Kenneth Frampton. ⁴²⁹ Ce genre de composition avait déjà été expérimenté par Gropius, en collaboration avec Meyer en 1922, pour le Chicago Tribune. ⁴³⁰ Par la suite, ce fut reformulé en une « *distribution horizontale de masses asymétriques* » dans leur projet pour une Académie à Erlangen en 1924. ⁴³¹

Des recherches tridimensionnelles, des modèles réduits, des constructions-prototypes, du mobilier expérimental..., constituent tout un ensemble d'expérimentations qui servira de socle au développement structurel du Mouvement moderne, soit son intégration dans les programmes politico-économiques de l'époque.

L'application des recherches de prototypes et les expérimentations plastiques sont une façon de montrer les possibilités, ce que l'on peut produire avec les moyens de l'industrie : ce sera une manière de mettre en lumière les volontés d'adéquation à l'ère de la machine. Mais c'est également la mise en place de modèle-type qui permettra une rupture avec les modes de production et une ouverture vers une nouvelle clientèle, la classe moyenne naissante et la classe ouvrière.

Les cinq points corbuséens et son principe du « plan libre », ouvrent le chapitre d'une autre expérimentation majeure de l'architecture moderne : l'espace.

428 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 139

429 Ibid. p. 139

430 Ibid. p. 139

431 Ibid. p. 139

« Je ne conçois pas de plan, de façades ou de vues en coupe, je conçois des espaces »⁴³²

Adolf Loos

432 STUHLINGER, Harald. « ADOLF LOOS ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne] Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/adolf-loos/>. (consulté le 19/04/2020)

L'espace

Au début du 20e siècle, l'artiste, l'architecte, le scientifique, se rendaient compte que la « *conception classique d'espace et de volume étaient limitée et restrictive.* »⁴³³ Pour les modernistes, leurs aspects devaient changer suivant le point de vue duquel ils étaient perçus, l'individu devait pouvoir se mouvoir lui-même dans l'espace, s'il voulait en saisir sa véritable nature.⁴³⁴

L'ère moderne considérait « *l'espace à partir d'un point en mouvement et non comme l'unité absolue et statique du système newtonien de l'époque baroque.* »⁴³⁵

Le 19e siècle venait d'inventer la photographie et le cinéma attirant de la sorte « *l'attention sur le problème de l'animation* »,⁴³⁶ sur la mise en mouvement de l'image.⁴³⁷

La mobilité des objets et le mouvement des usagers de l'espace, devenus des éléments majeurs dans l'architecture moderne, sont mis en place avec le « plan libre ». Grâce aux inventions liées au déplacement comme le train, la voiture ou l'ascenseur..., les individus se déplacent dans l'espace avec beaucoup plus de rapidité et de fluidité.

Avec de nouveaux moyens d'expression,⁴³⁸ les méthodes élaborées par le cubisme « pour représenter des rapports spatiaux », avaient conduit « *aux méthodes plastiques de la nouvelle conception de l'espace.* »⁴³⁹

Représentant des rapports spatiaux avec un processus de déstructuration du réel, les cubistes rompirent avec « *la conception perspectiviste de la Renaissance* », ils décomposèrent « *les objets, en les percevant en transparence, en les saisissant simultanément de tous les côtés* ». ⁴⁴⁰

433 GIEDION, Siegfried. op.cit. p. 260

434 Ibid. p. 260

435 Ibid. p. 260

436 FRANCASTEL, Pierre. op.cit. p. 164

437 Ibid. p. 164

438 GIEDION, Siegfried. op.cit. p. 261

439 Ibid. p. 259

440 Ibid. p. 260

Soit en saillie, soit en retrait, s'interpénétrant, les plans des cubistes, employés de manière diverse et multiple, sont devenus des moyens d'expression artistique.⁴⁴¹ Ils apportèrent également un élément nouveau : le processus par « collage ».⁴⁴²

La démultiplication de la vision spatiale s'est exposée dans les œuvres, notamment de Marcel Duchamp avec son *Nu descendant l'escalier* (1912) et de Giacomo Balla avec *Vitesse* (1913).

Le cubisme et le futurisme avaient élargi la voie de « *la vision optique en introduisant comme nouvel élément constitutif l'unité "espace-temps" dans le langage de l'art.* »⁴⁴³ Ces deux mouvements d'art offraient des « *rappports étroits en partant de la même conception de l'espace* ».⁴⁴⁴

Avec le *Nu descendant l'escalier*, Duchamp, n'étant ni cubiste ni futuriste, décomposait le mouvement de façon mathématique.⁴⁴⁵ Pour le futuriste Giacomo Balla, son œuvre *Vitesse* représentait le mouvement des corps et des objets.⁴⁴⁶

Le cubisme avait provoqué de nouvelles prises de conscience de la part des architectes comme Le Corbusier et Ozenfant en France, Malevitch en Russie, Mondrian et Van Doesburg en Hollande.⁴⁴⁷

Malevitch, proposa un jeu de plans avec le suprématisme et le jeu de plans, avant qu'il atteigne l'essence absolue avec le *Carré noir sur fond blanc* et le *Carré blanc sur fond blanc*.

Selon Giedion, Malevitch avec son mouvement d'art abstrait, avait éliminé totalement l'objet, dans une « *fuite et protestation devant l'objet et sa réalité* ».⁴⁴⁸ Où ses toiles se limitait à quelques « *signes chargés d'une intensité symbolique* »,⁴⁴⁹ les plans rectangulaires ou bandes exprimaient les rapports les plus purs, dans un jeu ininterrompu, dans « *un espace qui ne correspondait plus à aucune mesure humaine* ».⁴⁵⁰

441 GIEDION, Siegfried. op.cit. p. 261

442 Ibid. p. 262

443 Ibid. p. 264-265

444 Ibid. p. 266

445 Ibid. p. 266

446 Ibid. p. 266

447 Ibid. p. 262

448 Ibid. p. 263

449 Ibid. p. 263

450 Ibid. p. 263

Autre inventeur de l'art abstrait, Mondrian le néoplasticien, questionna également l'espace avec la peinture. Le volume a été réduit à trois dimensions à ce nouvel élément qu'est la surface plane.⁴⁵¹ Mondrian, qui aspirait à l'essence de la peinture, a rompu « *avec tous les liens de la représentation en trompe-l'œil* », ⁴⁵² est revenu aux composants fondamentaux de la couleur pure et du plan, avec un équilibre et des rapports mutuels.⁴⁵³

Dans la revue *De Stijl* fondée en 1917 autour de Theo van Doesburg, Mondrian faisant partie du mouvement du même nom, aspirait à « l'art pur », « *sans se laisser se distraire par des motifs extérieurs* ». ⁴⁵⁴ La disposition et la confrontation de plans prenaient une place prépondérante dans leurs expérimentations, c'est un jeu d'aplats de couleurs pures : bleu, rouge, jaune, noir et blanc.⁴⁵⁵

Comme Malevitch, Theo van Doesburg avait compris que la « *conception de l'espace s'était modifiée* ». A sa suite, il était maintenant capable de représenter et d'expliquer ses processus « *comme s'il s'agissait d'une expérience en laboratoire* ». ⁴⁵⁶

L'axonométrie qu'il conçut avec Cornelis van Eesteren pour l'exposition « L'Effort moderne » comme villa d'artiste, représente « *les "formes élémentaires de l'architecture" : ligne, surfaces, volumes, espace, temps* ». ⁴⁵⁷

Les architectes du Mouvement moderne étaient sensibles à la question de l'espace.

Selon Bruno Zevi, dans son ouvrage *Le langage moderne en architecture*, le processus du mouvement de *Stijl* consistait à décomposer la boîte et la scinder en plaques.⁴⁵⁸ Début de liberté architecturale pour lui, l'espace devenait animé, les cloisons devenaient indépendantes, s'émançaient de la vieille boîte, la frontière entre extérieur et intérieur avait disparu.⁴⁵⁹

451 GIEDION, Siegfried. op.cit. p. 263

452 Ibid. p. 263

453 Ibid. p. 263

454 Ibid. p. 263

455 Ibid. p. 263

456 Ibid. p. 263

457 Ibid. p. 263

458 ZEVI, Bruno. *Le langage moderne de l'architecture : Pour une approche anticlassique*. op.cit. p. 55

459 Ibid. p. 55

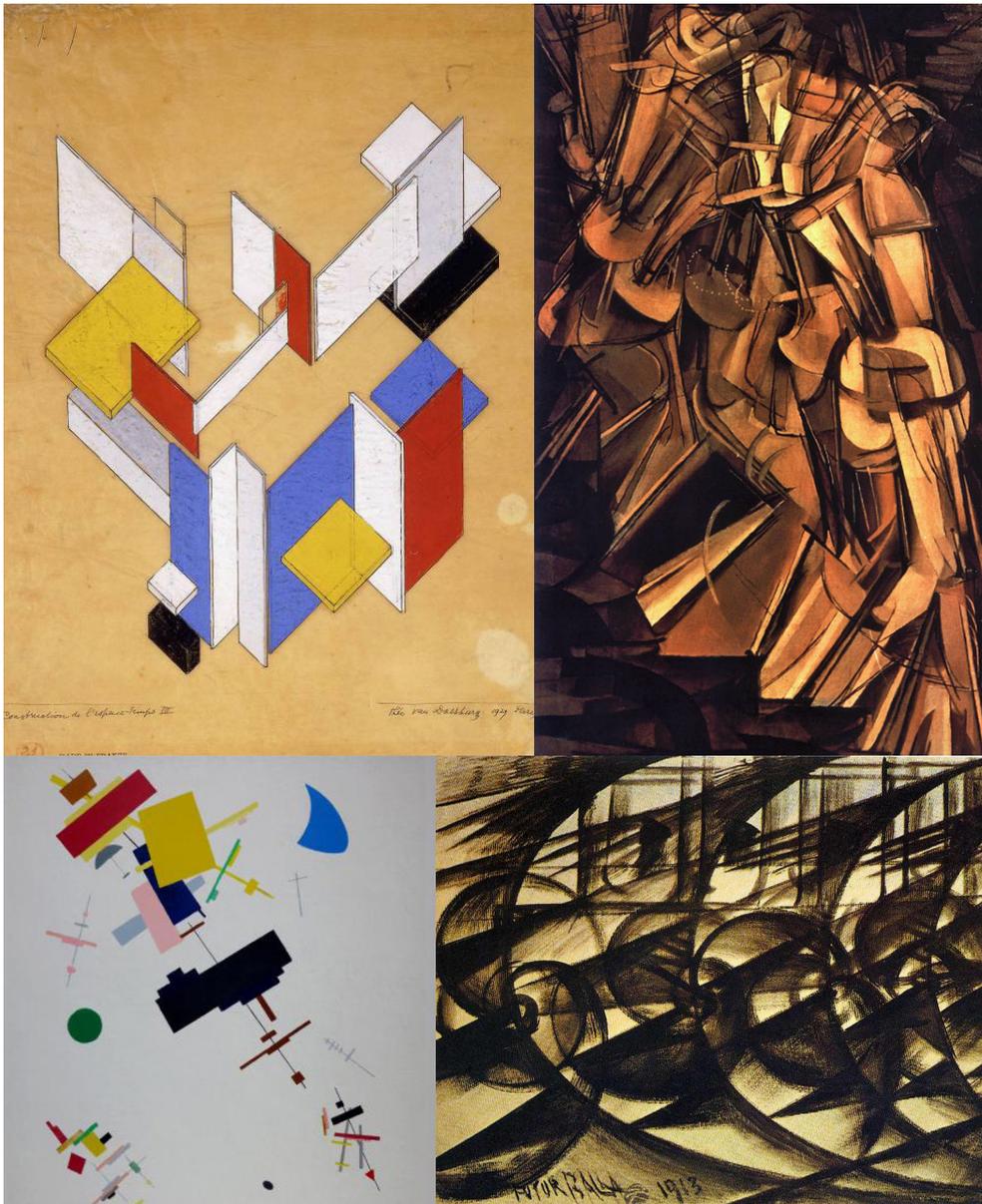


Figure 28 : Theo van Doesburg et Cornelis Van Eesteren, Axonométrie d'une villa d'artiste (1923)
 Figure 29 : Marcel Duchamp, *Nu descendant l'escalier* (1912)
 Figure 30 : Kasimir Malevitch, *Composition 15* (1916)
 Figure 31 : Giacomo Balla, *Vitesse* (1913)

Zevi appelle le processus du Stijl, la « décomposition quadridimensionnelle » pour laquelle ils appliquèrent « le principe des cubistes ». ⁴⁶⁰ Processus de libération radicale de l'espace, la fenêtre d'angle appliquée par le Stijl, est l'essence « *du passage de la boîte au plan libre, de la matière à l'espace* ». ⁴⁶¹ Les parois étant maintenant indépendantes, elles ne fermaient plus l'espace, elles pouvaient être étendues, raccourcies, perforées ou même éliminées. ⁴⁶²

Mais pour Pierre Francastel, la première manifestation du « plan libre », aurait été anticipée par la Maison de Victor Horta, rue Turin à Bruxelles en 1893. ⁴⁶³ Due à l'implantation qu'exige le cadastre, les pièces en enfilade, normalement cloisonnées et sombre, communiquent entre-elles grâce à la composition de l'escalier. ⁴⁶⁴

Selon Bruno Zevi, l'utilisation du « plan libre », met en lumière la communication et la fluidité entre les espaces unifiés, il participe à la « réintégration ». ⁴⁶⁵ Mais déjà, fin 19e siècle, les recherches d'Adolf Loos sur le Raumplan, préparait cette opération qu'il voyait davantage dans un développement vertical. ⁴⁶⁶ Par un emboîtement de cellules spatiales à des hauteurs variables, Loos proposait une économie de l'espace. ⁴⁶⁷ La maison Steiner construite en 1910 à Vienne, a inauguré la série de recherche dans l'élaboration dans ce processus. ⁴⁶⁸

Pour Frampton, le Raumplan de Loos est un plan de volume, ⁴⁶⁹ il évoque une « *pluralité d'expériences spatiales unifiées* ». ⁴⁷⁰ Conception en trois dimensions, les unités spatiales de différentes hauteurs prédéfinies, s'assemblent par la suite comme un puzzle, puis ajusté en une seule volumétrie. ⁴⁷¹ Arnold Schoenberg définissait le concept tridimensionnel de Loos, ainsi :

460 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 92

461 Ibid. p. 61

462 Ibid. p. 61

463 FRANCASTEL, Pierre. op.cit. p. 153-154

464 Ibid. p. 154

465 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 75

466 Ibid. p. 75

467 Ibid. p. 75

468 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 93

469 Ibid. p. 93

470 HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity : A critique*. op. cit. p. 80

471 Ibid. p. 80

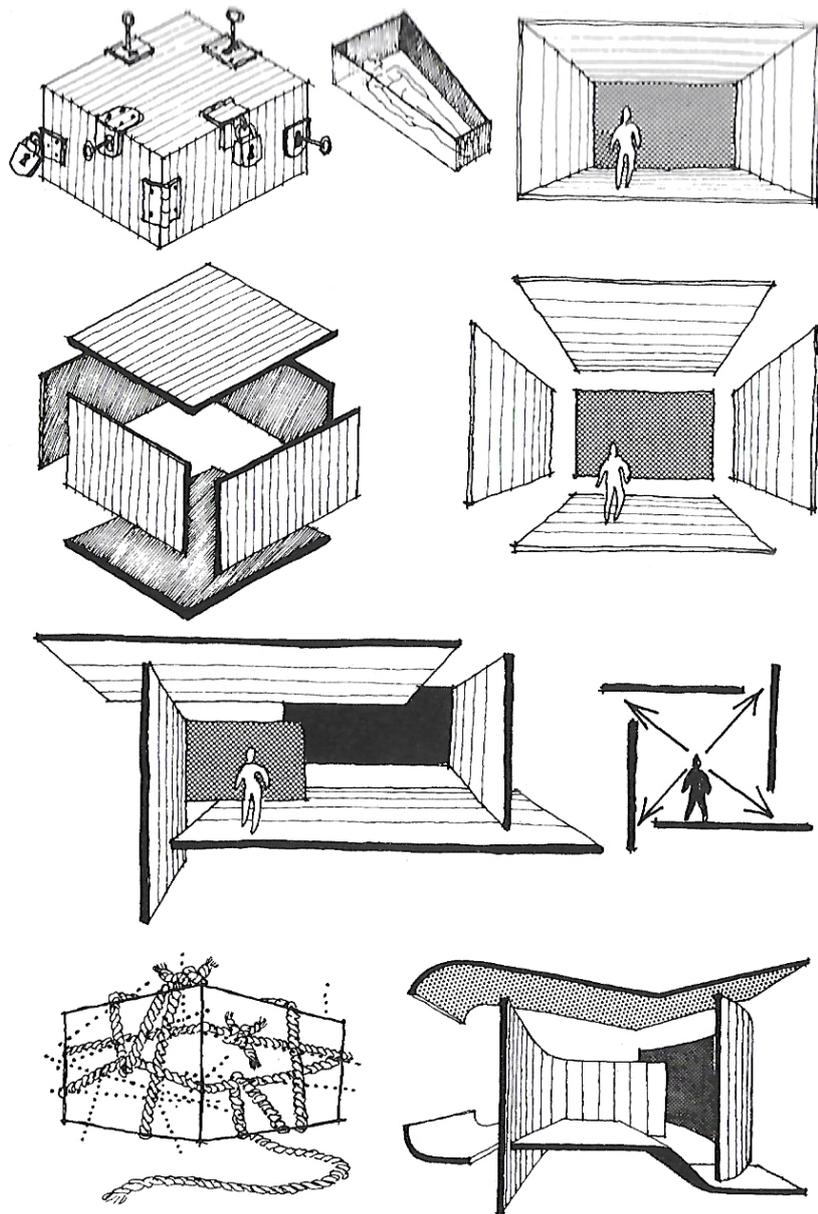


Figure 32 : La « décomposition de la boîte » par Bruno Zevi.

« *Tout ici est élaboré, imaginé, ordonné et conçu dans l'espace ... comme si toutes les formes étaient transparentes ; ou comme si l'œil mental était confronté à la fois à l'espace dans tous ses détails et dans son ensemble en même temps.* »⁴⁷²

Le Raumplan apparaîtra concrètement dans la maison Rufer construite à Vienne en 1912, où « *les ouvertures y sont implantées librement en fonction de la disposition des volumes intérieurs* ». ⁴⁷³

Selon Denis Milhau, il n'est pas insensé d'admettre que « *les mouvements plastiques et picturaux réputés les plus significatifs* »⁴⁷⁴ comme le suprématisme, le néoplasticisme, le constructivisme russe ou encore les œuvres peintes du Bauhaus,⁴⁷⁵ ont eu une relation étroite avec « *l'espace incarné par l'architecture* ». ⁴⁷⁶ Comme pouvait le proclamer Walter Gropius, l'architecture moderne en est ainsi la convergence de tous les courants d'arts.⁴⁷⁷

Le néoplasticisme de Mondrian avec la « *purification des formes et des couleurs* » semble « *rétrospectivement en complète harmonie avec le rationalisme et le fonctionnalisme du 20e siècle.* »⁴⁷⁸

Nous l'avons observé avec Duchamp et ses *ready-mades*, le sujet est devenu l'individu qui regarde et interprète l'œuvre et son environnement. Cette pensée a constitué une mutation majeure des œuvres de l'art moderne dans leur statut, leur forme.

L'art et l'architecture sont perçus comme un contexte artistique élargi, où l'individu est le sujet qui regarde. Les objets usuels et jusqu'à l'architecture s'habillent d'une esthétique moderniste.

472 HEYNEN, Hilde. op.cit. p. 80

473 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 93

474 MILHAU, Denis. « L'art, subversion de l'histoire ». op.cit. p. 76

475 Ibid. p. 76

476 Ibid. p. 77

477 Ibid. p. 77

478 COMPAGNON, Antoine. Les cinq paradoxes de la modernité. op.cit. p. 96

Deux éléments majeurs apparaissent à la fin du 19e siècle : la mise en mouvement des objets, des hommes, de l'espace et la mise en place de l'individu comme clef de lecture, de compréhension voire de construction du monde.

L'évènement conséquent de l'art moderne du début du 20e siècle, a été le passage de la figuration à la non-figuration. Ce passage s'est produit avec la création d'une nouvelle esthétique et nonobstant les volontés rationalistes des architectes, l'architecture est aussi le moyen de produire des objets plastiques. Selon Pierre Francastel, l'utilisation du béton a été la nouveauté qui a permis à l'architecture de devenir un objet plastique.⁴⁷⁹

Une telle influence de l'art sur l'architecture, la réunification des arts et de la technique, nous **inspirent quelques questions...**

479 FRANCASTEL, Pierre. op.cit. p. 158

L'esthétique de l'art moderne s'est insinuée dans les productions architecturales du Mouvement moderne.

S'agit-il d'une influence, d'un glissement d'une discipline vers une autre ? En ce cas, la table rase invoquée par les architectes, n'était-elle pas subtilisée aux artistes qui ont porté les véritables ruptures ? Les architectures seraient-elles de simples vulgarisations d'une modernité portée par d'autres acteurs ? Pouvons-nous au contraire y voir l'étape finale d'un long processus, ce qui serait alors un aboutissement..., et non une rupture, ni une « table rase » ...

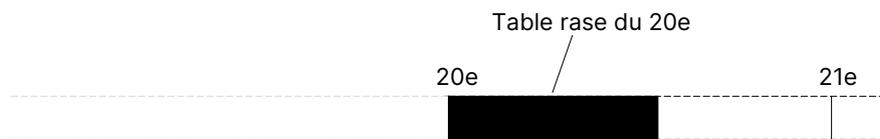
Des incertitudes

« L'imagination n'est qu'une mémoire évocatrice. »⁴⁸⁰

Antoine Albalat

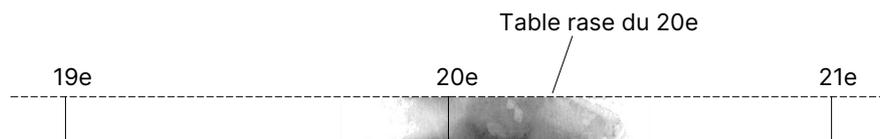
480 ALBALAT, Antoine. *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1940). Paris : Armand Colin, 1992. p. 222

A priori la table rase du modernisme de ce début du 20e siècle, serait en rupture avec les siècles précédents, ceux-ci considérés comme encombrants, obsolètes et sans raisons d'être.⁴⁸¹



Utilisée par les modernistes, elle permettrait d'inscrire une nouvelle pensée et de nouvelles pratiques. La table rase produirait ainsi un rejet du passé créant l'effet de la page vierge désormais prête pour la mise en place d'une vision inédite en accord avec la modernité.

A la suite d'une relecture des événements ayant émaillés une période s'étendant de la fin du 19e au début du 20e siècle, nous avons émis quelques doutes quant à la paternité de la table rase pour les architectes et urbanistes du Mouvement moderne. Il vient même une incertitude quant à la véritable légitimité de la table rase ...



Le concept de table rase peut être rapproché aux propos de Paul Klee. Pour lui, l'être néant est un « *concept non-conceptuel de la non-contradiction* »,⁴⁸² et pour l'amener au visible, il faut faire appel au concept de gris, « *point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt* ». ⁴⁸³

« *Etablir un point dans le chaos, c'est le reconnaître nécessairement gris en raison de sa concentration principielle et lui conférer le caractère d'un centre originel d'où l'ordre de l'univers va jaillir et rayonner dans toutes les dimensions. [...] A cet avènement correspond l'idée de tout Commencement.* »⁴⁸⁴

481 Je renvoie à la partie « Une table rase », page 32

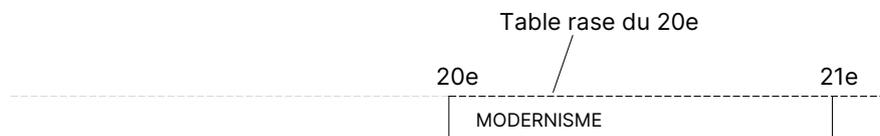
482 KLEE, Paul. Théorie de l'art moderne. op. cit. p.56

483 Ibid. p. 56

484 Ibid. p. 56

Le premier doute : un enfermement

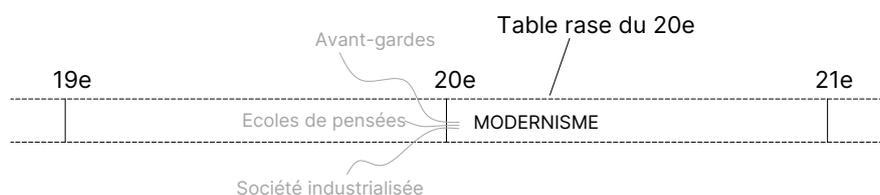
Le récit moderne avec son système clos, engendre une notion d'orthodoxie, il crée une unité de temps et d'espace, il en vient à créer un système fermé en termes de formes, de couleurs, de style.⁴⁸⁵



Pourquoi le modernisme aurait-il généré un système clos ? Pour affirmer la force du changement, pour protéger les actions à mener, pour marquer son temps, pour créer un style... ?

Selon Antoine Compagnon, nous l'avons vu, le récit orthodoxe est une sorte de justification. Pour lui, il servirait à « *légitimer une position alors que l'on se voulait en rupture* ». ⁴⁸⁶

En utilisant le récit, les modernistes ont voulu affirmer leurs positions et convictions, sans qu'il soit possible d'y déroger.



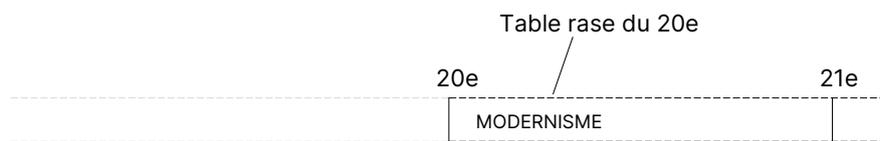
Ce récit a pris les formes de l'utopie, y dérogeant toutefois avec quelques objets éloquentes à valeur d'exemple !

485 Je renvoie à la partie « Des pensées agissantes ». page 75

486 COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. op.cit. p. 57

Le deuxième doute : une construction

Pas à pas, les auteurs ont programmé la venue d'une ère nouvelle. Une annonce avec Loos, des signes avant-coureurs encore avec Loos et aussi Hoffmann, une naissance avec les témoignages d'une présence grâce aux modèles réduits de van Doesbrug et van Eesteren, grâce aux premières productions de Le Corbusier, un accomplissement lors des CIAM et une mort annoncée avec Charles Jencks, sont d'autant de contributions qui ont défini le Mouvement moderne.



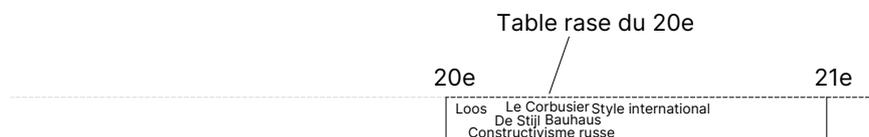
L'installation du mouvement par les anticipations de courants antérieurs ou lors des expositions universelles, l'utilisation a posteriori des nouveaux matériaux, de modes constructifs issus de la révolution industrielle, des principes de rationalisation, de standardisation ou du fonctionnalisme, sont autant d'antécédents qui nous font encore douter quant à la rupture proposée par le modernisme.



Le modernisme s'est-il vraiment coupé du monde ancien, afin de se sortir d'une enclave historique ? Peut-on y voir au contraire un aboutissement, un accomplissement d'une volonté antérieure, une réponse finale ?

Le troisième doute : une continuité

Désirant mettre en exergue la rupture, le Mouvement moderne se fondait sur l'avant-garde « questionnante », sa pensée stimulante et ses coups d'éclats, il s'appuyait indéniablement sur les signaux forts adressés par l'industrialisation croissante de la société où se montraient des gares et des halles de toutes sortes.



L'architecture moderne est-elle entrée dans l'histoire comme survenance ou comme la suite d'une série d'évènements ?

« Par exemple : on fait remonter la constitution de la chimie comme science à Lavoisier. Est-ce que cela veut dire que les pratiques en chimie n'existent que depuis Lavoisier ? Ou est-ce qu'il y avait, avant Lavoisier, des quantités de pratiques qui n'étaient pas organisées en science tant que le concept de chimie n'était pas apparu ? C'est exactement la même chose en architecture. »⁴⁸⁷

L'approche épistémologique nous ferait douter de l'idée de rupture, car avec le Mouvement moderne, le « *travail de démêlage ne concerne plus l'orthodoxie de la tabula rasa* », mais « *le démêlage de l'histoire culturelle* ». ⁴⁸⁸

Nous devons revenir aux évènements qui ont conduit le Mouvement moderne à produire de tels agissements, nous proposerons une relecture du contexte « antérieur » à ce nouvel environnement.

Le modernisme s'est-il différencié des courants antérieurs, des formes et de processus ? A-t-il produit une architecture autonome, sans influence, ni emprunts ?

487 HUET, Bernard. *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXe siècle : Conférence*. op. cit. p. 17

488 HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging Modernism » dans HENKET, Hubert-Jan, HEYNEN, Hilde. *Back from utopia: the challenge of the modern movement*. op.cit. p. 19

Il est difficile d'écarter toute « image survivante », toute réinterprétation, tout remaniement du bagage historique.

Le Corbusier lui-même, dans sa leçon de Rome, annonçait : « *pas de verbiage, ordonnance, idée unique, hardiesse et unité de construction, emploi des prismes élémentaires.* »⁴⁸⁹

Nous avons davantage une continuité de la recherche sur l'espace, l'art et l'architecture, ainsi que l'influence de l'un sur l'autre.



Selon Siegfried Giedion, la nouvelle conception de l'espace débutée par le cubisme, « *était nourrie de quelques éléments du passé.* »⁴⁹⁰ Ce courant, anticipé par l'impressionnisme, a été également d'une grande influence pour les « *nouvelles prises de conscience* »⁴⁹¹ de l'époque.

Avec le « purisme » de Le Corbusier et d'Ozenfant, les buts poursuivis par le cubisme, sont similaires à ceux de l'architecture.⁴⁹²

En effet, pour Pierre Francastel, l'architecture moderne était « *séduite par le traitement des surfaces, de manier des espaces sans parois* ». ⁴⁹³ La démarche des modernistes liée au cubisme, a été géométrique et libératrice.⁴⁹⁴

Frank Lloyd Wright anticipait la syntaxe du Stijl pour Bruno Zevi. Sur la notion de « décomposition quadridimensionnelle », ⁴⁹⁵ il parlait de « *considérations structurelles pour en explorer les fondements linguistiques* ». ⁴⁹⁶ La « *fermeture à chaque angle* » créait une « *sensation d'oppression* » que Wright a supprimée.⁴⁹⁷

489 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*. op.cit. p. 128

490 GIEDION, Siegfried. *Espace, temps, architecture*. op.cit. p. 262

491 Ibid. p. 262

492 Ibid. p. 262

493 FRANCASTEL, Pierre. « La part des constructeurs ». *Poïésis: « Tradition et modernité »*.1996, n°4. p. 159

494 Ibid. p. 159

495 ZEVI, Bruno. *Le langage moderne de l'architecture : Pour une approche anticlassique*. op.cit. p. 61

496 Ibid. p. 62

497 Ibid. p. 61

Les anticipations, l'influence de l'art sur l'architecture, nous permettent de mettre en doute la notion d'une véritable rupture.

Le mouvement moderne est-il une parenthèse close concernant la modernité en architecture, sans aucun rapport antérieur ?

Quels ont été leurs mobiles, pour quelle rupture, pour quelle table rase ?

L'avènement du modernisme associé au terme de table rase, nous interroge. Sa survenance a-t-elle été la suite d'une annonce antérieure, un résultat d'enchaînement d'évènements ou était-elle le résultat d'une provocation, d'une action programmée ... ?

« On ne peut pas commencer sans partir de quelque chose qui existe. »⁴⁹⁸

Si la table rase est le refus du passé, de toutes notions passéistes, de tout contexte, de toutes techniques anciennes, elle a été le moyen adopté par les architectes du Mouvement moderne pour se désencombrer de l'accumulation des siècles précédents, pour une nouvelle manière de voir, de se déplacer, de représenter et d'utiliser l'environnement.

Il est donc nécessaire de poser les attitudes des différents acteurs du modernisme, afin de resituer l'architecture moderne par rapport à l'histoire, dans son contexte « antérieur » et « postérieur ». Nous tenterons ainsi, de savoir quels ont été les tenants et les aboutissants de leurs pensées et leurs réalisations.

Afin d'étudier tous les aspects de la production, de la conception architecturale aux différentes échelles, l'analyse portera sur l'urbanisme, les usages, les processus et la spatialité et ainsi que la stylistique.

498 Pierre Deboux dans MILHAU, Denis. « L'art subversion de l'histoire ». *Poïésis* : « Tradition, modernité ». op.cit. p. 84

Mise en question

« ... il est clair que quelque part entre le palais Longchamp et Le Corbusier, ici la Villa Savoye, quelque chose s'est passé ... »⁴⁹⁹

Antoine Picon

499 PICON, Antoine. *L'ornement architectural. Entre subjectivité et politique*, [vidéo en ligne]. Paris : La cité de l'architecture et du patrimoine. [Novembre 2013]. Disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/x177nbo> (consulté le 19/04/2018)

Avant d'entamer l'analyse, il est nécessaire de revenir aux fondements qui ont construit le Mouvement moderne en architecture, la partie suivante déterminera donc les conséquences qui ont pu « installer » ce mouvement dans un nouvel environnement.

Un nouvel environnement

Le nouvel environnement a été porté par la révolution industrielle. Les inventions du 19^e et l'exploitation des nouveaux matériaux ont été mises en lumière par les expositions universelles de Londres ou de Paris. L'industrialisation a favorisé la rationalisation, la standardisation et le fonctionnalisme de tout un système de production.⁵⁰⁰

Afin de répondre à l'époque dont une caractéristique majeure fut la concentration du travail dans les villes, les acteurs économiques ont mis en place des systèmes de constructions appropriés à « *l'organisation de l'homme, répondant à l'intégralité des besoins et des désirs de l'homme* ». ⁵⁰¹

Une réalité nouvelle, due à l'expansion de la société industrialisée et à la forte croissance démographique, se confirme et la fin du 19^e siècle connaîtra l'émergence d'une nouvelle discipline : l'urbanisme. Voulant résoudre l'aménagement des villes, les premières études portèrent sur l'éclairage des « *motivations fondamentales, [...], les sédiments du langage, les rationalisations de l'inconscient* ». ⁵⁰²

Appelé « pré-urbanisme » par Françoise Choay, les intellectuels engageaient des réflexions sur les problèmes de la ville, « *sans le dissocier d'une interrogation sur la structure et la signification du rapport social* ». ⁵⁰³

500 CHOAY, Françoise. *L'urbanisme : utopies et réalités : une anthologie*. op.cit. p.17

501 Ibid. p. 8

502 Ibid. p. 9

503 Ibid. p. 9

Les villes avaient changé peu à peu de visage. De nouveaux organes urbains occupèrent l'espace. Les grands magasins, les hôtels ou les immeubles de rapport, modifiaient l'aspect de la ville par leurs gigantismes.⁵⁰⁴ Les effets d'une croissance importante accompagnant l'industrialisation provoquèrent une dégradation de l'hygiène, la prolifération d'habitats insalubres, et une distance épuisante séparant lieux de travail et lieux de vie.⁵⁰⁵

Afin de contrer ces anarchies et « conséquences désastreuses »⁵⁰⁶ et redécouvrant les écrits de Platon ou More, les intellectuels se sont engagés « *dans leurs politiques de leurs temps* », et s'opposaient « *aux maux sociaux* » avec un « idéal de justice sociale et d'ordre moral ».⁵⁰⁷ En réaction par rapport à l'ordre établi, ils remettront en cause les structures rigides du tissu traditionnel.⁵⁰⁸

Les anciennes cités d'Europe issues des époques médiévale ou baroque, ne correspondait plus aux nouveaux moyens de production et de transport. L'avènement de « nouvelles fonctions urbaines », a contribué « *à faire éclater les anciens cadres qui ont été souvent juxtaposés* ».⁵⁰⁹

Un nouvel ordre s'est donc créé, avec la rationalisation des voies de communication avec la percée de grandes artères et la création de gares,⁵¹⁰ par la planification urbaine. Les urbanistes ont également proposé de nouvelles façons d'habiter afin de répondre à la crise du logement.

Les principes de ces évolutions ont été illustrés dans les projets de Robert Owen, Charles Fourier, Ebenezer Howard, George Haussmann, Jean-Nicolas Louis Durand ou encore Tony Garnier.

Dominé par des idées progressistes, le rationalisme, les sciences et les nouvelles techniques,⁵¹¹ apportèrent des solutions aux problèmes de la relation des hommes avec leur environnement.

504 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 11-12

505 Ibid. p. 13-14

506 FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome ». op.cit. p. 92

507 Ibid. p. 91

508 Ibid. p. 92

509 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 9

510 Ibid. p. 11

511 Ibid. p. 16

Fondant « *leurs critiques de la grande ville industrielle sur le scandale de l'individu "aliéné"* », ils proposèrent une conception de l'homme comme « type »,⁵¹² sur base d'une analyse rationnelle des fonctions humaines, afin de proposer des espaces hygiénistes, « *largement "ouverts", troués de vide et de verdure* ». ⁵¹³

Une importance accordée à l'impression visuelle, a été également portée par l'urbanisme « progressiste » indiqué par le rôle esthétique, aux ordonnances nouvelles, simples et rationnelles qui remplaceront les dispositions et ornements traditionnels, récusant l'héritage artistique du passé. ⁵¹⁴

Robert Owen dans les années 1820 proposa des projets de villages modèles.⁵¹⁵ Précurseur des cités-jardins, il sera suivi par Ebenezer Howard dans ses projets de « nouvelles villes », qui seront largement répercutés au début du 20e siècle.⁵¹⁶

Charles Fourier, quant à lui, proposa des espaces urbains découpés « *conformément à une analyse des fonctions humaines* », ⁵¹⁷ avec un classement rigoureux : l'habitat, le travail, la culture et les loisirs.⁵¹⁸ Expérimentant le logement social, il exposera des projets de communauté idéale : les « phalanstères », qui ne seront concrétisés que par le Familistère de Jean Baptiste André Godin en 1859.⁵¹⁹

George Eugène Haussmann voulant assainir la ville de Paris, porta sa réflexion sur l'expérimentation dans le logement social.⁵²⁰ Construit entre 1853 et 1870, il proposa une sorte de « bâtiment-types », une méthodologie universelle de construction.⁵²¹ Il indiqua également dans son plan d'urbanisme, les spécialisations par secteurs : quartiers d'affaire, église, quartiers d'habitations en périphérie.⁵²²

512 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 16

513 Ibid. p. 17

514 Ibid. p. 18

515 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 92

516 Ibid. p. 92

517 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 17

518 Ibid. p. 17

519 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 92

520 Ibid. p. 93

521 Ibid. p. 93

522 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 11

La ville de Paris fut également témoin des premiers « logement-types ». Durand proposa également une méthode universelle de construction, il formula des « *normes et typologies économiquement réalisables* », rendues possible grâce à la « *combinaison modulaire de plan-type et jeux de façade* ». ⁵²³

Ses travaux théoriques serviront de « *base de référence très importante pour les architectes modernes du 20e siècle* ». ⁵²⁴

Les idées « *qui présageaient des sociétés futures n'ont pas été adoptées pendant la révolution* », elles ont été « étouffées ». ⁵²⁵ Le rationalisme du 19e a conduit « *les constructeurs a érigé des "bâtiments-types"* », ils n'ont « *pas pour autant abandonné l'ornement* ». ⁵²⁶

Le retour au passé et particulièrement les comportements historicistes, s'est achevé vers 1900, date à laquelle la pensée rationaliste s'est imposée. ⁵²⁷

Le nouvel ordre, la nouvelle façon d'habiter, le nouvel environnement stimulé par l'industrie, ont poussé les modernistes à « *agir en conséquence dans la société devenue machiniste* ». ⁵²⁸

En France, la « *remise en ordre de certaines villes industrielles* » développées au 19e siècle, a donné à Tony Garnier, une ligne à suivre concrète pour imaginer son projet de la Cité industrielle, ⁵²⁹ projet qui jouera un grand rôle dans les villes radieuses de Le Corbusier. ⁵³⁰

Par une « *expérience technique et mentale inédite* », les hommes de cette époque ont appréhendé de « *nouvelles sensations à travers une culture extensive à toutes les formes de leurs activités.* » ⁵³¹ Les individus modernes se retrouvant déracinés avec le nouvel environnement, il était nécessaire « *d'élaborer un programme permettant de réagir de manière adéquate à cette perte* ». ⁵³² La mécanisation n'a été qu'un « *aspect,*

523 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 93

524 Ibid. p. 93

525 Ibid. p. 96

526 Ibid. p. 93

527 Ibid. p. 96

528 FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique : La genèse des formes modernes*. op. cit. p.148

529 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 92

530 Ibid. p. 92

531 FRANCASTEL, Pierre. op.cit. p. 148

532 HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity : A critique*. op.cit. p. 94

économique et social, d'une évolution infiniment plus large [...] du monde perçu et représenté. »⁵³³

L'espace architectural a été « *laissé vacant par le déclin de la tradition* ». ⁵³⁴
Afin d'y remédier, les modernistes apporteront de nouvelles manières de voir, de représenter, d'utiliser, qui engendreront par la suite un urbanisme, une architecture, un langage ...

533 FRANCASTEL, Pierre. op.cit. p. 148

534 HEYNEN, Hilde. op.cit. p. 27

« Une grande époque vient de commencer. Il existe un esprit nouveau. Il existe une foule d'œuvres d'esprit nouveau ; elles se rencontrent surtout dans la production industrielle. L'architecture étouffe dans les usages. Les styles sont un mensonge. Le style, c'est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d'une époque et qui résulte d'un esprit caractérisé. Notre époque fixe chaque jour son style. Nos yeux, malheureusement, ne savent pas le discerner encore. »⁵³⁵

Le Corbusier, *Vers une architecture*

535 LE CORBUSIER. *Vers une architecture* (1923), Paris : Les Editions G. Crès (revue et aug.), 1925. p. 67

Une nouvelle manière

Afin de vivre la société moderne de leur époque, forte de ses nouveaux déplacements, les modernistes ont abordé la nouvelle architecture selon trois axes : culture, politique et social.⁵³⁶

Selon l'axe culturel, les architectes ont dénoncé l'autorité de la tradition.⁵³⁷ Par son axe politique, une des caractéristiques majeures du mouvement, ils ont adopté une position négative, critique et réformiste.⁵³⁸ Concernant l'axe social, ils introduiront un nouveau langage, qui se devait d'incarner « *l'essence de l'époque, la domination de la machine donc la rationalisation* ». ⁵³⁹

Dans un objectif de rentabilité qu'exigeait la période, les architectes du Mouvement moderne ont donc opté pour la « *clarté des formes, pureté structurelle* ». ⁵⁴⁰

Il nous semble évident que les pensées rationalistes du 19e siècle et l'avènement de l'architecture moderne se rassemblent sur certains points. « Villes nouvelles », « rationalisation », « plan-type », sont autant de termes visés par la pensée moderniste.

Afin de vérifier, s'il y a un quelconque rapprochement avec les périodes antérieures et qui rendrait donc caduque la table rase, nous étudierons les paramètres qui nous semblent apporter un éclairage au contexte de la production architecturale : l'urbanisme, les usages, le langage, le processus et la spatialité, la stylistique.

536 HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging Modernism » dans HENKET, Hubert-Jan, HEYNEN, Hilde. *Back from utopia: the challenge of the modern movement*. op.cit. p. 3

537 Ibid. p. 3

538 Ibid. p. 3

539 Ibid. p. 4

540 Ibid. p. 5

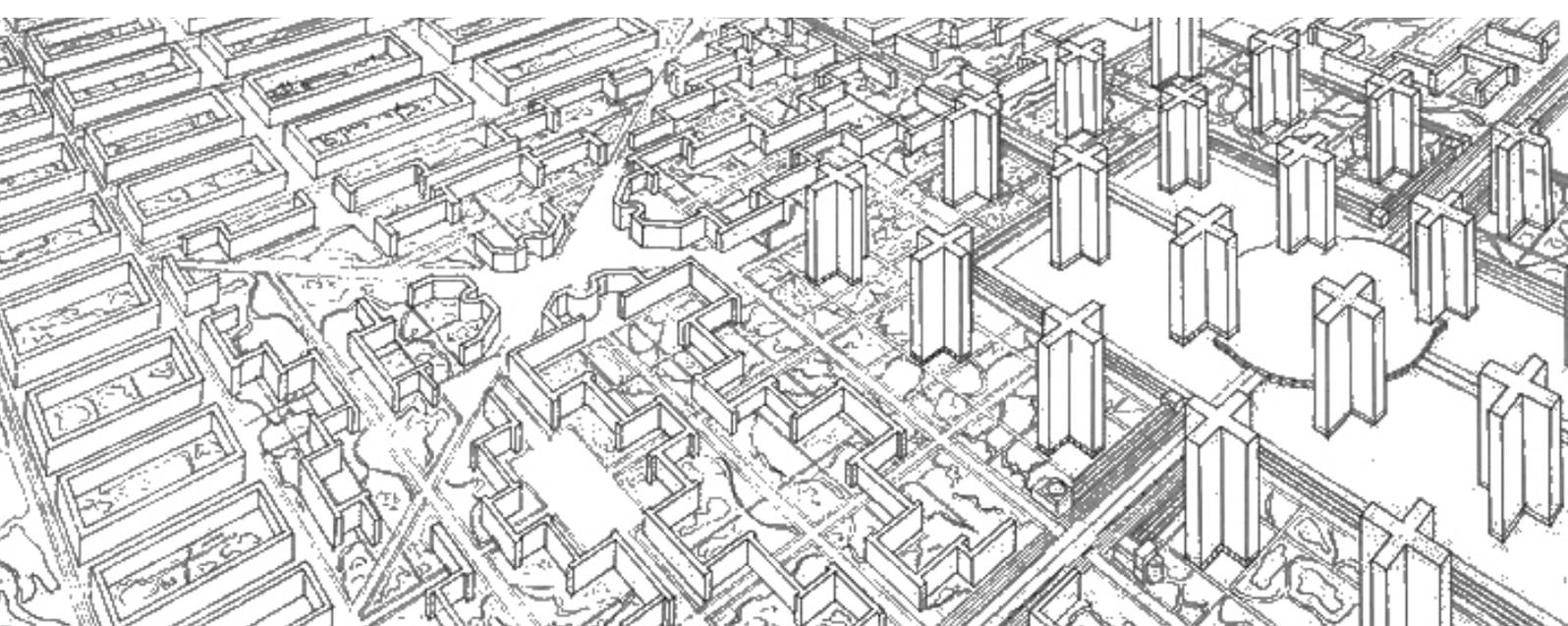


Figure 41 : Le Corbusier, Perspective de la «Ville de 3 millions d'habitants» (1922)

Urbanisme

Au début du 20^e siècle, les architectes du Mouvement moderne se sont tournés vers la construction de logements de masse, d'une architecture élitiste à la production pour le plus grand nombre.⁵⁴¹ Affirmant le principe du rationalisme,⁵⁴² ils ont rejeté la société traditionnelle et la ville dense, afin de s'approcher au plus près du « *rêve d'une cité industrielle* »⁵⁴³ en accord avec leur époque. L'un des exemples majeurs de ces grands ensembles, a été le projet de « Ville Contemporaine de 3 millions d'habitants » de Le Corbusier.

Désirant développer les aspects urbains de son architecture, à l'instar de Mies van der Rohe et Gropius, Le Corbusier proposa en 1922,⁵⁴⁴ une ville à la trame quadrillée.⁵⁴⁵ Conçus pour « *remplacer les édifices religieux de la ville traditionnelle en tant que centre du pouvoir* », les tours de bureaux cruciformes suggéraient leur puissance « *par leurs proportions relatives à la trame de la ville* ».⁵⁴⁶

Composé de deux de ses prototypes d'immeubles, tels que les cités-jardins et le lotissement à redents qui présupposait une « ville ouverte », ce projet proposait une organisation détaillée de ses quartiers.⁵⁴⁷ Pour son projet visionnaire, Le Corbusier avait pour volonté de redéfinir la ville telle qu'elle devrait exister à l'époque.⁵⁴⁸ Pour Stanislaus Von Moos, partant de zéro, l'architecte suisse développa « *une situation type dont les termes seraient universellement adaptables* ».⁵⁴⁹

Autre projet phare de ces recherches sur l'urbanisme et en parfaite illustration de la « table rase », le Plan Voisin de 1925 évoquait l'abandon de la ville traditionnelle, irrémédiablement, avec pour intention la destruction partielle de Paris pour la mise en place d'une « ville ouverte ».⁵⁵⁰

541 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 96

542 Ibid. p. 96

543 Ibid. p. 96

544 FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne : une histoire critique*. op.cit. p. 154

545 Ibid. p. 154

546 Ibid. p. 154

547 Ibid. p. 155

548 VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. op.cit. p. 206

549 Ibid. p. 206

550 Je renvoie à la partie « Une posture ». page 59

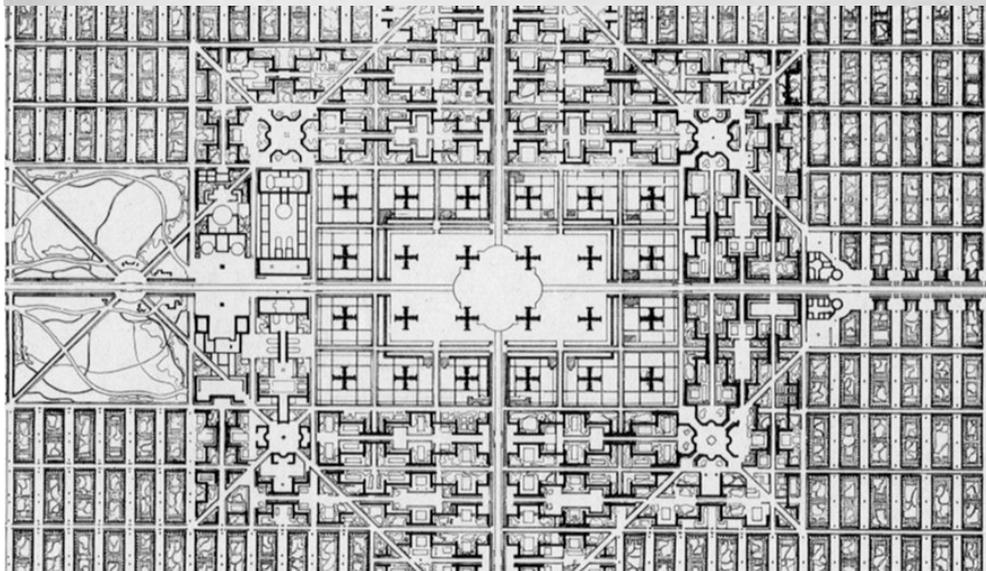
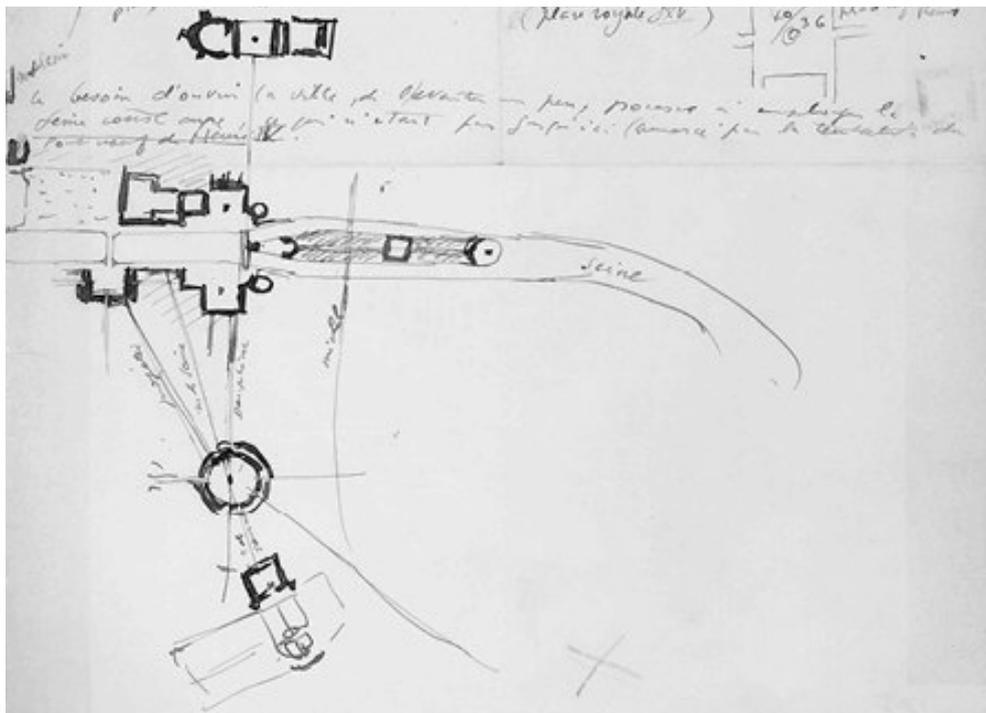


Figure 42 : Le Corbusier croquis de recherche d'après Pierre Patte, *Monument érigés en France à la gloire de Louis XV*, 1767.

Figure 43 : Le Corbusier, Plan d'une « Ville de 3 millions d'habitants » (1922)

Nous retrouvons dans les deux exemples de projet urbain de Le Corbusier, des similitudes avec les pensées antérieures sur le rationalisme du 18e siècle.

En effet, basé sur la notion de raison issue de Descartes et Kant, les architectes du 18e siècle, rejetaient l'enchaînement qu'ils ont remplacé par le principe d'autonomie.⁵⁵¹ Ces pensées furent les « *sources idéologiques fondamentales du Mouvement moderne* », où ils réitérèrent « *les recherches utopistes de [...] Ledoux et Boullée* ». ⁵⁵²

Imaginant des « *bâtiments dans lesquels plus rien n'est relié à rien* », isolés de leur environnement, Boullée et Ledoux ont imaginé des villes pavillonnaires, sans aucun lien avec leurs sites.⁵⁵³ Rejetant toutes contributions extérieures, ils cherchaient à « *remonter aux principes, souhaitant retrouver la pureté de la création originale.* »⁵⁵⁴ Ils rejetèrent également « *le symbole pour le remplacer par la fonction.* »⁵⁵⁵ Ledoux affirmait cette pensée :

« ... *tout ce qui n'est pas indispensable fatigue les yeux, nuit à la pensée et n'ajoute rien à l'ensemble ...* »⁵⁵⁶

Telle l'approche des rationalistes du 18e siècle, « *l'autonomie des bâtiments de l'architecture moderne, symbolise l'uniformisation et la désintégration des sociétés industrielles.* »⁵⁵⁷

Pour son projet de ville de 3 millions d'habitants, Le Corbusier avait introduit « *son raisonnement par de grands postulats esthétiques et moraux, empruntés à l'histoire* ». ⁵⁵⁸

Les projets de villes de Le Corbusier annonçaient un changement, mais nous y voyons également les traces de réflexions antérieures. S'agit-il d'une continuité simple de la pensée en mouvement depuis plus d'un siècle ? La confrontation de ces deux termes - **changement** et **continuité**

551 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 90

552 Ibid. p. 90

553 Ibid. p. 90

554 Ibid. p. 90

555 Ibid. p. 90

556 Ibid. p. 90

557 Ibid. p. 90

558 VON MOOS, Stanislaus. op.cit. p. 209

- nous fait voir un paradoxe car il y a dans la situation à la fois vérité et mensonge.

De la même manière, selon Bernard Huet nous devons les grands ensembles non pas à Le Corbusier, mais bien à Ernst May et sa proposition pour la ville de Francfort.⁵⁵⁹ Pour lui, ce n'est pas Le Corbusier qui est responsable des grands ensembles. May a joué un « *rôle fondamental dans l'architecture moderne, sans lui nous n'aurions pas eu la série des grands ensembles* ». ⁵⁶⁰ On a attribué au modernisme, deux choses qui ne leur appartenaient pas : la production de masse et l'urbanistique.⁵⁶¹ Et selon les propos de Françoise Choay dans *Urbanisme, utopies et réalité*, nous devons les « villes ouvertes », les « cités-jardins » à Howard, Owen, et Durand.

Concernant le Plan Voisin, Philippe Boudon souligne qu'il y a une présence de « traces antérieures », puisqu'il avait « *conservé quelques murs ici et là* ». ⁵⁶² Opposant la ville traditionnelle à la ville moderne, Le Corbusier suggérait une « poïétique », une création nouvelle.⁵⁶³

*« Le Plan Voisin est bien “ palimpseste “ du point de vue poïétique de la conception, tandis que l'absence de complexité en est un effet poétique. Il est donc vrai que l'usage du mot palimpseste serait difficile à admettre dans le cas du Plan Voisin (malgré les quelques édifices résiduels qu'il peut comporter) tant il est plutôt associé, poétiquement, à son contraire. »*⁵⁶⁴

Son projet nous apparaît éloigné de la « table rase », parce que le substrat de la ville subsiste et que le **palimpseste** est agissant.⁵⁶⁵ En effet, ce terme est « *résultant de la réapparition de traces antérieures sur un support gratté pour laisser place à de nouvelles écritures* ». ⁵⁶⁶

559 HUET, Bernard. *Sur un état de la théorie de l'architecture du XXe siècle : Conférence*. op.cit. p. 30

560 Ibid. p. 30

561 Ibid.. p. 31

562 BOUDON, Philippe. « Utopie, X-topie et Topiques ». op.cit. p. 57

563 Ibid. p. 58

564 Ibid. p. 58

565 Ibid. p. 58

566 Ibid. p. 58

Le Plan Voisin réclamait un **support vierge** selon un processus de table rase par « destruction », mais la réalité contextuelle est autre : le lieu ne peut se défaire de son passé, il en garde les stigmates et quelques témoignages ; quelques édifices aléatoires, l'enceinte de Philippe Auguste de la rue du Louvre, furent conservés à la trame quadrillée superposée.⁵⁶⁷

Par ailleurs, le processus de la page vierge pour imposer un nouvel ordre n'était pas neuf. Selon l'histoire de la ville, la thématique de « destruction pour mieux reconstruire » avait déjà été opérée avec Haussmann. Afin d'implanter ses boulevards et son organisation urbaine aérée, il avait déchiré le tissu populaire avec des coupes atroces,⁵⁶⁸ afin de rationaliser ses voies de communications.⁵⁶⁹

Le Plan Voisin suggérait un effacement pour un **changement**, mais selon notre lecture des éléments de **continuité** apparaissent : une survivance de tracé et de bâtisses d'une part, la répétition d'actions déjà menées par le passé d'autre part.

Avec l'urbanisme moderne, le fonctionnalisme est une clef pour asseoir les méthodologies de projet et aussi un principe pour l'étude des besoins humains : les usages.⁵⁷⁰

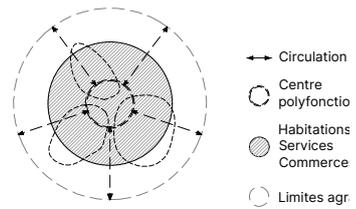
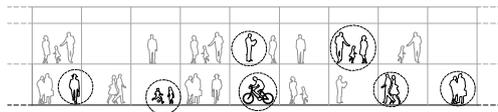
567 BOUDON, Philippe. op.cit. p. 57-58

568 Zevi, Bruno. *Le langage de l'architecture moderne : Pour une approche anticlassique*. op.cit. p. 22

569 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 11

570 Je renvoie à la partie «Le Mouvement moderne en architecture ». page 87

POLYFONCTIONNALISME
Ville Historique



IDENTIFICATION DES FONCTIONS



SIMPLIFICATION



FONCTION-CLEF

IDENTIFICATION DES FONCTIONS



SEPARATION



FONCTION GROUPEES

MONOFUNCTIONALISME
Ville moderne

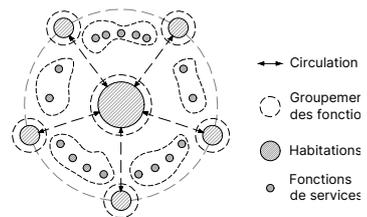


Figure 44 : Comparaison polyfonctionnalisme et monofonctionnalisme

Usages

Architecture et urbanisme étaient indissociables pour Le Corbusier. Proposant une architecture nouvelle, il mettait en œuvre « *les nouvelles techniques de construction et la vision de l'espace* », qui n'avait de sens que si elle était intégrée dans une ville moderne.⁵⁷¹ Il proposa dans ses projets, un classement selon les différentes fonctions urbaines, multiplia les espaces verts, créa des prototypes fonctionnels, et rationalisa l'habitat collectif.⁵⁷²

Illustrée dans la *Chartes d'Athènes* de 1943, les quatre fonctions, habiter, travailler, se récréer et circuler, ont été les clefs de l'urbanisme selon Le Corbusier.⁵⁷³ Décrivant une à une les « fonctions-clefs », ⁵⁷⁴ il indiquait des réglementations spécifiques pour chacun des usages.

Walter Gropius, quant à lui, proposa une « *séparation fonctionnelle suivant les corps de bâtiments* », avec comme méthode la « décomposition » des volumes pour son Bauhaus à Dessau en 1925.⁵⁷⁵

Alors que la vie sociale s'est construite sur la « polyfonctionnalité », les modernistes fonctionnalistes, ont séparé « *tous les éléments projetés dans des espaces spécialisés* ». ⁵⁷⁶ Un monofonctionnalisme qui sera condamné plus tard par Lewis Mumford, parce qu'il entraînait une homogénéisation, une uniformisation par son zoning à outrance.⁵⁷⁷

Selon Françoise Choay, l'apport de Le Corbusier résidait « *dans la systématisation des idées, leurs extrêmes schématisations et leurs expressions en style simple.* » ⁵⁷⁸

Si l'on reprend les propos de Choay, l'analyse fonctionnelle corbuséenne reposerait sur une identification des notions d'usages essentiels, réduits au plus simple cadrage, où les termes « habiter », « travailler », « se récréer » et « circuler », seraient désormais dénués de toutes connexions par la pratique du zoning.

571 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 233

572 Ibid. p. 233

573 FOURA, Mohamed. p. 93

574 Ibid. p. 93

575 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 89

576 REGNIER, Michel, *Entretien avec Henri Lefebvre* [vidéo en ligne]. Québec: L'Office National du film du Canada, 1972. 34 min 25 sec. Urbanose.15. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=0kyLooKv6mU> (consulté le 03/04/2019)

577 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 97

578 CHOAY, Françoise. op.cit. p. 233

Les besoins ont été répertoriés puis classés. Est-ce la raison qui a permis de reconsidérer leur mode de fonctionnement les uns par rapport aux autres ? Car ces besoins ne sont pas neufs, ils sont réinterprétés en fonction d'une vision qui favorise la séparation des fonctions au bénéfice d'une continuité spatiale, celle de l'espace public qui « court » sous les pilotis des constructions.

Avec la mise en place du fonctionnalisme, l'architecture devait répondre « à une faculté constructive et ordonnatrice de l'homme qui s'oppose aux violences passionnées de l'irrationnel. »⁵⁷⁹ Il s'agissait d'un procès de « l'activité humaine », que les architectes se devaient de « diriger et contrôler, sans heurter les lois naturelles du milieu ».⁵⁸⁰

Le fonctionnalisme du 20e siècle devait se reposer sur « la complète subordination de toutes les activités humaines à l'impératif absolu de la machine ».⁵⁸¹ Mais selon Pierre Francastel, l'aspect fonctionnaliste, n'a pas pu dépasser la pensée rationaliste du 19e siècle qui exigeait l'union totale de l'art et de l'industrie.⁵⁸²

« *Forms follow function* » disait Louis Sullivan de l'école de Chicago.

Fin du 19e siècle, l'Exposition de Chicago assurait « *le développement des gratte-ciels dans une forme liée au fonctionnalisme international* ».⁵⁸³

Ce qui aurait pu engager un changement de la part des modernistes, est en fin de compte une capacité à intégrer différentes postures, une capacité à interpréter des usages immuables, à reproduire des agissements répétés au fil de l'histoire, et cela, dans la société moderne qui attendait un environnement en accord avec ce qu'elle vivait concrètement.

Selon Hilde Heynen, le modernisme aurait introduit un nouveau langage, selon un axe social, associé à l'époque dans laquelle il se trouvait.⁵⁸⁴ Mais qu'en était-il vraiment ?

579 FRANCASTEL, Pierre. op.cit. p. 183

580 *Ibid.* p. 183

581 *Ibid.* p. 186

582 *Ibid.* p. 186

583 *Ibid.* p. 189

584 HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging modernism ». op.cit. p. 4

Langage

Le langage est un système de communication et d'élaboration de la pensée,⁵⁸⁵ une manière « *de parler propre à un groupe social ou professionnel, à une discipline, à un domaine d'activité [...]* ». ⁵⁸⁶

Avant le langage moderne, seul le classicisme avait un langage codifié.⁵⁸⁷ Inventé au Quattrocento, il constituait une révolution du langage similaire au langage moderne, ce dernier a été porté « *lors de la révolution proposée par l'avant-garde du début du 20e siècle* ». ⁵⁸⁸

Le nouveau langage était une opposition à la dialectique des Beaux-Arts.⁵⁸⁹ Fondé sur le principe d'une énumération, le langage moderne proposait une « *désagrégation et un rejet critique des règles classiques, des "ordres"* ». ⁵⁹⁰

Selon Bruno Zevi, le langage moderne ou anticlassique, est né d'un « *acte de table rase culturelle* ». ⁵⁹¹ Il invitait à « *refuser le bagage des normes, des canons traditionnels, et à recommencer à zéro, comme si aucun système linguistique n'avait jamais existé [...]* ». ⁵⁹²

Cette volonté de libération des dogmes idolâtres a commencé avec les 5 points corbuséens.⁵⁹³ Les invariants modernes résidaient dans le « *refus de subir les lois préconçues, dans la volonté de reproblématiser chaque affirmation conventionnelle et dans le fait de poser systématiquement des hypothèses et de les vérifier* ». ⁵⁹⁴

Par un processus « d'énumération », afin de s'affranchir des préoccupations formelles, le langage moderne opérait par « resémentisation », analysant le contenu.⁵⁹⁵ Seul groupe à avoir élaboré un code architectural, le groupe De Stijl proposait une « décomposition de la boîte » avec la syntaxe du néoplasticisme.⁵⁹⁶

585 ZEVI, Bruno. *Le Langage moderne de l'architecture : Pour une approche anticlassique*. op.cit. p. 27

586 DICTIONNAIRE LAROUSSE. Langage.

587 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 27

588 Ibid. p. 27

589 Ibid. p. 51

590 Ibid. p. 31

591 Ibid. p. 31

592 Ibid. p. 31

593 Ibid. p. 37

594 Ibid. p. 37

595 Ibid. p. 32

596 Ibid. p. 5

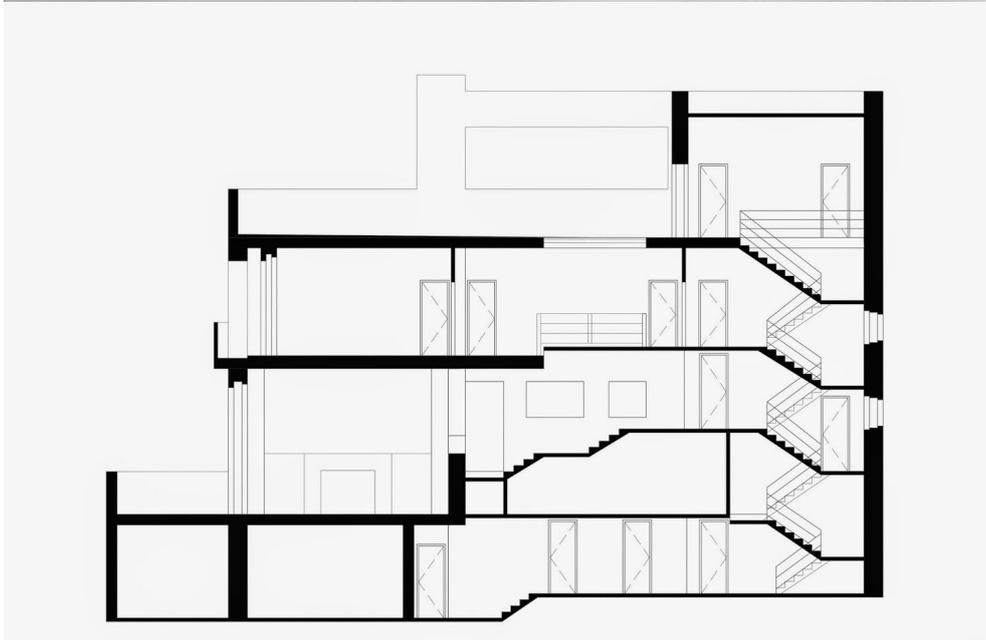
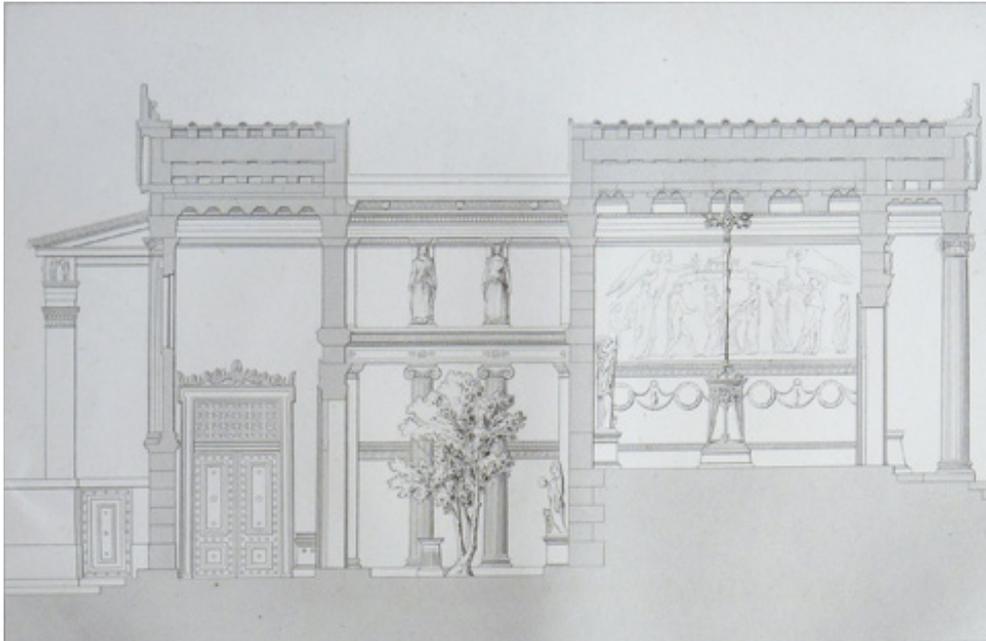


Figure 45 : L'Erechthéion à Athènes (5e av. J.C.)
Figure 46 : Adolf Loos, Coupe Villa Müller (1930)

Pour Bruno Zevi, les architectes comme Wright, Mies van der Rohe et Le Corbusier, ont « *adopté des éléments classiques en les décontextualisant* ». ⁵⁹⁷ Ce qui constituerait, selon notre lecture, un paradoxe supplémentaire.

S'ils ont procédé par « énumération », puis « décontextualisation » et enfin par « resémentation », peut-on parler d'une table rase alors qu'il y a un contexte de références existantes ? On peut en faire la remarque sur les cinq points analysés par John Summerson, que Le Corbusier exploitait des figures d'opposition envers le langage classique. ⁵⁹⁸

L'utilisation du langage moderne suggérait une **transformation**, mais nous pouvons penser qu'il s'agit d'une **réinterprétation**.

Zevi ajoute que le langage moderne a été anticipé par « *l'éclectisme, le baroque, la Renaissance, puis l'époque médiévale* ». ⁵⁹⁹ Par exemple, l'asymétrie, un des invariants du langage moderne, est une opposition à la symétrie du langage classique. Où la symétrie était un gaspillage d'espaces et réprimait les fonctions essentielles, ⁶⁰⁰ l'asymétrie proposait l'anti-géométrie, la forme-libre et par conséquent l'antiparallélisme, une émancipation de la dissonance. ⁶⁰¹

L'Erechthéion à Athènes (5e av. J.C.) est un « *organisme irrégulier et asymétrique, "moderne" en quelque sorte, au point où il anticipe les dénivelés du Raumplan de Loos* ». ⁶⁰² Pourquoi cet édifice antique n'a-t-il pas été pris en compte par les normes des Beaux-Arts ? Il n'était pas symétrique, il a donc été oublié par le classicisme. ⁶⁰³ Cela a laissé le champ libre à Loos, pour proposer une opposition dialectique.

Là où la volonté prônait le **changement**, nous y voyons plutôt des éléments de **continuité** ...

Quelles ont été les causes de ces effacements de la part des modernistes ? Tantôt dans l'emprunt, tantôt dans l'oubli, les modernistes s'étaient trouvés jetés dans le 20e siècle d'autant plus fortement orienté vers une époque nouvelle que les événements récents de la guerre 14-18 ne permettaient plus de regarder en arrière.

597 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 51

598 BOUDON, Philippe. « Utopie, X-topie et Topiques ». op.cit. p. 72

599 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 51

600 Ibid. p. 39

601 Ibid. p. 45

602 Ibid. p. 42

603 Ibid. p. 42

La codification des invariants du langage moderne, est la condition sine qua non pour parler l'architecture moderne.⁶⁰⁴

« ... l'architecture moderne coïncide avec la façon moderne de voir l'architecture du passé. On écrit en clef moderne si on arrive à lire en clef moderne, et vice versa. [...] Mais me direz-vous, si la seule langue codifiée est la langue classique, comment peut-on prétendre réussir à communiquer en adoptant une langue anticlassique ? Les révolutions du langage verbal ne sont pas improvisées et radicales au point de pouvoir dire : jusqu'à hier on parlait comme ceci et à partir d'aujourd'hui on va parler d'une autre manière. Et puis, comment peut-on fonder un nouveau code architectural sur la simple base de quelques œuvres de quelques artistes qui, entre autres choses, acceptent souvent des symétries, des schémas géométriques, des consonnances et des implantations perspectivistes ? N'est-ce pas une velléité ? »⁶⁰⁵

Selon Zevi, le Mouvement moderne a produit quelques œuvres classicisantes, rétrogrades.⁶⁰⁶ Par manque de codifications, les modernistes ont donc régressé dans le « *sein maternel du classicisme* », comme « *une forme de capitulation* ». ⁶⁰⁷ Pourquoi le langage moderne n'a-t-il pas été référencé à cette période ?⁶⁰⁸ Zevi nous donne quelques justifications :

« ... tant que les maîtres du Mouvement moderne étaient en activité, on persistait à croire qu'une " manière " liée à leur poétique pouvait être en mesure de remplacer le langage codifié ... les études structuralistes, sémiologiques et linguistiques n'étaient pas suffisamment développées pour ébranler le monde architectural ... il fallait une remise à zéro globale et pas seulement architecturale. »⁶⁰⁹

604 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 50

605 Ibid. p. 51

606 Ibid. p. 29

607 Ibid. p. 52

608 Ibid. p. 103

609 Ibid. p. 103-104

Quelles ont été les propositions des architectes du Mouvement moderne pour porter leurs productions ? Nous passerons par une étude des processus et leurs expérimentations sur l'espace, afin de vérifier s'il y a des oblitérations comme pour le langage.

Processus et spatialité

Nous l'avons observé avec les recherches et les expérimentations, les architectes du Mouvement moderne ont proposé des prototypes afin de mettre en lumière les nouvelles possibilités qui s'offraient aux individus. Les constructions du Deutscher Werkbund, les installations de l'exposition des arts décoratifs ou les recherches des membres du Stijl, sont d'autant d'éventualités proposées en réponse à l'ère de la machine.⁶¹⁰

L'innovation du modernisme a été la séparation de « *l'utile, le solide et le beau* » comme entités distinctes : la structure, la fonction et la forme.⁶¹¹ Le début de la conquête de la liberté architecturale consistait à « *s'affranchir d'un de ses éléments* ». ⁶¹²

Selon Bernard Huet, Le Corbusier avec son processus Dom-INO et ses cinq points, a été remarquable pour cela.⁶¹³

« *D'un côté vous avez la structure et à partir du moment où vous vous affranchissez de cette question, le champ est libre* »⁶¹⁴

Mais selon Kenneth Frampton, le processus Dom-INO, qui constitua la base structurelle pour la plupart de ses maisons jusqu'en 1935, est une réinterprétation de la structure d'Eugène Hennebique (1892).⁶¹⁵

Il utilise également, une référence à Palladio pour sa villa Stein à Garches (1927). Procédé classique, la grille et les tracés régulateurs, sont ici réinterprétés par rapport à la villa Malcontenta (1560),⁶¹⁶ selon une analyse de Colin Rowe où il observe que les séquences sont similaires. Les deux villas reposent l'une sur l'autre sur « *alternance de travée doubles et simples* ». ⁶¹⁷

610 Je renvoie à la partie « Des expérimentations ». page 103

611 HUET, Bernard. *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXe siècle : Conférence*. op.cit. p. 34

612 Ibid. p. 34

613 Ibid. p. 34

614 Le Corbusier dans HUET, Bernard. op.cit. p. 35

615 FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne : une histoire critique*. op.cit. p. 151

616 Ibid. p. 157

617 Ibid. p. 157

La promenade architecturale pour la Villa Savoye (1925), n'était pas sans rappeler la Villa Adriana à Tivoli, selon Zevi.⁶¹⁸

Il utilisait également comme référence le paquebot. Selon Stanislaus Von Moos, cette référence constituait pour lui une « *métaphore visuelle et symbolique unifiante du bâtiment dans son ensemble* », qui s'est effacée devant son « *vocabulaire corbuséen : la barre, la cellule d'habitation à double niveau, le brise-soleil, le pilotis et enfin, le toit-terrasse.* »⁶¹⁹

Les « pilotis », un des cinq principes, provenait de la rue future mise au point par Eugène Hénard en 1910.⁶²⁰

Pour proposer son nouvel ordre, Le Corbusier a interrogé les archétypes dans une tentative de reconstruire un système absolu,⁶²¹ les modèles originaux.⁶²² Il a questionné les grands modèles comme Pise, le Parthénon.⁶²³

C'est un procédé que l'on peut retrouver également avec le « Modulor » où l'utilisation du *nombre d'or* permet de proportionner les façades, sur base d'une méthodologie classique.⁶²⁴ Sur ses croquis de recherches à propos du Modulor, on peut apercevoir une forte ressemblance avec *L'homme* de Léonard de Vinci. L'étude des proportions a été une partie intégrante des problématiques instaurée dans le discours architectural.⁶²⁵ Selon Stanislaus Von Moos, elle aurait « *commencé avec Vitruve et s'achèverait avec Le Corbusier.* »⁶²⁶

Ce qui suggérerait une **transformation** de la part de Le Corbusier, serait en réalité une **réinterprétation**.

Autre exploration de l'espace, le Raumplan d'Adolf Loos a été inspiré de toute évidence par le « *plan irrégulier caractéristique du Gothic Revival présenté dans Das Englische Haus de Muthesius* »,⁶²⁷ et il n'est pas sans rappeler l'Erechthéon pour Zevi.

618 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 69-70

619 VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. op.cit. p. 188

620 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 151

621 HUET, Bernard. op.cit. p. 43

622 DICTIONNAIRE LAROUSSE. Archétype.

623 HUET, Bernard. op.cit. p. 43

624 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 151

625 VON MOOS, Stanislaus. op.cit. p. 369

626 Ibid. p. 369

627 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 94

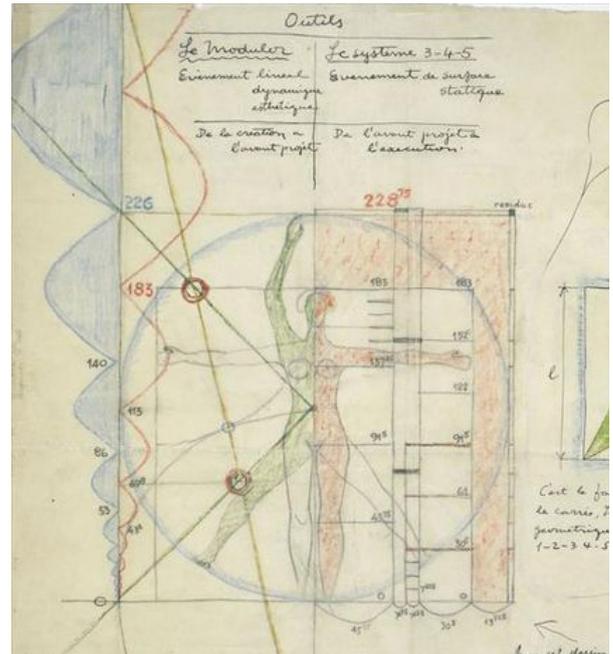
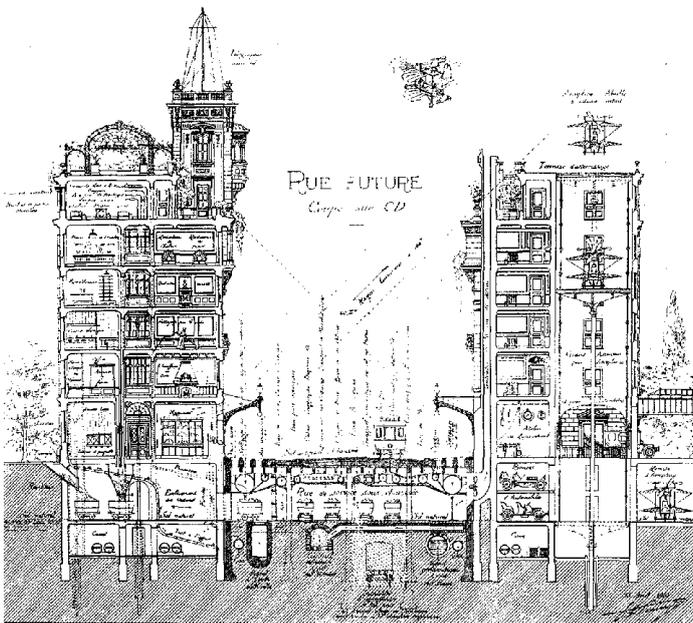
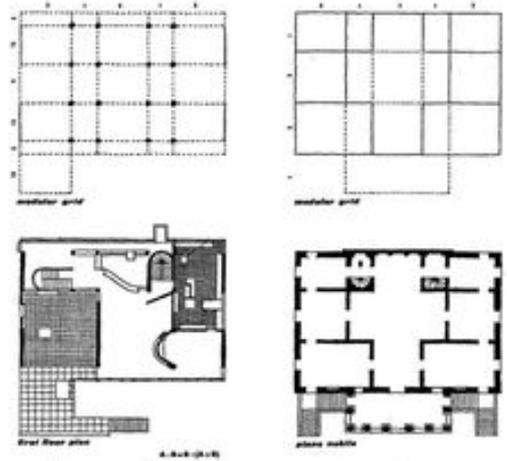
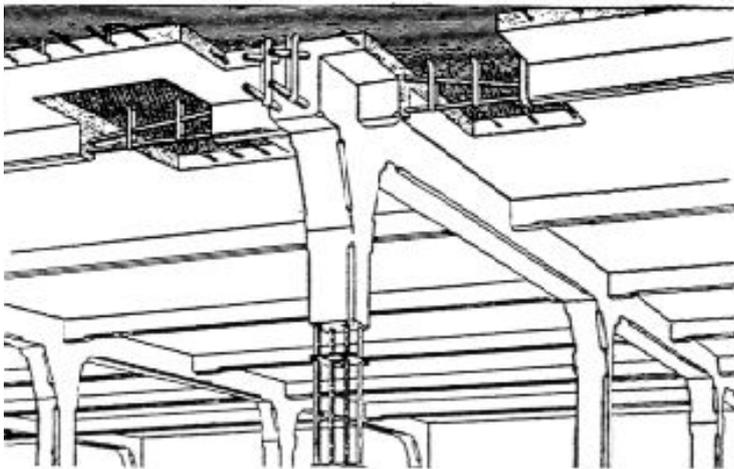


Figure 47 : Structure d'Eugène Hennebique (1892)

Figure 48 : Comparaison de la Villa Stein et la Villa Malcontenta de Palladio par Colin Rowe

Figure 49 : La « rue future » d'Eugène Hénard (1910)

Figure 50 : Croquis de recherches sur le Moduler

La décomposition, autre invariant fondamental du langage moderne selon Zevi, a été initiée par la déconstruction du « bloc perspectif » par le groupe du Stijl, où les artistes et architectes décomposèrent le volume en plaques.⁶²⁸

Elle a été illustrée également dans le Bauhaus à Dessau, où Walter Gropius a désarticulé « *le volume en trois corps distincts* ». ⁶²⁹ Mais pour Zevi, Gropius n'avait capté qu'à moitié le message du Stijl, il n'était pas allé jusqu'à la fragmentation des volumes en plaques.⁶³⁰ Sa méthode de décomposition consistait à détruire la compacité de la boîte et attribuer à chaque corps de volumes, une composante fonctionnelle.⁶³¹

*« Mais on cherche généralement à "harmoniser" les trois corps, à les "proportionner" les uns par rapport aux autres et à les souder entre eux par des passages "assonnants" – bref, à classiciser l'anticlassique. »*⁶³²

Proche des théories du Stijl,⁶³³ Mies van der Rohe décomposa le volume en plan, pour son pavillon allemand à Barcelone (1929).⁶³⁴ Plaques de verre, d'eau, de travertin, horizontales ou verticales qui brisent « *l'immobilité des espaces fermés et donnent une direction* ». ⁶³⁵

Mais cet invariant « *n'a pas été découvert en 1917 par De Stijl* », ⁶³⁶ il fut anticipé par Wright par son processus de libération radicale de l'espace, essence de son passage de la boîte enclouée, au plan libre.⁶³⁷

Mais d'après Zevi, nous pouvons trouver une attitude similaire de « décomposition de la boîte » de la part de Francesco Borromini⁶³⁸ qui anticipe les processus de Gropius, de Mies van der Rohe, du Stijl ou même de Wright qui avait réalisé pour son Couvent des Filippini, un « *énorme*

628 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 55

629 Ibid. p. 56

630 Ibid. p. 56

631 Ibid. p. 56

632 Ibid. p. 56

633 Ibid. p. 58

634 Ibid. p. 57

635 Ibid. p. 58

636 Ibid. p. 59

637 Ibid. p. 61-62

638 Ibid. p. 59

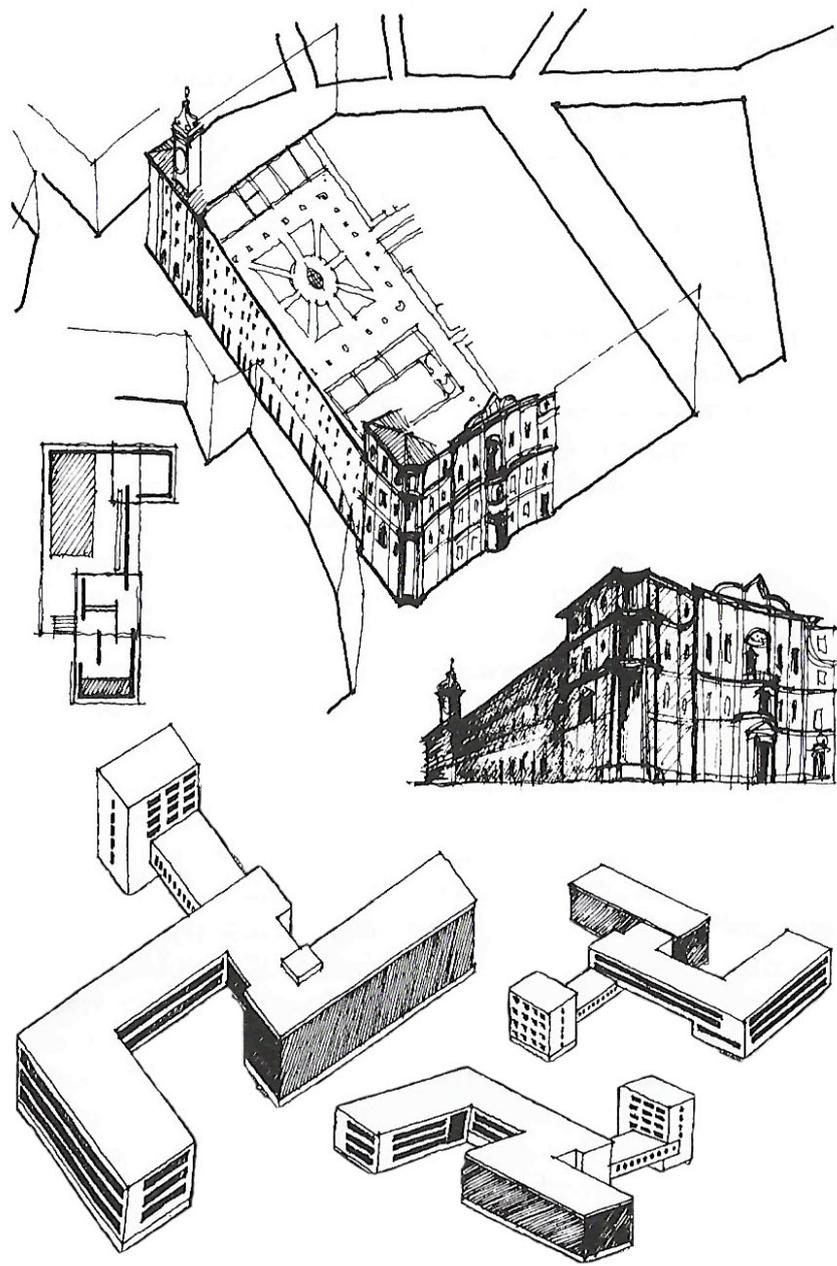


Figure 51 : Processus de « décomposition quadridimensionnelle de Bruno Zevi

bloc, démembré en secteurs fonctionnels par rapport aux espaces intérieurs et à la ville. »⁶³⁹

Concernant la composition de l'espace, les plans sont tous restés orthogonaux.⁶⁴⁰ Selon Zevi, les architectes auraient pu « *enrichir le système en se libérant de l'angle droit* ». ⁶⁴¹ Construction restrictive de l'espace,⁶⁴² la composition se perpétue sur base d'une géométrie euclidienne, le cloisonnement et l'emboîtement des volumes restent « *aux seules coordonnées cubiques* », ⁶⁴³ espace tridimensionnel issu de la Renaissance.⁶⁴⁴

Ce qui apparaît comme une nouveauté chez Gropius ou Mies van der Rohe, s'était réfléchi et expérimenté plus tôt et sans doute sur base de mobiles différents.

Les architectes du Mouvement moderne annonçaient l'abandon de l'ornement. L'histoire a retenu que l'architecture moderne s'était instituée aussi par un style. Pourtant Adolf Loos affirmait que le style de l'architecture était l'espace !

639 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 59

640 Ibid. p. 58

641 Ibid. p. 58

642 MILHAU, Denis. « L'art subversion de l'histoire ». op.cit. p. 82

643 Ibid. p. 82

644 GIEDION, Siegfried. *Espace, temps, architecture*. op.cit. p. 259

« L'architecture n'a rien à voir avec les "styles" ... »⁶⁴⁵

Le Corbusier

645 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*. op.cit. p. 35

Stylistique

Au début du 20^e siècle, le Mouvement moderne affirmait une volonté d'en finir avec l'ornement. Loos, Le Corbusier ou le Stijl, se rejoignaient sur l'abandon des styles du passé considérés comme inacceptables, synonymes de « *prétentieux et kistch* » en référence à la culture bourgeoise et qui ne permettait pas de répondre à leur idéal « *d'authenticité et de pureté* ». ⁶⁴⁶

Selon leur idiome formel, la « *logique de construction devait être clairement visible* ». ⁶⁴⁷

« *L'appel de Loos à une répudiation radicale de l'ornement est le corollaire de cette critique. L'absence d'ornements - le rejet de la création délibérée d'un nouveau " style " - était à son avis une réponse correcte au diagnostic de la vie comme étant sans racines et fragmentée. L'ornement est ce que les gens utilisent pour tenter de relier différents aspects de la vie et de rejoindre les mondes intérieur et extérieur en un tout cohérent.* » ⁶⁴⁸

Pour Loos, la culture devait signifier un « *équilibre entre l'être intérieur et extérieur de l'homme* » afin de garantir « *la pensée et l'action rationnelle.* » ⁶⁴⁹ Selon le Stijl, « *la nouvelle connaissance des temps* » était prête « *à se réaliser dans tout, même dans la vie extérieure.* » ⁶⁵⁰ Quant à Le Corbusier, décrivant le devoir de l'architecte sur « *l'ordonnance des formes* », dans *Vers une architecture*, il évoquait la mesure d'un ordre qui serait « *en accord avec celui du monde* ». ⁶⁵¹

A cause d'un « *excès pathologique* », ⁶⁵² selon le Mouvement moderne, l'ornement du 19^e siècle fut qualifié de « *primitif ou dégénéré* » par Loos. ⁶⁵³ Les modernes demandaient la « *dématérialisation et l'effacement des traces de l'histoire* », afin de balayer « *le signe du trop-plein artistique des*

646 HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity : A critique.* op.cit. p. 28

647 Ibid. p. 28

648 Ibid. p. 95

649 Ibid. p. 78

650 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 142

651 LE CORBUSIER, *Vers une architecture.* op.cit. p. 3

652 PICON, Antoine. *L'ornement architectural. Entre subjectivité et politique.* op.cit.

653 LOOS, Adolf. *Ornement et crime : et autres textes.* op.cit. p. 73

époques passées », comme l'appelait Loos.⁶⁵⁴

Entre mélange de satisfaction et amertume, c'est Le Corbusier qui finira par mener à bien sa mission initiée un quart de siècle avant lui.⁶⁵⁵

« ... *“recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien...” [...] “Construire avec presque rien” serait ainsi le flambeau de la modernité* »⁶⁵⁶

Le « purisme » de Le Corbusier « *prêchait activement la purification délibérée de tous les types existants* ». ⁶⁵⁷ Se laissant « *influencé par les écrits de Loos* », dans sa publication *L'Art décoratif d'aujourd'hui*,⁶⁵⁸ il réglait ses comptes « *avec la tradition officielle de la décoration intérieure* » Le pavillon de l'Esprit nouveau (1925) était une production architecturale représentative de son « *esthétique radicalement moderne* », ⁶⁵⁹ à côté de la Cité dans l'espace de Kiesler, qui était une « *adaptation spatiale des idées élaborées [...] par le mouvement du Stijl.* »⁶⁶⁰

Murs dépouillés et surfaces blanches, reflétaient « *l'attitude de progrès* », ⁶⁶¹ de la pensée moderniste et fonctionnaliste, ⁶⁶² dans leur volonté de s'inscrire dans l'ère moderne dominé par la machine sur base de prescriptions et de « *normes de rentabilité* ». ⁶⁶³

« *L'architecture moderne va tenter de bannir l'ornement, encore une fois en apparence...* »⁶⁶⁴

Antoine Picon

654 DAWANS, Stéphane. « Architecture et minimum : quel degré zéro ? » [en ligne]. *Interval(les)* 1, 2004. p.77. Disponible sur : <https://orbi.uliege.be/handle/2268/73249> (consulté le 01/12/2018)

655 VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. op.cit. p. 83

656 DAWANS, Stéphane. op.cit. p. 77

657 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 151

658 VON MOOS, Stanislaus. op.cit. p. 83

659 Ibid. p. 83

660 Ibid. p. 85

661 FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome ». op.cit. p. 99

662 Ibid. p. 99

663 DAWANS, Stéphane. op.cit. p. 79

664 PICON, Antoine. op.cit.

Pierre Francastel, trouve plus légitime que ce soit Berlage le « *précurseur du dépouillement* », introduisant une « *valeur plastique positive* ». ⁶⁶⁵ Sa Bourse d'Amsterdam (1898), est un bâtiment « *nu comme un mur* », pas une « *valeur expressive révolutionnaire* » si l'on tient compte de ses percements et de la matière. ⁶⁶⁶

Le dépouillement de la surface murale s'est exécuté progressivement avec les projets de Hoffman, Olbrich et Berlage : avarés en percement, ces projets demeuraient des volumes engagés aux murs lisses. ⁶⁶⁷

L'utilisation du béton a été l'outil qui a permis de satisfaire « *des exigences qui sont de caractère figuratif* », qui a fourni la « *nécessité dialectique* », ⁶⁶⁸ où la production architecturale est finalement devenue un « *objet plastique* ». ⁶⁶⁹

Ce changement est dû à la perception de l'architecture par l'individu, initié par l'art. ⁶⁷⁰ Le début du 20e siècle a été marqué par « *l'avènement d'un style qu'est le cubisme* ». ⁶⁷¹ Les premières productions architecturales étaient en relation étroite avec la première phase décisive de ce courant d'art. ⁶⁷² Elles se sont développés en suivant d'autres directions qui ont enrichi et transformé « *les données primitives de la recherche* ». ⁶⁷³ La troisième étape de la constitution du style a été marquée « *par la période où d'autres éléments que le style angulaire et le cubisme proprement dit s'intègrent dans le système. En architecture, c'est le moment où Le Corbusier exécute la villa Savoye (1926), réalisant [...] la fusion des volumes engagés.* » ⁶⁷⁴

Concernant Le Corbusier, il est évident qu'il fut influencé par le cubisme, il en conserva certains aspects, mais son œuvre picturale a abouti par la suite au « *purisme* », ⁶⁷⁵ une théorie qui « *prêchait activement la purification délibérée de tous types existants* » et fut fondée sur base de philosophie néoplatonicienne. ⁶⁷⁶

665 FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique : La genèse des formes modernes*. op.cit. p. 153

666 Ibid. p. 153

667 Ibid. p. 161

668 Ibid. p. 163

669 Ibid. p. 168

670 Je renvoie à la partie « *Des expérimentations* ». page 111

671 FRANCASTEL, Pierre. op.cit. p. 160

672 Ibid. p. 168

673 Ibid. p. 168

674 Ibid. p. 168

675 Je renvoie à la partie « *Une posture* ». page 41 à 43

676 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 151



Figure 52 : Hendrik Petrus Berlage, Bourse d'Amsterdam (1898)

Figure 53 : Louis Sullivan et Dankmar Adler, Guaranty Building (1896)

Figure 54 : Joseph Maria Olbrich, Bâtiment de la Sécession (1897)

Mais la première « *stylisation du 20e siècle est sortie d'une interprétation de Cézanne, commune à tous les arts* ». ⁶⁷⁷ Rappelons-le, le cubisme a été anticipé par Cézanne et ses œuvres *Montagne à Sainte victoire*. Il a ouvert la voie à la lutte contre l'aplatissement, la recherche d'effets sculpturaux, la peinture de surfaces. ⁶⁷⁸

Une fois encore nous devons considérer l'influence de démarches antérieures. Certes non appliquées à l'architecture mais tellement déterminantes. L'architecture fut nourrie par l'art. Plus tard lorsque le Mouvement moderne s'est trouvé établi, l'art et l'architecture ont trouvé des terrains d'élection.

Mais, l'avènement du « dépeuplement », du « refus de l'ornement » avait déjà été abordé par Louis Sullivan dans *Ornament in Architecture* en 1892. Dans cet ouvrage, il voulait « *se passer de tout ornement [...] afin que notre pensée puisse se concentrer sur l'élaboration de la construction de formes belles [...]. Nous devons ainsi forcément fuir de nombreuses choses inutiles* ». ⁶⁷⁹

On peut remonter jusqu'à la pensée rationaliste du 18e siècle pour comprendre l'abomination de l'ornement, car par rejet de toutes contributions extérieures, ils remplacèrent le symbole par la fonction. ⁶⁸⁰ D'après Durand :

« *Il est aussi ridicule qu'infructueux de chercher à décorer des édifices par des moyens chimériques.* » ⁶⁸¹

En effet, le rationalisme s'était engagé dans une « *lutte contre les tendances romantiques en encourageant déjà cette réduction, caractérisée par la simplification des formes et le rejet de l'ornementation* ». ⁶⁸² Nous y voyons une pensée similaire à celle de Loos ou du Corbusier.

677 FRANCASTEL, Pierre. p. 168

678 Je revois à la partie « Une posture ». page 45

679 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 51

680 FOURA, Mohamed. p. 99

681 Ibid. p. 99

682 DAWANS, Stéphane. op.cit. p. 75

Ce qui suggérait un changement radical des formes en usage dans le paysage et particulièrement le refus de l'ornement nécessite une reconsidération. Ce mouvement trouve son origine bien plus tôt, lors des traités d'architecture de Laugier, Durand, Blondel et Cordemoy où ce dernier soutenait déjà que de « *nombreux bâtiments n'ont besoin d'absolument aucun décor* », deux siècles avant Adolf Loos.⁶⁸³

Selon Norberg-Schultz, la préoccupation de l'architecture moderne s'était limitée « à développer des formes régissant contre les "motifs empruntés" ». ⁶⁸⁴ Et les raisons pour laquelle, elle est sujette aux réactions du grand public, « réside dans le fait qu'elle n'offre aucun visuel nouveau qui remplace les styles dévalués du passé. » ⁶⁸⁵

Des paradoxes nous apparaissent.

Avec le recul et selon une relecture historique, les grands slogans du Mouvement moderne - changement, mutation - et les actions fortes qu'ils réclamaient - table rase - peuvent être revus.

Nous constatons que quoiqu'en disent et en font les architectes du Mouvement moderne, la continuité historique est à l'œuvre. Ce seront l'influence de la pensée rationaliste des 18^e et 19^e siècle, l'appropriation de références passées, l'influence de courants d'arts.

La grande œuvre du Mouvement moderne fut sans doute d'interpréter les leçons de l'histoire dans une perspective de modernité et de parvenir à inventer le « vêtement » conforme à cette interprétation.

Le terme de « table rase » est-il alors véritablement approprié ?

684 Christian Norberg-Schultz, « Système de logique de l'architecture » dans FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome » op.cit. p. 99

685 Ibid. p. 99

Des paradoxes

Des paradoxes persistent entre ce qui suggérait un changement, une transformation ou un support vierge de la part du Mouvement moderne, mais régissent *a contrario* : une continuité, des réinterprétations et des situations « palimpseste ». Ils mettent en lumière quelques notions passées, tels que les archétypes, les processus ou les pensées préexistantes et nous permettent de balayer ce concept d'autonomie qu'ils proposaient, où les influences et les emprunts n'avaient pas leur « place » dans leurs volontés.

On peut expliquer ce phénomène par le principe « d'énumération » de Bruno Zevi. En effet, il indique qu'énumérer veut dire « resémentiser »,⁶⁸⁶ c'est le « *fait de privilégier de nouveau un contenu sémantique d'une unité linguistique* ». ⁶⁸⁷ Ethique avant d'être opérationnelle, la méthodologie de l'énumération fut un processus utilisé en vue de « *dépouiller les tabous culturels* ». ⁶⁸⁸

Dans une volonté de « *s'affranchir des préoccupations formelles* », les modernistes se sont « *plongés dans un travail de resémentisation* ». ⁶⁸⁹ Par un processus de décontextualisation des éléments classiques, ⁶⁹⁰ ils ont donc désintégré le bloc, puis ont passé en revue les éléments, les ont identifiés et désacralisés, et ont opéré par la suite à une réintégration. ⁶⁹¹

Le Corbusier, par exemple, reformula « *les invariants [...] pour se libérer du conditionnement de la perspective* », où il puisa parfois « *dans les civilisations qui l'on précédé* ». ⁶⁹²

L'architecture classique composait ses édifices avec la symétrie, les modernistes opérèrent par asymétrie, elle était statique, ils l'ont temporalisé. L'espace était enfermé, ils l'ont donc rendu libre.

686 ZEVI, Bruno. *Le langage moderne de l'architecture : Pour une approche anticlassique*. op.cit. p. 32

687 DICTIONNAIRE CORDIAL. Resémentisation [en ligne]. Disponible sur : [https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/res%C3%A9mantisantion.php#:~:text=D%C3%A9finition%20de%20res%C3%A9mantisantion&text=Linguistique,s%C3%A9mantique%20d'une%20unit%C3%A9%20linguistique_\(consulté%20le%2019%2F04%2F2020\)](https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/res%C3%A9mantisantion.php#:~:text=D%C3%A9finition%20de%20res%C3%A9mantisantion&text=Linguistique,s%C3%A9mantique%20d'une%20unit%C3%A9%20linguistique_(consulté%20le%2019%2F04%2F2020))

688 Ibid. p. 31

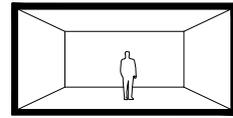
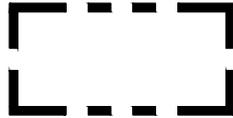
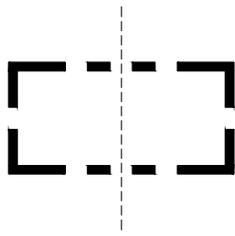
689 Ibid. p. 32

690 Ibid. p. 51

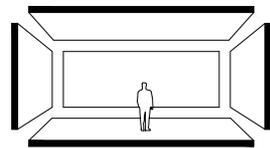
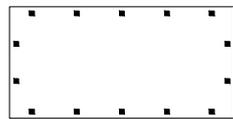
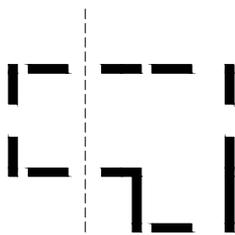
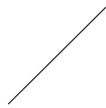
691 Ibid. p. 75

692 Ibid. p. 69

LANGAGE CLASSIQUE



ENUMERATION
▼
RESEMENTISATION
▼
INVARIANTS MODERNES
▼
REINTREGRATION



LANGAGE CLASSIQUE
REINTERPRETE

Figure 55 : Processus d'énumération jusqu'à la réintégration d'après les propos de Bruno Zevi

*« L'architecture moderne [...] récupère le "positif du passé" et en révèle l'essence anticlassique. Ce n'est pas le passé qui est refusé et remis à zéro, c'est la sophistication opérée par la normative des Beaux-Arts. »*⁶⁹³

Selon Bernard Huet, pour « repartir de zéro », il est nécessaire d'avoir une « *vue d'ensemble sur les possibilités historiques pour proposer quelque chose de nouveau, donc une évolution des choses* ».⁶⁹⁴ C'est là le paradoxe ! Une volonté de « table rase » afin d'attribuer un nouveau langage en coordination avec l'époque, mais sur base d'une sémantique préexistante. Il y a bien la présence du préfixe « re », qui veut dire « de nouveau » devant le principe de resémentation proposé par Bruno Zevi.

Bernard Huet nous en donne les raisons suivantes. Après avoir constaté « *un épuisement du langage antérieur* », et donc proposer un « nouveau langage », les modernistes ont repensé le langage classique, où ils ont « *exploré les termes élémentaires d'une possible refondation du langage*. »⁶⁹⁵ C'est quelque chose que l'on peut observer avec Loos, « *un retour qui permet un rebond*. »⁶⁹⁶

*« C'est un retour qui est courant, d'ailleurs, dans l'histoire de l'architecture ; régulièrement on recule pour ensuite mieux sauter. »*⁶⁹⁷

Dans une quête de vérité et d'authenticité⁶⁹⁸ qu'ils exprimaient sur les façades, les modernistes prônaient la « *nécessité du renoncement* », du « blanc total », afin de « *revenir à des valeurs fondamentales muettes*. »⁶⁹⁹

*« Notre époque fixe chaque jour son style. Nos yeux, ne savent pas le discerner encore. »*⁷⁰⁰

693 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 102

694 HUET, Bernard. *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXe siècle : Conférence*. op.cit. p. 42

695 Ibid. p. 42

696 Ibid. p. 42

697 Ibid. p. 42

698 HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity : A critique*. op.cit. p. 72

699 HUET, Bernard. op.cit. p. 45

700 LE CORBUSIER, *Vers une architecture*. op.cit. p. 67

Ce sera une architecture à laquelle ils affectaient à peine des signes dans une forme d'élémentarisme, où ils partaient d'éléments fondamentaux comme : le point, la ligne, le plan, le cube,⁷⁰¹ se défaisant de l'accumulation des siècles précédents et s'inscrivant dans l'ère moderne.

Où le cubisme cherche à tendre vers la représentation du réel, nous y trouvons une corrélation entre art et architecture.

Selon Pierre Francastel, la véritable nouveauté a été l'utilisation du béton, invention du 19e siècle, en vue de produire une architecture « plastique ». Non pas la liberté du plan, déjà acquise depuis plusieurs années, pas une transformation du caractère extérieur des revêtements, mais une « *liaison des structures figuratives et de l'objet plastique qui constituent un monument* », qui est un fait stylistique.⁷⁰²

Les architectes du Mouvement ont utilisé la « table rase » comme un moyen, comme une condition d'action afin qu'ils puissent se sortir de l'enclave historique dans laquelle ils se trouvaient, afin qu'ils répondent au changement de leur société. Mais cela s'est manifesté par une réponse d'ordre stylistique seulement, en vue des nombreuses appropriations et influences issues d'autres pensées, d'autres époques.

Rappelons-le, ce mouvement a été porté par quelques principales réalisations qui ont majoritairement contribué au « style moderne », de Berlage, Oud, Van de Velde, en passant par Hofmann et même Wagner.⁷⁰³

Ce qui engage une continuité historique, alors que le Mouvement moderne avec ses productions inscrites dans un grand récit suggérait un changement. Quelles sont les raisons de cet autre paradoxe ?

On peut l'expliquer par la « construction » du mouvement, qui est non pas une survenance mais un aboutissement. C'est le siècle précédent le modernisme qui a engagé les réflexions sur la manière de voir, de pensée, d'habiter.⁷⁰⁴

701 HUET, Bernard. op.cit. p. 44

702 FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique : La genèse des formes modernes*. op.cit. p. 158

703 Ibid. p. 161

704 Je renvoie à la partie « Mise en question ». page 142

L'architecture moderne du 20e siècle est en fait un « accomplissement de la modernité » du 19e siècle.⁷⁰⁵ En effet, comme nous l'indique Bernard Huet, c'est le 19e siècle qui a presque tout inventé,⁷⁰⁶ là où il y a eu les premiers gratte-ciels, les gares, les bureaux, les prisons, toutes les révolutions : industrielle, sociale, scientifique.⁷⁰⁷ Là où se sont développées, les villes métropolitaines et inventions typologiques, le logement collectif.⁷⁰⁸

Se présentant en rupture, radicalement en opposition avec les formes architecturales, le mouvement moderne se situe en réalité « *comme une espèce d'héritier* » du siècle précédent.⁷⁰⁹

Ce mouvement qui laissait présager une rupture épistémologique avec la puissance de leurs théories, concepts et de l'énoncé,⁷¹⁰ se situait « *en réalité dans des continuités théoriques* », ⁷¹¹ poussant à son extrême « *la pensée rationaliste du 18e siècle* ». ⁷¹²

En effet, dans les écrits instaurateur et fondateur comme la *Chartes d'Athènes*, l'on retrouve l'intégrité de « *ce contenu [...] dans tous les traités antérieurs* ». ⁷¹³

Leur grand récit aux allures doctrinales et l'orthodoxie engendrée, permettent de penser à une coupure épistémologique, mais le contenu reste inchangé.⁷¹⁴

« *Ce qui change, et c'est fondamental, c'est le regard qui est porté sur ces réalités qui n'ont pas été inventées, qui n'ont pas été apportés, qui ne sont pas nouvelles en soi.* » ⁷¹⁵

705 HUET, Bernard. op.cit. p. 25

706 Ibid. p. 26

707 Ibid. p. 26

708 Ibid. p. 26

709 Ibid. p. 26-27

710 Ibid. p. 28

711 Ibid. p. 25

712 FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome ». op.cit. p. 96

713 HUET, Bernard. op.cit. p. 28

714 Ibid. p. 28

715 Ibid. p. 28

Le contenu inchangé, la perpétuation théorique, la pensée préexistante sont les notions qui nous permettent d'affirmer la continuité épistémologique.

Pouvons-nous vraiment conserver le terme de « table rase » attribué à l'architecture du Mouvement moderne ? Il semble que non.

De dire que c'est l'apanage de l'architecture moderne qui s'est coupé du monde ancien, est contradictoire. Ils n'ont fait que mettre en application.

Références, influences, réinterprétation, continuité, sont autant d'arguments qui nous permettent de mettre en doute la table rase : serait-elle un subterfuge ?

Les paradoxes et leurs raisons évoqués précédemment comme accomplissements, aboutissement, réponses a posteriori, mais également les continuités et les pensées préexistantes, soulèvent quelques doutes sur l'utilisation des notions de « nouveauté », « invention », « innovation ».

L'orthodoxie engendrée par le récit et la doctrine qui la sous-tend, se manifeste par un style, mais enferme la production et donc limite le développement : paraît contradictoire avec la notion de modernité. Et cela pose quelques questions supplémentaires.

La modernité du Mouvement moderne est-elle une parenthèse close ?

Si la table rase s'est révélée être un subterfuge, qu'en est-il de la modernité ?

Les paradoxes et leurs raisons évoqués précédemment comme accomplissements, aboutissement, réponses *a posteriori*, mais également les continuités et les pensées préexistantes, soulèvent quelques doutes sur l'utilisation des notions de « nouveauté », « invention », « innovation ».

L'orthodoxie engendrée par le récit et la doctrine qui la sous-tend, se manifeste par un style, mais enferme la production et donc limite le développement : paraît contradictoire avec la notion de modernité. Et cela pose quelques questions supplémentaires.

La modernité du Mouvement moderne est-elle une parenthèse close ?

Si la table rase s'est révélée être un subterfuge, qu'en est-il de la modernité ?

Et autres doutes ...

Nous comprenons les mobiles du Mouvement moderne comme une volonté de changement afin de s'associer à la société moderne, portée par la révolution industrielle.

L'accomplissement de la modernité du 19e siècle par le 20e évoquée précédemment, nous incite à considérer une certaine continuité. Les différentes contradictions entre leurs propos, leurs volontés et leurs actions, peuvent s'expliquer par la construction progressive du mouvement, la mise en place de sa pensée, par la résistance des approches antérieures, et par l'utilisation de références.

L'innovation que le Mouvement moderne aurait provoquée, était-elle vraiment nouvelle ?

Déclarant détecter plusieurs sources historiques sur les préoccupations des modernistes, Franziska Bollerey indique que la rationalité, vérité et éthique remontait à Spinoza, que l'idolâtrie de la machine était celle de la pensée cartésienne, la « *vision utopique de la justice sociale* » venaient de Fourier, « *tout comme la critique de la ville surpeuplée et sale* ». ⁷¹⁶

C'est le paradoxe historique de réaliser qu'aucune nouveauté du mouvement n'était originale, ⁷¹⁷ cela se constate dans le rassemblement des idées des siècles précédents, dans une attitude qui rallie utopie et réalisme. ⁷¹⁸ Mais il faut admettre que le Mouvement moderne s'est rendu unique par la puissance de synthèse, et que cet esprit nouveau n'était pas une illusion après tout. ⁷¹⁹

Mais qu'en est-il de la modernité du mouvement, si ses novations n'étaient pas si originales qu'il n'y paraît, et que le récit globalisant et dogmatique, réducteur dans son développement et sa production architecturale était aussi porteur de contradictions ? Comment se sont appliquées les pensées des modernistes ?

Le Style international a été l'aboutissement de l'architecture moderne, prônant une nouvelle esthétique clairement distinguable. ⁷²⁰

716 Franziska Bollerey dans HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging modernism ». op.cit. p. 18

717 HEYNEN, Hilde. op.cit. p. 18

718 Ibid. p. 18

719 Ibid. p. 18

720 Ibid. p. 7

Introduit dans les années 1930 aux États-Unis, Henry-Russel Hitchcock et Philip Johnson présentait dans leur livre du même nom, le Style International et soutenaient que l'architecture moderne était incarnée par le travail de Gropius, Mies van der Rohe, Oud et Le Corbusier.⁷²¹

Célébrant l'absence de l'ornement, des volumes délimités par des surfaces planes et commandés par un principe de régularité,⁷²² ce style a proliféré par l'action de ceux qui se battaient pour la nouvelle architecture.⁷²³ Le caractère international était intentionnellement établi par bon nombre de protagonistes, qu'ils jugeaient crucial pour répondre aux idéaux sociaux, afin de porter l'architecture moderne comme « *nouveau standard de l'environnement humain et une nouvelle technique pour y parvenir* ». ⁷²⁴

La diffusion par les CIAM des discours et expériences des acteurs-précurseurs, entraîna une intériorisation, une appropriation des nouvelles idées et formes modernes à travers les frontières.⁷²⁵ Sans homogénéité,⁷²⁶ l'architecture moderne a fait l'objet d'une adaptation situationnelle à différents endroits, appelé « modernisme situé » selon Sarah Williams Goldhagen, au lieu de prôner une « *esthétique purement machiniste* ». ⁷²⁷

En Italie, le modernisme pris des allures intentionnellement régionalistes.⁷²⁸ En Belgique, il prit une autre forme agissant contre la doctrine rigide afin de ne pas désavouer la base sociale.⁷²⁹ Dans les pays nordiques comme la Finlande, il fut adapté aux conditions sociales et locales.⁷³⁰

Le « modernisme situé » a été une réaction in situ contre la doctrine trop radicale pas forcément adaptée à toutes les conditions sociales spécifiques. Telle une « chimère d'une méthodologie universelle » selon Françoise Choay,⁷³¹ le Style International a fini par s'essouffler en cause des critiques dont il a fait l'objet par la Team X, Jane Jacobs ou encore Oscar Newman.

721 Ibid. p. 7

722 Ibid. p. 8

723 Ibid. p. 8

724 Ibid. p. 8

725 Ibid. p. 9

726 Ibid. p. 9

727 Ibid. p. 4

728 Ibid. p. 9

729 Ibid. p. 9

730 Ibid. p. 9

731 TIELEMAN, David. « Cpted : les pensées de Jane Jacobs et Oscar Newman dans le développement des villes contemporaines ». op.cit. p. 4

« *Et ce dont beaucoup ne veulent plus aujourd'hui, c'est du moderne vieilli, de cet ensemble de formules qui, au cours de la seconde décennie de ce siècle, se sont figées en une sorte de code précis et rigide, fait de lois générales qu'on ne peut transgresser* »⁷³²

Paolo Portoghesi, *Le Post-moderne de 1983*

Les critiques du Mouvement et la fin des CIAM, marquèrent l'avènement du postmodernisme. Il se situait contre le mouvement moderne pour causes d'uniformisation qui fut remplacé par l'optimisme technologique en faveur des pratiques traditionnelles.⁷³³

Le « déclin de la modernité » ou « l'avènement de la condition postmoderne » selon Bernard Huet, ne concernait pas l'architecture ou le style. Il s'agissait d'un changement de conscience, de « *l'ordre d'un repliement idéologique généralisé, et automatiquement d'un retour du refoulé* » à savoir : l'histoire, le contexte et le métier.⁷³⁴ Ces trois derniers arguments ont engagé chez les architectes, des « *questions centrales de la pensée après les années cinquante* ». ⁷³⁵

C'est Le Corbusier lui-même qui enclencha la crise à partir de 1956, même bien plus tôt selon Huet.⁷³⁶ En effet, avec ses œuvres comme l'Unité d'Habitation et la chapelle de Ronchamp, où cette dernière était considérée comme une trahison pour les disciples qui le suivait,⁷³⁷ remettaient en cause l'attitude moderne par les déchirements de ses propres préceptes et principes⁷³⁸ proposés quelques années auparavant.

Le Corbusier utilisait des références historiques comme le Parthénon (la promenade architecturale), les villas de Palladio (le tracé régulateur) et d'autres références modernes comme le paquebot.⁷³⁹ Ses emprunts n'ont rien à voir avec l'historicisme qui fut l'objet de tant de critiques, mais son comportement était bien de s'inscrire dans une relecture historique. Quelle est cette manière de procéder si éloignée de la « table rase » ?

732 Paolo Portoghesi dans FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome » . op.cit. p. 98

733 FOURA, Mohamed. op.cit. p. 97

734 HUET, Bernard. op.cit. p. 45

735 Ibid. p. 45

736 Ibid. p. 45

737 Ibid. p. 45-46

738 Ibid. p. 46

739 Je renvoie à la partie « Mise en question ». page 148 à 149

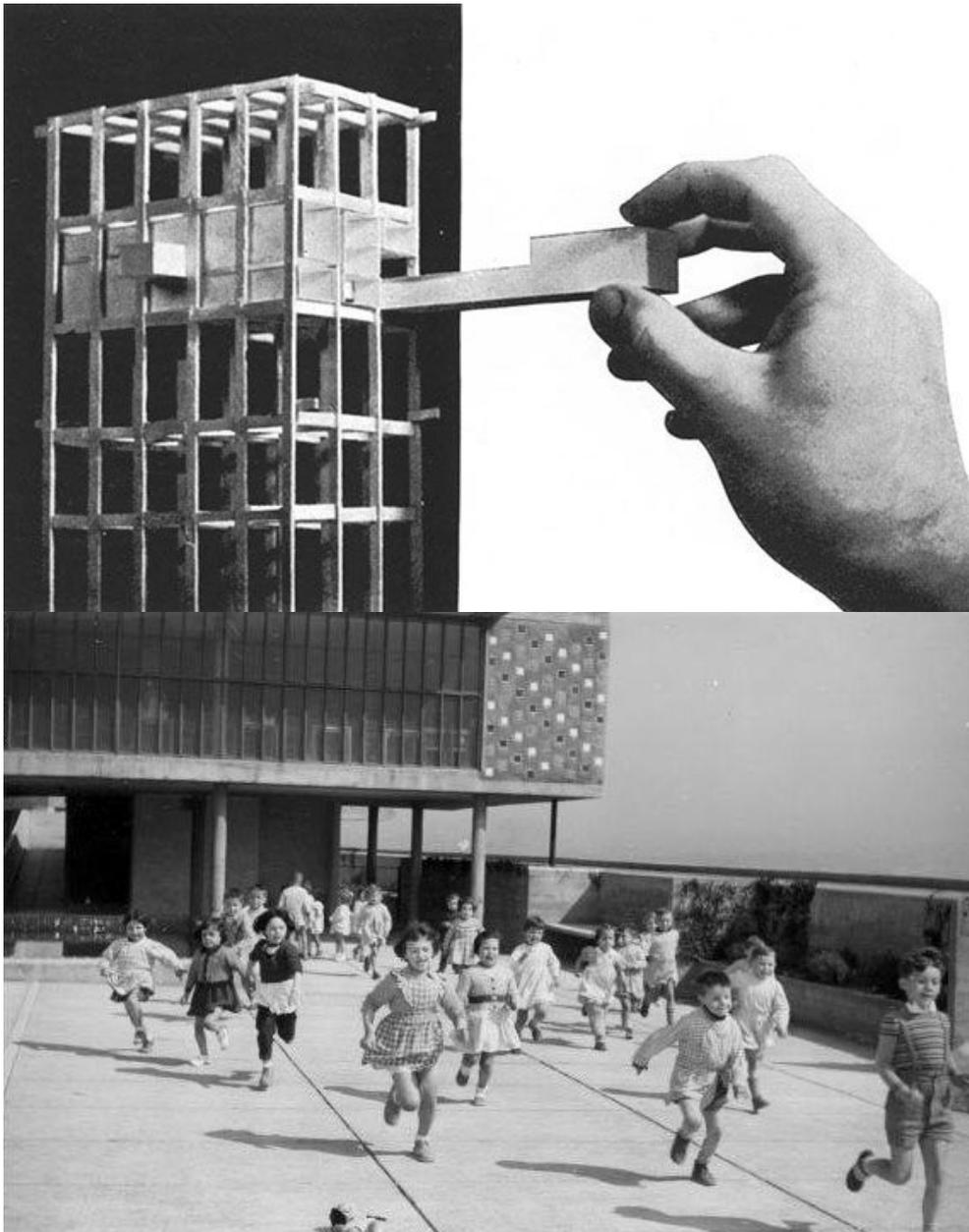


Figure 56 : LE CORBUSIER. Maquette de l'Unité d'habitation montrant l'insertion des cellules d'habitation dans une grille structurelle
Figure 57 : LE CORBUSIER, Toiture de l'Unité d'habitation à Marseille (1947)

Prenons l'exemple de « *la plus célèbre contribution à la typologie moderne du logement social* », ⁷⁴⁰ l'Unité d'Habitation à Marseille (1947-1952). Il aura fallu attendre le CIAM III à Bruxelles en 1930, pour que la barre d'habitation de grande hauteur soit prise en considération comme solution pour répondre à la crise du logement. ⁷⁴¹

Les destructions provoquées par la seconde guerre, remettront à l'honneur ces projets de grandes envergures. ⁷⁴² A l'heure de la reconstruction, les unités d'habitations furent envisagées comme prototype pour les campagnes de réaménagement en France. ⁷⁴³

Par un principe simple avec ossature en béton armé, les logements « *viennent s'insérer comme des bouteilles dans un casier à vin* » ⁷⁴⁴ dans la grille structurelle. Proposant des « cellule-types », les appartements sont traversants et s'ouvrent sur les extrémités de la travée. Comme la maison Citrohan, ils sont organisés en duplex. ⁷⁴⁵ Par souci de mixité sociale, vingt-trois variantes furent proposées, de la chambre d'hôtel aux plus grands appartements, desservies par une « rue intérieure ». ⁷⁴⁶

Proposée au CIAM IX d'Aix-en-Provence de 1953, la notion de « logement prolongé » fut adaptée au principe d'organisation des Unités d'habitations. ⁷⁴⁷ Les équipements collectifs tels que les jardins d'enfant, terrains de jeux et gymnase concentrés sur la toiture terrasse et rue commerçante à mi-hauteur de l'édifice, « *faisaient partie intégrante de chaque logement* ». ⁷⁴⁸

Avec l'idéologie de la « ville ouverte » où la circulation devait être facilitée, les préceptes des cités-jardins et ville radieuse étaient repris dans ce projet, de même que le lotissement à redents qui présupposait une ville sans murailles densément bâtie au-dessus de la surface d'un parc continu. ⁷⁴⁹ La configuration de la « ville pilotis » perpétue le principe de rue surélevée d'Eugène Hénard. ⁷⁵⁰

740 VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. op.cit. p. 182

741 Ibid. p. 182

742 Ibid. p. 184

743 Ibid. p. 184

744 Ibid. p. 184

745 Ibid. p. 184

746 Ibid. p. 185

747 Ibid. p. 185

748 Ibid. p. 185

749 FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne : une histoire critique*. op.cit. p. 155

750 Je renvoie à la partie « Mise en question ». page 149

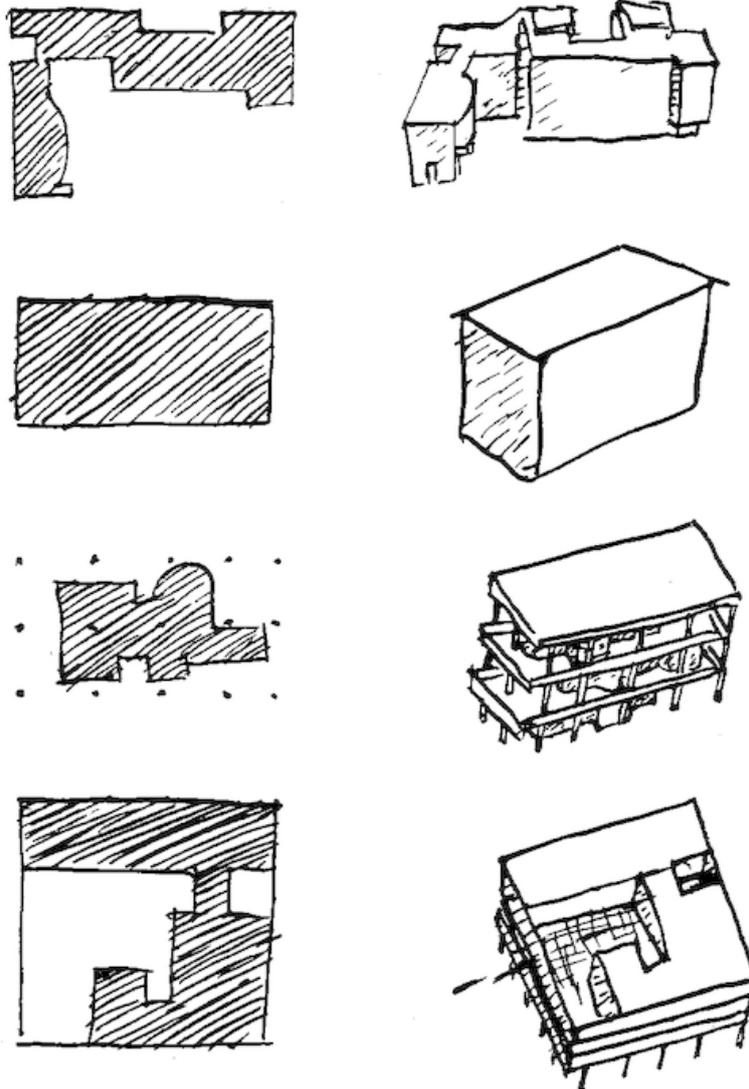


Figure 58 : Les 4 compositions de Le Corbusier : processus cumulatif

L'influence de Charles Fourier a été déterminante « *sur les théories modernes de réformes urbaines* ». ⁷⁵¹ Le phalanstère et l'Unité d'habitation reposaient l'une et l'autre sur le principe des « *villes miniatures mais sans rues ouvertes* ». ⁷⁵² Toutes deux envisageaient de grandes « *rues-galeries* » sur plusieurs étages comme lieux de rencontre de la vie sociale. ⁷⁵³

Revu et corrigé par Victor Considérant, le phalanstère devenu familistère avec Jean-Baptiste Godin, a vu le jour en France en 1859. ⁷⁵⁴ Les logements concentrés en trois pavillons autour de grandes cours couvertes, avaient pour avantage principal, un usage économique du terrain. ⁷⁵⁵ Cela rappelle fortement les principes de concentration foncière évoqués par Le Corbusier.

« Jusqu'à quel point Le Corbusier connaissait-il le phalanstère ou le familistère ? Nous l'ignorons. Toujours est-il que c'est en des termes similaires qu'il présentera son Unité d'habitation. Le nom de Fourier n'apparaît qu'incidemment dans ses écrits – et au moins une fois dans le contexte de l'Unité. » ⁷⁵⁶

C'est là le paradoxe moderne. Selon Bernard Huet, l'Unité d'habitation était déjà « *une œuvre postmoderne* ». ⁷⁵⁷ Sorte de « *synthèse de tous ses travaux appliqués* » en une seule production architecturale après des années de recherches, elle serait impensable sans ses réalisations des années 1930, inconcevable sans les avant-gardes soviétiques et leurs interprétations particulières de l'héritable fouriériste. ⁷⁵⁸

C'était un procédé que Le Corbusier avait déjà expérimenté avec ses villas des années 1920. La villa Savoye (1928-1931) apparaît comme une synthèse de toutes ses villas La Roche (1923), de Stein-Monzie (1926-1927), Blaizeau à Carthage (1929). ⁷⁵⁹

751 VON MOOS, Stanislaus. op.cit. p. 185

752 Ibid. p. 185

753 Ibid. p. 185

754 Ibid. p. 185

755 Ibid. p. 187

756 Ibid. p. 187

757 HUET, Bernard. op.cit. p. 55

758 VON MOOS, Stanislaus. op.cit. p. 182

759 FRAMPTON, Kenneth. op.cit. p. 158

Si Le Corbusier a peu déclaré ses références, est-ce pour protéger ses œuvres architecturales afin qu'il puisse, en tant qu'architecte du grand récit moderne, porter la nouvelle architecture de l'époque ? Ses recherches sur les grands monuments emblématiques antiques ou des siècles précédents, et puis sur ses propres prototypes appliqués *a posteriori*, confirment les quelques caractéristiques non originales du mouvement.

Quelle soit moderne ou historiciste, la référence appliquée comme processus permettant de mettre en image et en espace l'architecture du Mouvement moderne, soulève une contradiction avec la revendication de la table rase, et laisse quelques interrogations sur la notion de « modernité ».

Les influences, les appropriations, les applications *a posteriori* et les écarts d'originalité, la présence de sources historiques, forcent l'interrogation quant à l'usage du terme de « modernisme ».

Formé du radical « moderne » et du suffixe « -isme », le terme indique un courant de pensée.

L'utilisation de la table rase, laissait présager la forme la plus innovante de l'architecture moderne, à savoir un état exacerbé de la modernité. Qu'en est-il ?

Le modernisme s'est-il véritablement détaché de la tradition ?

Les contradictions relevées engageraient-elles la table rase dans une nouvelle compréhension, celle d'une utopie, d'une fiction ?

Modern-isme

*« L'architecture a toujours une matrice politique [...].
Il y a un rapport étroit entre l'espace, l'usage et la
signification, et c'est ce que nous pouvons appeler
une responsive architecture. »⁷⁶⁰*

Bruno Zevi

760 ZEVI, Bruno. *Le langage moderne de l'architecture : pour une approche anticlassique*. op.cit. p. 7

Le Mouvement moderne en architecture a été avant tout, une réponse aux bouleversements de la société en changement. Avec la contribution d'un nouvel environnement, le modernisme a entraîné une nouvelle manière de voir, de penser, de représenter et de construire, un bouleversement dans la manière d'approcher la production architecturale.

En réponse aux besoins de logements provoqués par la poussée démographique elle-même engendrée par la révolution industrielle et les destructions de la guerre, les architectes du 20e siècle se sont accordés sur les modifications des valeurs d'usage, essentielles pour l'époque.

Le passé étant considéré comme inauthentique voire falsificateur, ils vont mettre en œuvre leurs pensées et leurs productions basées sur la modernité. Le processus de « table rase » qu'ils proposaient, ne serait possible sans cette notion.

Quel est son concept ?

Modernité

Le terme « moderne », selon sa définition, est toute chose qui « *appartient au temps présent ou à une époque relativement récente* ». ⁷⁶¹

Du latin *modernus*, ce terme apparaît au 5e siècle lors de l'effondrement romain. Quant à la conscience moderne, elle a commencé avec Descartes, Racine, Corneille, elle s'est stigmatisée lors de la querelle des Anciens et des Modernes. Le monde moderne, a été porté sur « *le plan de l'esprit par la Renaissance et sur le plan réel par le 19e siècle* ». ⁷⁶²

Selon Hans Robert Jauss dans *Esthétique de la perception*, le mot « modernité » apparaît dans la littérature chrétienne au 5e siècle. ⁷⁶³ Il se distingue de « *l'ancien ou de l'antique, c'est-à-dire du passé révolu de la culture grecque et romaine.* » ⁷⁶⁴

« *Les moderni contre les antiqui, voilà l'opposition initiale, celle du présent contre le passé.* » ⁷⁶⁵

L'histoire du mot et son évolution sémantique résultent du « *raccourcissement du laps du temps qui sépare le présent du passé* », autrement dit « *l'accélération de l'histoire* ». ⁷⁶⁶ Charles Baudelaire, avait constaté ce phénomène. Le moderne était « suranné », il s'opposait « *moins au classique comme intemporel, qu'au démodé, c'est-à-dire qui est passé de mode, le moderne d'hier.* » ⁷⁶⁷

Concernant l'art moderne, il a commencé réellement avec Picasso, Cézanne, Munch, Gauguin et Vang Gogh qui en étaient la charnière. ⁷⁶⁸

Moderne, se « *dit de l'art dans ses formes qui se veulent les plus novatrices à chaque époque, et notamment au 20e siècle (cubisme, abstraction, architecture fonctionnelle, etc.).* » ⁷⁶⁹

761 DICTIONNAIRE LAROUSSE. Moderne.

762 Notes de côtés dans ANGLEBERT, Philippe. « Genèse du nihilisme dans l'art contemporain ». op.cit. p. 189

763 MILHAU, Denis. « L'art subversion de l'histoire ». *Poïésis : Tradition et modernité*. 1996, n°4. p. 71

764 COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. op.cit. p. 18

765 Ibid. p. 18

766 Ibid. p. 18

767 Ibid. p. 18

768 ANGLEBERT, Philippe. « Genèse du nihilisme dans l'art contemporain ». op.cit. p. 189

769 DICTIONNAIRE LAROUSSE. Moderne.

Selon Jean Baudrillard, la modernité est née d'une « *catégorie d'impératifs culturels, née de bouleversements profonds de l'organisation sociale et économique* ».770 Elle s'accomplit « *dans les mœurs, au niveau du mode de vie et de la quotidienneté* ».771 Avec une nature intemporelle, la modernité est une « *forme d'émancipation conduite par les individus en quête de liberté.* »772 Par transgression des règles, volonté de renouvellement, la modernité est « *toujours en train de chercher* », mais pas systématiquement dans la seule rupture révolutionnaire,773 une forme d'émancipation dans une idéologie de progrès.

L'affirmation du progrès s'est manifestée dans « *l'ordre du goût et non seulement dans la connaissance scientifique ou philosophique* ».774 Elle est apparue à la fin du 17e siècle, par une supériorité des modernes sur les anciens, dans l'art et la littérature.775

Du point de vue des modernes, les anciens étaient « *inférieurs et primitifs* ». La base de négation des modèles établis, devient pour les modernes « *le schéma du développement esthétique* ».776 On reconnaît dans les propos d'Antoine Compagnon, le récit porté par Loos et Le Corbusier.

« *Mais l'homme de notre temps qu'une poussée intérieure conduit à barbouiller les murs de symboles érotiques est un criminel ou un dégénéré.[...] J'ai trouvé la vérité que voici pour l'offrir au monde : l'évolution de la culture est synonyme d'une disparition de l'ornement sur les objets d'usage. Je croyais apporter ainsi à ce monde une joie neuve, et il ne m'en a pas remercié.* »777

Adolf Loos

770 LAGEIRA, Jacinto, BRUNN, Alain, BAUDRILLARD, Jean. « MODERNITE », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. p. 2. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/> (consulté le 20 /09/2019)

771 Ibid. p. 2

772 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 8

773 Ibid. p. 8

774 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 23

775 Ibid. p. 23

776 Ibid. p. 23

777 LOOS, Adolf. *Ornement et crime : et autres textes*. op.cit. p. 73

« *L'emploi de styles du passé, sous prétexte d'esthétique, [...] a des conséquences néfastes. De telles méthodes sont contraires à la grande leçon de l'histoire. Jamais un retour en arrière n'a été constaté, jamais l'homme n'est revenu sur ces pas.* »⁷⁷⁸

Le Corbusier

La modernité, c'est agir en conformité avec son temps. Selon Arthur Rimbaud, il fallait « *être absolument moderne* ». ⁷⁷⁹ Une rapide généalogie par Antoine Compagnon, évoque une ambivalence des premiers modernes où le nouveau devient la nouvelle valeur, ⁷⁸⁰ comme une « superstition du nouveau » selon Paul Valéry. ⁷⁸¹

« *La modernité est une pratique et une poétique du changement [elle] est liée à l'expérience vécue (elle) est fondée sur la conscience d'un monde qui change. Il n'y a pas de forme définitive de la modernité, mais seulement la définition toujours renouvelée d'une modernité qui prend forme* »⁷⁸²

Être moderne, c'est « *hériter des valeurs d'émancipation fondée par les avant-gardes, et entamer un processus d'appropriation.* »⁷⁸³ Nous l'avons vu, le grand récit du Mouvement moderne a été fondé sur l'avant-garde « questionnante ».

Les « *premiers modernes ne s'imaginaient pas qu'ils représentaient une avant-garde* ». ⁷⁸⁴ L'avant-garde, n'était « *pas une modernité plus radicale et dogmatique* », elle supposait « *une conscience historique du futur et la volonté d'être en avance sur son temps* ». ⁷⁸⁵ Quant à la modernité, elle s'identifiait « *à une passion du présent* ». ⁷⁸⁶

778 LE CORBUSIER. « Le "faux" en principe ». *Poïésis* : « Tradition et modernité ». 1996, n°4. p. 157

779 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 17

780 Ibid. p. 16

781 Ibid. p. 9

782 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 9

783 Ibid. p. 9

784 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 48

785 Ibid. p. 48

786 Ibid. p. 48

Toutes deux sont paradoxales pour Antoine Compagnon, où la modernité l'est par son « *rapport équivoque à la modernisation* », l'avant-garde quant à elle, l'est par sa dépendance à la « *conscience de l'histoire* ». ⁷⁸⁷

Valeur de l'héritage, la problématique de la modernité a toujours été celle de la transmission, de « *l'engagement des générations suivantes à accepter et à se confronter à cet héritage.* » ⁷⁸⁸

La forme de transmission de la modernité, devient une sorte de tradition. Est-elle devenue une tradition moderne ?

787 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 48

788 ZEVI, Bruno. p. 9

« Le bourgeois ne se laisse plus épater. Il a tout vu. La modernité est devenue à ses yeux une tradition. Seul le déconcerte encore un peu que la tradition se fasse aujourd'hui passer pour le comble de la modernité. [...] On a longtemps opposé ce qui est traditionnel et ce qui est moderne, sans même parler de modernité ni de modernisme : serait moderne ce qui rompt avec la tradition, et serait traditionnel ce qui résiste à la modernisation. Selon l'étymologie, la tradition est la transmission d'un modèle ou d'une croyance, d'une génération à la suivante [...]. Parler de tradition moderne serait donc une absurdité, car cette tradition serait faite de rupture. »⁷⁸⁹

Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*

789 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 7

Tradition

La modernité s'oppose à la tradition. Elle est comprise « *dans le sens du présent, annule tout rapport avec le passé* ». ⁷⁹⁰

Selon une autre de ses définitions, la modernité indique ce « *qui est fait selon les techniques, les règles et le goût contemporain, par opposition à ancien* ». ⁷⁹¹

Elle a commencé avec Loos et s'est perpétuée avec Le Corbusier.

« *Mais une tradition de la rupture n'est-elle pas nécessairement à la fois une négation de la tradition et une négation de la rupture ?* » ⁷⁹²

Comme nous l'avons observé précédemment, les modernistes avec leurs volontés et actions, suggéraient des transformations et un changement, mais cela s'est plutôt réalisé avec des réinterprétations et des continuités. Nous avons proposé cette lecture parce que nous avons constaté plusieurs situations paradoxales. Et voici qu'un nouveau paradoxe s'énonce, celui qui résulte de la confrontation entre la modernité et tradition.

La modernité n'existerait pas sans la notion de tradition. En effet, il ne « *saurait y avoir de tradition sans modernité, et de modernité sans tradition.* », selon Antoine Picon. ⁷⁹³

Du latin *tradere*, la tradition est une action, celle de livrer quelque chose à quelqu'un. ⁷⁹⁴

S'il y a tradition moderne, elle serait la transmission de la modernité à une autre.

790 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 30

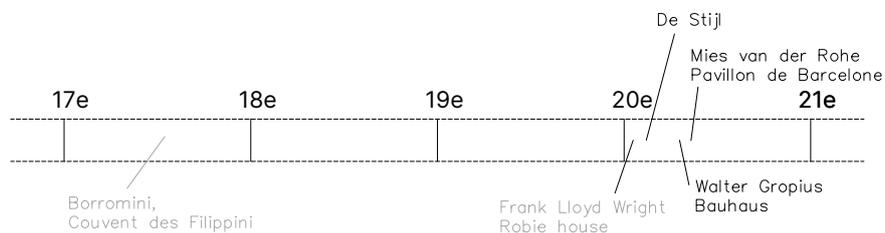
791 DICTIONNAIRE LAROUSSE. Modernité.

792 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 8

793 PICON, Antoine. « L'effondrement des systèmes et le nouveau monde de la complexité ». *Poïésis* : « Tradition et modernité ». 1996, n°4. p. 39

794 RAVERAU, André. « Pour une architecture située ». *Poïésis* : « Tradition et modernité ». 1996, n°4. p. 212

Prenons un exemple appliqué à l'architecture moderne. Nous l'avons vu précédemment, la « décomposition quadridimensionnelle », a été mise en place par le Stijl, mais anticipée par Wright, puis utilisée par Gropius et Mies van der Rohe, mais déjà présente chez Borromini, comme une forme de transmission d'un langage moderne.



Nous avons donc des productions architecturales qui suivent l'apparition d'un des invariants.

Selon Bruno Zevi, les invariants sont apparus dans un ordre chronologique bien précis, basés sur des expériences passées.⁷⁹⁵ Après son apparition, la « décomposition » est devenue « *un passe-temps épidermique* ».⁷⁹⁶

*« Le culte de la cohérence conduit à l'idolâtrie. Le matériel n'est plus façonné et articulé à des fins artistiques, au contraire, c'est son organisation préétablie qui devient un but artistique : la palette prend la place du tableau. »*⁷⁹⁷

En architecture classique, la palette « *est tout l'attirail fétichiste, de la symétrie, de la proportion, de la perspective, de la monumentalité* ».⁷⁹⁸

Les invariants du langage moderne, ne deviendraient-ils pas à leur tour, la palette du modernisme ?

Selon Bruno Zevi, les architectes du Mouvement moderne tendaient vers une forme de maniérisme, « *tant que les constantes du langage moderne n'étaient pas formulées* ».⁷⁹⁹ Les invariants modernes provenaient d'œuvres

795 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 92

796 Ibid. p. 58

797 Theodor Adorno dans ZEVI, Bruno. op.cit. p. 96

798 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 96

799 Ibid. p. 90

d'exceptions,⁸⁰⁰ qui forment le « modernisme » sont, selon Francastel, les projets et esquisses de van Doesburg, les Architectones de Malevitch (1920), la maison Rietveld à Utrecht (1924), les maisons populaires de Oud à Amsterdam (1924-1927), la rue de Mallet-Stevens (1925), le Bauhaus de Gropius (1925), la maison Lowke de Behrens (1926), les maisons Wolf et Tugendhat de Mies van der Rohe (1926-1930), la maison Laroche à Paris (1923) et la villa Savoye (1926-1930) de Le Corbusier, les Siedlung Weissenhof à Stuttgart (1927).⁸⁰¹ Les figures du Mouvement moderne, ont combiné « *dans des proportions diverses les tendances qui ont été définies au début du 20e siècle par les grands créateurs d'une sensibilité plastique nouvelle adaptée à la machine* »,⁸⁰² une filiation entre art et architecture.

Les modernistes comme Wright, Le Corbusier ou encore Mies van der Rohe, utilisaient des invariants classiques, pas de manière absolue, car ils ne souscrivaient pas en bloc aux invariants modernes, puisque certains n'étaient pas codifiés.⁸⁰³

Offrant un « vade-mecum » pour la propretation,⁸⁰⁴ les invariants anticlassiques du langage moderne deviennent comme les « ordres » du modernisme dans une utilisation subséquente, comme une sorte de retour à une forme d'académisme, alors que les architectes voulaient s'en défaire.

« [...] *un certain académisme moderne se réfère à quelqu'un, Le Corbusier, que l'on ne peut soupçonner d'avoir copié qui ce soit. Mais c'est toujours du compilage et c'est toujours de l'académisme – c'est-à-dire une forme d'art mort-né.* »⁸⁰⁵

Les architectes modernes voulaient s'opposer à l'académisme, comme Le Corbusier qui n'était pas dans la tradition vernaculaire, vue comme une « *imitation de formes et de décor issus de divers styles.* »⁸⁰⁶ En raison

800 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 95

801 FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique : La genèse des formes modernes.* op.cit. p. 161

802 Ibid. p. 188

803 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 86

804 Ibid. p. 86

805 Stéphane Gruet dans MILHAU, Denis. « L'art, subversion de l'histoire ». *Poïésis : « Tradition et modernité »*. 1996, n°4. p. 84

806 RAVEREAU, André. « Pour une architecture située ». op.cit. p. 213

de leur combat, les modernistes se sont considérés pendant longtemps, comme coupés de l'ancien,⁸⁰⁷ contre la tradition.

Mais traditionalisme et modernisme, se rejoignent sur certains points. En effet, ils ont tous deux une « *aspiration à retrouver des fondements susceptibles de guider l'exercice de l'architecture* ». ⁸⁰⁸

En tant que tradition, elle tend « *à raisonner en termes de modèles et de savoir-faire plutôt qu'en référence à des principes généraux* ». ⁸⁰⁹ La modernité, sous sa forme la plus exigeante, refuse « *de sacraliser les règles qu'elle donne afin d'éviter de retomber dans le piège de l'académisme* ». ⁸¹⁰ Pierre Debeaux à propos de Le Corbusier indique que :

« ... il a inventé beaucoup de choses, mais il avait son bagage de tradition. » ⁸¹¹

Les architectes du Mouvement moderne ont ouvert leur grand récit en faisant « table rase », mettant en avant la rupture.

« Certes, ces ruptures se conçoivent comme de nouveaux commencements, des inventions d'origines toujours plus fondamentales, mais on en finit aussitôt avec ces nouveaux commencements, et ces nouvelles origines sont destinées à être immédiatement dépassées. Chaque génération rompant avec le passé, la rupture même constituerait la tradition. » ⁸¹²

Les transmissions et successions des idées et des formes modernes, la perpétuation des pensées des siècles précédents, laissent penser qu'une sorte de tradition moderne soit à l'œuvre.

A propos de l'art moderne, le cubisme et les *ready-mades* ont fait évoluer l'art vers sa propre négation et ont progressivement abouti à l'abstraction et au nihilisme en littérature, vers une réduction.

Pour l'architecture, étant affiliée à l'art, qu'elle a été sa réduction ?

807 RAVEREAU, André. « Pour une architecture située ». op.cit. p. 213

808 PICON, Antoine. « L'effondrement des systèmes et le nouveau monde de la complexité ». op.cit. p. 40

809 Ibid. p. 40

810 Ibid. p. 40

811 Pierre Debeaux dans MILHAU, Denis. « L'art, subversion de l'histoire ». op.cit. p. 84

812 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 7-8

Réduction

Avec la tradition moderne, une nouvelle orthodoxie est apparue fin du 19^e siècle, une « *histoire de la purification de l'art, de sa réduction à l'essentiel* ». ⁸¹³ La dialectique de la purification a été celle de la quête de l'essence, une abstraction. ⁸¹⁴

Selon Clément Greenberg, la peinture avait continué de développer son modernisme ⁸¹⁵ après le cubisme. Elle avait un « *long chemin à faire avant d'être réduite à son essence vitale* ». ⁸¹⁶ Avec Kandinsky, en passant par Mondrian et Malevitch, de réduction en réduction, on arrive aisément à Pollock, ⁸¹⁷ selon Antoine Compagnon.

Pour lui, l'histoire de l'art moderne a été « *la quête du degré zéro et la pureté absolue* », son évolution dans le « *sens de l'aplatissement, de la juxtaposition des à-plats* ». ⁸¹⁸

Nous pouvons faire un parallèle entre les arts et l'architecture, devenue elle-même un objet plastique. En effet, cette filiation s'est exprimée dans les œuvres architecturales. Le cubisme et l'art abstrait ont majoritairement contribué à son expression formelle par les influences venues de toutes parts. ⁸¹⁹

« *Au moment où la fonction, sensée gouverner la forme, fait place à une fiction de l'espace pur, universel dans sa blancheur ou sa transparence, c'est le visuel et l'abstrait qui l'emportent* » ⁸²⁰

Sur la stylistique et l'abandon de l'ornement, nous pouvons observer un dépouillement progressif passant par Loos, Le Corbusier, Mies van der Rohe mais anticipé par Hoffmann, Berlage, van de Velde et par la pensée rationaliste du 18^e siècle préexistante de Ledoux et Boullée.

813 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 56

814 Ibid. p. 61

815 Ibid. p. 61

816 Ibid. p. 61

817 Ibid. p. 61

818 Ibid. p. 61

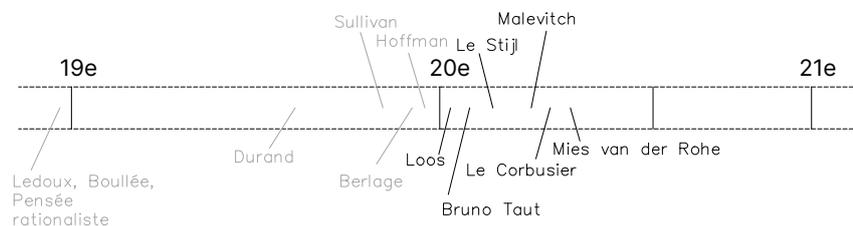
819 Je renvoie aux parties « Mise en question » page 157 à 159 et « Des paradoxes » page 168 à 169

820 DAWANS, Stéphane. « L'architecture et minimum : quel degré zéro ? ». op.cit. p. 74



Figure 60 : Adolf Loos, Villa Moller à Vienne (1928)
Figure 61 : Le Corbusier, Maison-Atelier Planeix (1927)

« ... la simplification des formes et le rejet de l'ornementation, qui radicalisée donnera, un siècle plus tard, naissance au courant "minimaliste" »⁸²¹



Dans une quête « d'élémentarisme », les architectes ont pris comme point de départ, les objets minimaux : le point, la ligne, le plan, le cube, comme une sorte de degré zéro de l'architecture.⁸²²

De réduction en réduction, tous les modernes ont progressivement travaillé « à abstraire et dématérialiser l'architecture »,⁸²³ comme Sullivan, en passant par Loos, Le Corbusier et bien sûr le Stijl, Mies van der Rohe, Bruno Taut et les *Architectones* de Malevitch, qui avait posé la question : « *Quel est le degré zéro de l'architecture ?* ». ⁸²⁴

Entre les observations de réduction progressive et une certaine forme de tradition « moderne », nous devons interroger les formes de transition.

821 DAWANS, Stéphane. op.cit. p. 75

822 HUET, Bernard. op.cit. p. 44

823 DAWANS, Stéphane. op.cit. p.75

824 Je renvoie à la partie « Des expérimentations ». page 99

« La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »⁸²⁵

Charles Baudelaire

825 COMPAGNON, Antoine. op.cit. p. 30

Transition

Selon Jean Baudrillard, le « *caractère éphémère des formes* » s'était accentué. Les révolutions de style, de mode ou encore d'écriture, de mœurs ne comptaient plus. La modernité a changé de sens, en se radicalisant dans un « *traveling continuuel* ». ⁸²⁶

La modernité en architecture peut être interprétée de façon transitoire et programmatique. Soit c'est un projet de progrès et d'émancipation, mettant l'accent sur le potentiel libérateur, soit c'est la qualité transitoire ou momentanée des phénomènes modernes. ⁸²⁷

Avec la « *table rase* », l'image revendiquée du modernisme ignorait le caractère transitoire associé à la notion de passage lui préférant la brutalité d'une impulsion fondamentale. ⁸²⁸

Selon Mary McLeod, le paradoxe du Mouvement moderne serait de « *fuir le caractère transitoire de la mode, [...] en l'associant à la superficialité de l'ornement* », afin d'affirmer le « *symbole du fonctionnalisme, de l'intemporalité et de l'internationalisme* ». ⁸²⁹ Le Corbusier, par exemple, prônait une architecture « *puriste* » basée sur le rejet de toutes décorations superficielles pour asseoir un « *esprit nouveau* ». ⁸³⁰

Selon Jan Birksted, les architectes modernes ont créé un cadre de continuité historique afin de se concentrer sur la discontinuité moderniste, dissimulée par leur « *nature sauvage* » ⁸³¹ afin d'exprimer davantage la rupture.

Les paradoxes modernes évoqués précédemment interrogent aussi sur la notion de temporalité.

826 LAGEIRA, Jacinto, BRUNN, Alain, BAUDRILLARD, Jean. « MODERNITE ». op.cit. p. 5

827 HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging modernism ». op.cit. p. 2

828 Ibid. p. 20

829 Ibid. p. 20

830 Ibid. p. 20

831 Ibid. p. 5

« Selon moi, la modernité se caractérise moins par l'obsession de la table rase que par un très curieux système de temporalité. Ce système voit cohabiter une approche continuiste de l'histoire de l'architecture en termes d'évolution des usages et de progrès techniques, et un regard discontinuiste qui privilégie certains moments de cette histoire, comme le gothique chez Viollet-le-Duc, ou même une sorte d'origine intemporelle des vrais principes de l'espace architectural, comme dans certains textes de Le Corbusier. »⁸³²

Antoine Picon

832 PICON, Antoine. « L'effondrement des systèmes et le nouveau monde de la complexité ». op.cit. p. 39

Temporalité

La modernité est la transmutation des valeurs, la « *déstructuration des valeurs anciennes sans leurs dépassements* ». ⁸³³ Les esprits authentiques ont toujours fait « table rase », ⁸³⁴ la révolution architecturale du Mouvement moderne n'était « *pas un phénomène inédit et apocalyptique ; la lutte contre les répressifs dure depuis des siècles.* » ⁸³⁵ La perpétuation des pensées du 19e siècle par le modernisme engage une temporalité continue, d'une modernité qui s'est voulue « *irréversible, succession chronométrique ou devenir dialectique* », toujours plus « contemporaine ». ⁸³⁶

Selon Jean Baudrillard, les paradoxes modernes peuvent être définis comme « *destruction et changement, mais aussi ambiguïté, compromis et amalgame* ». La modernité en serait donc, pour lui, un « *immense processus idéologique.* » ⁸³⁷

Concernant le modernisme, leurs volontés étaient de sortir du giron académique, ⁸³⁸ afin de contrer l'accumulation des siècles précédents. Mais selon Bruno Zevi, ils y ont renoncé, ont accepté quelques compromis. ⁸³⁹

La table rase du Mouvement moderne fut une attitude radicale qui aurait échappé aux buts et aux significations du concept de modernité. Elle relèverait de la fiction, elle aurait été le moyen pour asseoir les revendications et les actions dans une idéologie progressiste. En réalité, les influences, les continuités, les réinterprétations, les relectures historiques révèlent à contrario des contradictions qui suscitent des paradoxes.

Peut-on l'expliquer par la différence entre leur pensée qui s'est exercée en amont, et son application ?

Peut-on l'expliquer par la différence entre leur pensée qui s'est exercée en amont, et son application ?

833 LAGEIRA, Jacinto, BRUNN, Alain, BAUDRILLARD, Jean. « MODERNITE ». op.cit. p. 7

834 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 31

835 Ibid. p. 32

836 LAGEIRA, Jacinto, BRUNN, Alain, BAUDRILLARD, Jean. op.cit. p. 7

837 Ibid. p. 6

838 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 69

839 Ibid. p. 69

« La reconstruction logique d'une société sur le plan idéal entièrement neuf est très précisément le royaume d'Utopie. [...] Elle demeure en lutte permanente avec le réel stabilisé – qui est l'Utopie de la veille comme l'Utopie du jour peut être le réel de l'avenir. »⁸⁴⁰

Selon Mumford, la destruction entre le passé et l'avenir proposé par le Mouvement moderne était purement théorique.⁸⁴¹

Dans leurs volontés de s'inscrire dans l'ère moderne, les architectes proposèrent une « *construction imaginaire et rigoureuse d'une société, [...] un idéal* », ⁸⁴² comme une utopie. Selon les critiques endurées par le modernisme, c'est celle du caractère fictionnel qui a eu le plus d'impact, son attribut le plus nuisible.⁸⁴³

La réponse à l'émergence des réalités nouvelles fut la maîtrise du chaos.⁸⁴⁴ La table rase n'a pas été inédite. Entre idéalisme et réalisme pratique, elle fait partie d'une tradition complexe qui oscille entre coercition et émancipation.⁸⁴⁵

La table rase proposée par le Mouvement moderne relevait donc de l'utopie.

« Il y a très loin de la velléité à la volonté, de la volonté à la résolution au choix des moyens, du choix des moyens à l'application. »⁸⁴⁶

Dans ces critiques sur le modernisme, l'avènement de la condition post-moderne a été de l'ordre d'un repli généralisé, d'un retour du refoulé, où les aspirations modernistes ont été perçues comme des attitudes paternalistes, puis discréditées.⁸⁴⁷

840 FRANCASTEL, Pierre. op.cit. p. 148

841 FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome ». op.cit. p. 97

842 DICTIONNAIRE LAROUSSE. Utopie.

843 HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging modernism ». op.cit. p. 6

844 Ibid. p. 15

845 Ibid. p. 15

846 ZEVI, Bruno. op.cit. p. 51

847 HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging modernism ». op.cit. p. 15

A-t-elle été une forme de capitulation face à la notion de modernité en architecture, celle que défendit le modernisme ?

Epilogue

***« ... j'ai voulu montrer que l'architecture moderne
s'inscrit dans une ligne culturelle continue ... »⁸⁴⁸***

Kenneth Frampton

848 FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne : une histoire critique*. op.cit. p. 9

Le modernisme est un courant qui a fait l'objet de nombreuses critiques, violentes par certains, mais pouvant être pris en considération par d'autres.

Avec la conscience de la déchéance du grand renouvellement, l'avènement de la postmodernité « *paraît entériner la perte de l'auréole du nouveau* ». Dans la postérité ou répudiation du monde moderne,⁸⁴⁹ la modernité a perdu peu à peu, « *toute sa valeur substantielle de progrès qui la sustentait au départ, pour devenir une esthétique du changement pour le changement.* »⁸⁵⁰

Selon John Habraken, le modernisme n'avait « *pas tenu ses promesses : il n'a pas apporté l'utopie ; ce n'était pas vraiment fonctionnel ; vous ne pouviez pas bien y vivre ; il s'est transformé d'un social en une entreprise commerciale ; il n'a pas échappé à la banalité.* »⁸⁵¹

Louis Helman, déclare que les architectes ont donné « *un héritage d'une valeur énorme aux générations futures* », et cela, malgré leurs échecs face aux objectifs inatteignables.⁸⁵² Mais, ils ont tout de même laissé une mémoire de dynamisme, d'énergie, dans leurs volontés de changer le monde.⁸⁵³ Propos que l'on peut retrouver dans ceux de Tadao Ando, évoqués par Hilde Heynen, à propos de Le Corbusier et son esthétique de la machine :

« *... allie son appréciation de cette abstraction à une exigence simultanée de concret, ce qui permettrait à son architecture de faire avancer l'histoire inscrite dans le lieu et la mémoire des gens ordinaires.* »⁸⁵⁴

Les notions basées sur le changement du Mouvement moderne, avec comme revendication en tête de récit, la rupture, ont eu un effet sociétal. Elles ont engendré l'individu du 20e et du 21e siècle, ainsi qu'une contribution à l'avènement de l'architecture postmoderne et contemporaine.

849 COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. op.cit. p. 11

850 LAGEIRA, Jacinto, BRUNN, Alain, BAUDRILLARD, Jean. « MODERNITE ». op.cit. p. 5

851 HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging modernism ». op.cit. p. 17

852 Ibid. p. 17

853 Ibid. p. 17

854 Ibid. p. 5

De nombreuses personnalités de la pratique ou scientifiques, se sont mis d'accord sur les échecs de leur doctrine rigide, mais aussi sur le changement qu'il a apporté.

On donne encore beaucoup d'importance au modernisme, dans une forme d'idolâtrie. Selon Bernard Huet, on se repose encore sur les acquis de leurs théories du début du 20e siècle.⁸⁵⁵ Cette forme de « *tradition du Mouvement moderne* » à laquelle « *se raccroche tout un pan de la pratique architecturale* ».⁸⁵⁶

*« Leur idéologie (moderniste) hante toujours les politiques actuelles dans de nombreux pays à travers le monde »*⁸⁵⁷

Nous avons encore des choses à apprendre du Mouvement moderne, leurs questionnements qui avec l'appui de l'utopie, indiquaient la nécessité de changer, à analyser ce qui se trouvait devant eux, perpétuellement, afin de répondre à leur environnement.

*« La modernité peut-elle encore se traduire par l'emploi d'un vocabulaire formel ou s'agit-il désormais d'une attitude ? »*⁸⁵⁸

Selon Michael Mehaffy, c'est une erreur de « *penser que chaque période de l'histoire est "authentiquement" représentée par un et un seul style* ».⁸⁵⁹ L'histoire est une fugue, non une ligne, « *avec des réveils et des créations et des nouveautés, tous mélangés* ».⁸⁶⁰ Il est possible de s'appuyer sur ce qui a précédé et non simplement rejeter.⁸⁶¹

A la relecture historique exécutée par le Mouvement moderne, il semblerait que pour proposer leur nouvelle architecture, les architectes ont pris appui sur ce qui a précédé, la tradition.

855 HUET, Bernard. *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXe siècle : Conférence*. op.cit. p. 10.

856 PICON, Antoine. « L'effondrement des systèmes et le nouveau monde de la complexité ». op.cit. p. 37

857 MEHAFFY, Michael, SALINGAROS, Nikos. « Colonialist Modernism Strikes Again ». ArchDaily. op.cit.

858 PICON, Antoine. op.cit. p. 37

859 MEHAFFY, Michael. op.cit.

860 Ibid.

861 Ibid.

« *Ce qui fait que les antériorités et les postériorités sont nécessairement réécrites et prises dans les réseaux de sens postérieurs. Il y a un processus de réinvention à partir de la référence, certains dispositifs matériels ont une formidable capacité à régénérer un nouveau réseau de significations.* »⁸⁶²

L'utilisation de références, évoque un paradoxe de la tradition moderne, tantôt celle de la tradition du Mouvement moderne, tantôt la tradition des formes plus anciennes qui a été un moment qualifié de post-moderne.⁸⁶³

Pour Hassan Fathy dans *Construire avec le peuple*, l'architecture n'est pas synonyme d'immobilisme, quant à la tradition, elle n'est pas inéluctablement ancienne mais récente. Pour le modernisme, il indique que « *l'idéal ne naît pas toujours du changement* ». ⁸⁶⁴ C'est l'innovation qui doit en être la réponse, qui doit être « *profondément pensée à un changement de circonstance* ». ⁸⁶⁵

L'opposition entre tradition et modernité se révèle être un faux problème, comme peut nous le préciser André Ravereaux, dans le sens où les modernistes ont eu des difficultés à atteindre des certitudes.⁸⁶⁶

« *Ce qui est a toujours été. Ce qui fut a toujours été. Ce qui sera a toujours été.* »⁸⁶⁷

Louis Kahn

Devons-nous toujours donner de l'importance à la modernité de l'architecture moderne, la table rase elle-même s'étant révélé comme une fiction, une utopie ?

862 PICON, Antoine. « L'effondrement des systèmes et le nouveau monde de la complexité ». op.cit. p. 55

863 Ibid. p. 37

864 Hassan Fathy, *Construire avec le peuple* dans FOURA, Mohamed. p. 98

865 Ibid. p. 98

866 RAVEREAU, André. « Pour une architecture située ». op.cit. p. 213

867 Citation de Louis Kahn sur la couverture de *Poiésis* : « *Tradition et modernité* », 1996, n°4.

« [...] le moderne inclut d'une certaine manière le postmoderne : le moderne est ce qui est nouveau, mais cela signifie qu'il suit toujours la précédente ce qui était nouveau, donc ce qui est moderne est toujours déjà postmoderne. »⁸⁶⁸

La différence entre la modernité et la postmodernité, tient « à l'acceptation d'une vision programmatique ou transitoire de la modernité ».⁸⁶⁹ Une manière différente de faire selon les contextes, les idées et les pensées. La modernité en architecture n'a été qu'une suite de bouleversements parmi tant d'autres.

L'architecture moderne relèverait donc d'un mythe : par ses ensembles de croyances et de représentations idéalisées, mais aussi par la grande importance qu'on lui donne encore aujourd'hui, et également, parce qu'elle tend vers un imaginaire par le récit de la table rase, qui allie utopisme et réalisme, par ses quelques actions concrétisées. Dans leurs recherches d'authenticité et de vérité porteuses de foi envers la modernité, le discours de la rupture qui fut mis en avant, a été un prétexte et pré-texte de leurs actions pour la volonté de changement afin qu'ils puissent s'inscrire dans la société nouvelle.

Nous ne pouvons pas dire que l'utilisation de la « table rase » a été radicale, en vue de la présence de concepts et idéologies préexistants, et nous pouvons affirmer qu'il s'agit plutôt d'une innovation que d'une invention, en vue de la différence entre pensées en amont et applications *a posteriori*. Le cadre historique supposé discontinu par ce mouvement, fut dissimulé par son processus ambigu tendant *in facto*, vers un cadre continu.

« On se rend compte que l'élimination de la tradition était impossible et qu'il était nécessaire d'avoir une pensée qui inclue la tradition. »⁸⁷⁰

868 Jean François Lyotard dans HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging modernism ». op.cit. p. 17

869 HEYNEN, Hilde. « Coda : Engaging modernism ». op.cit. p. 18

870 François Bohy dans MILHAU, Denis. « L'art, subversion de l'histoire ». op.cit. p. 84

L'opposition tradition-modernité se révélant être un faux problème, la table rase ne constituerait pas une « option ». L'appropriation de choses anciennes constituait après tout un vade-mecum, pour une « *démarche cohérente, vigoureuse* », ⁸⁷¹ où la question même de la revitalisation de l'utopie peut être reconsidérée comme seule stratégie pour stimuler l'imagination. ⁸⁷²

Les modernistes ont-ils essayé de nous duper ou est-ce de l'ordre de l'inconscience ? En vue de leurs approches historiques conscientes pour fonder un ordre nouveau, l'utilisation du concept de table rase, se rapprocherait du vœu pieux, et serait même perdu d'avance.

Si la table rase, elle-même utopique et fictionnelle, présentait *a priori* une modernité exacerbée, notre relecture de ce mouvement nous a permis de mettre en lumière des paradoxes concernant la modernité. Tradition moderne, succession sur succession, réduction en réduction, transition et non rupture, temporalité continue ... sont autant d'aspects contextuels qui nous permettent de poser une question audacieuse : l'architecture moderne était-elle vraiment moderne ?

871 Pierre Debeaux dans MILHAU, Denis. « L'art, subversion de l'histoire ». op.cit. p. 84

872 HEYEN, Hilde. « Coda : Engaging modernism ». op.cit. p. 6-7

Bibliographie

Ouvrages

ALBALAT, Antoine. *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1940). Paris : Armand Colin, 1992.

BRISSON, Luc, NARCY, Michel, PLATON. *Théétète : Platon, Œuvres complètes*. Paris : Flammarion, 2008. p. 1951

CHOAY, Françoise. *L'urbanisme: utopies et réalités: une anthologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

CLAIR, Jean. *Courte histoire de l'art moderne: un entretien*. Paris: L'Échoppe, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990.

FAUCHEREAU Serge. *Avant-gardes du XXe siècle : Arts et littérature 1905-1930*. Paris : Flammarion, 2010.

FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne: une histoire critique*. Paris: Thames & Hudson, 2009.

FRANCASTEL, Pierre. *Art et technique : La genèse des formes modernes*. Paris : Denoël, 1956.

GIEDION, Siegfried. *Espace, temps, architecture*. Paris: Denoël, 2004.

HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity: a critique*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.

HEYNEN, HILDE, « Coda : Engaging Modernism » dans HENKET, Hubert-Jan, HEYNEN, Hilde. *Back from utopia: the challenge of the modern movement*. Rotterdam: 010 Publishers, 2002. pp. 387-399.

HUET, Bernard. *Sur un état de la théorie de l'architecture au XXe siècle : Conférence*. Paris: Quintette, 2003.

JENCKS, CHARLES, *The language of Post-modern Architecture*, New-York : Rizzoli, 1977.

KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Paris : Gallimard, 1998.

LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Paris : Les Editions G. Crès (revue et aug.), 1925.

LOCKE, John. *Essai philosophique concernant l'entendement humain. Livre II : Des idées*. Amsterdam : Pierre Mortier, 1735, 3 éd. revue et aug. pp. 60-75.

LOOS, Adolf. *Ornement et crime: et autres textes*. Paris: Payot & Rivages, 2003.

PELLEGRIN, Pierre, BODEUS, Richard. *De l'âme*. Paris : Flammarion, 2014.

VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. Marseille : Parenthèses, 2013.

ZEVI, Bruno, BELS, Marie. *Le langage moderne de l'architecture: pour une approche anticlassique*. Marseille: Parenthèses, 2016.

Article

BOIS, Yves-Alain. « KASIMIR MALÉVITCH ». *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/kasimir-malevitch/> (consulté le 8/06/2020)

BOUDON, Philippe. « Utopie, X-topies et Topiques ». *Villes en Parallèle* 42, no 1, 2009. pp. 50-80. Disponible sur : <https://doi.org/10.3406/vilpa.2009.1449> (consulté le 20/03/2020)

CLAYTON, ALAN. « Sur un procédé descriptif : la table rase annonciatrice » [en ligne]. *Études littéraires* 15, n°3 (1982): pp. 313-29. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/500583ar> (consulté le 24/03/2020)

CULLINAN, Nicole. « Le Corbusier...a complex character » [en ligne], 25 août 2019. Disponible sur : <https://nicolecullinan.com/2019/08/25/le-corbusier-a-complex-character/> (consulté le 24/04/2020)

DAWANS, Stéphane. « Architecture et minimum : quel degré zéro ? » [en ligne]. *Interval(les)* 1, 2004. Disponible sur : <https://orbi.uliege.be/handle/2268/73249> (consulté le 01/12/2018)

FOURA, Mohamed. « Le mouvement moderne en architecture. Naissance et déclin du concept de l'architecture autonome » [en ligne]. Mentouri (Algérie) : Université Mentouri Constantine, 1999. pp. 89-105. Disponible sur : <http://revue.umc.edu.dz/index.php/a/article/view/1643/1763> (consulté le 4/08/2018)

GODELIER, Maurice. « Du passé faut-il faire table rase ? » [en ligne]. *Homme* 37, no 143, 1997. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1997_num_37_143_370303 (consulté le 19/10/2018)

LAGEIRA, Jacinto, BRUNN, Alain, BAUDRILLARD, Jean. « MODERNITE », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/> (consulté le 20/09/2019)

LEMOINE, Serge. « BAUHAUS », Encyclopædia Universalis [en ligne]. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bauhaus/> (consulté le 26/05/2020)

MEHAFFY, Michael, SALINGAROS, Nikos. « Colonialist Modernism Strikes Again » [en ligne]. ArchDaily, 2 février 2020. Disponible sur : <https://www.archdaily.com/932797/colonialist-modernism-strikes-again> (consulté le 16/04/2020)

RUBIO, Emmanuel. « Melnikov, Le Corbusier, Kiesler : la guerre des espaces ». In *L'année 1925 : L'esprit d'une époque* [en ligne]. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2014. pp. 81-94. Disponible sur : <http://books.openedition.org/pupo/2424> (consulté le 8/06/2020)

STUHLINGER, Harald. « ADOLF LOOS ». Encyclopædia Universalis [en ligne] Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/adolf-loos/> (consulté le 19/04/2020)

TANG, Jeannine. « The Big Bang at Centre Georges Pompidou: Reconsidering Thematic Curation ». *Theory, Culture & Society* [en ligne], 30 juin 2016. Disponible sur : <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0263276406073227> (consulté le 04/05/2020)

TIELMAN, David. « Cpted : les pensées de Jane Jacobs et Oscar Newman dans le développement des villes contemporaines » [en ligne]. Liège : ULiège, 2014 ; Disponible sur : <http://hdl.handle.net/2268/184229> (consulté le 18/04/2018)

Revue complète

Poïésis : « *Tradition et modernité* », 1996, n°4. 214 pages

Sites web

GRENIER, Catherine. « Big Bang : Destruction et création dans l'art du 20e siècle » [en ligne]. Centre Pompidou, 2005. Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/id/cKagnXo/rzAaoGq/fr> (consulté le 04/05/2020)

LE BON, Laurent. « Chefs-d'œuvre? » [en ligne]. Centre Pompidou-Metz, 2010. Disponible sur : <https://www.centrepompidou-metz.fr/chefs-doeuvre-1> (consulté le 05/05/2020)

Vidéo

DROT, Jean-Marie (intervieweur). *Le Corbusier présente son projet d'urbanisme pour Paris* [vidéo en ligne]. Paris : Archive INA, 1956, 7 minutes. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=J3UU_ltNVhs (consulté le 21/01/2020)

PICON, ANTOINE, *L'ornement architectural. Entre subjectivité et politique* [vidéo en ligne]. Paris : La cité de l'architecture et du patrimoine. [Novembre 2013]. Disponible sur : <https://www.dailymotion.com/video/x177nbo> (consulté le 19/04/2018)

REGNIER, Michel, *Entretien avec Henri Lefebvre* [vidéo en ligne]. Québec: L'Office National du film du Canada, 1972. 34 min 25 sec. Urbanose.15. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=0kyLookV6mU> (consulté le 03/04/2019)

Table des illustrations

RAUSCHENBERG, Robert. *Erased De Kooning Drawing* (1953). Disponible sur : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>

RAUSCHENBERG, Robert. *Erased De Kooning Drawing* (1953) après balayage par infrarouge. Disponible sur : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>

Avant-propos

Figure 1 : POURRAT, Jérôme, Destruction des grands ensembles à Beaulieu, à Saint-Etienne, appelé la « Grande Muraille de Chine ». Disponible sur : <https://twitter.com/Memoire2cite/status/1120229410857267201/photo/1>

Figure 2 : POURRAT, Jérôme, Destruction des grands ensembles à Beaulieu, à Saint-Etienne, appelé la « Grande Muraille de Chine ». Disponible sur : <https://twitter.com/Memoire2cite/status/1120229410857267201/photo/2>

Figure 3 : POURRAT, Jérôme, Destruction des grands ensembles à Beaulieu, à Saint-Etienne, appelé la « Grande Muraille de Chine ». Disponible sur : <https://twitter.com/Memoire2cite/status/1120229410857267201/photo/3>

Fig. 4 : MARCHAND, Bruno. les cinq point d'une architecture nouvelle de Le Corbusier, redessiné par l'auteur. Disponible sur : https://cours-examens.org/images/Etudes_superieures/Architecture_et_urbanisme/3eme_annee/Histoire_critique_architecture/Theorie_architecture_3/chap_3.pdf

Une posture

Figure 5 : APPIA, Adolphe. *Espace rythmique* (1909). Disponible sur : http://doc.rero.ch/record/278315/files/Espaces_rythmiques_espaces_sc_niques.pdf?fbclid=IwAR2LmX2wb1JNhvGid5N1AsC4JQrstTe_8nKQfrwRVgJnKqSxfwOWOGNAkPQ

Figure 6 : Charles Edouard Jeanneret, *Cheminée* (1918). Disponible sur : http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6552&sysLanguage=fr-fr&itemPos=34&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=81&sysParentName=&sysParentId=69

Figure 7: PICASSO, Pablo. *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Disponible sur : <https://www.kazoart.com/blog/loeuvre-a-la-loupe-les-demoiselles-d'avignon-picasso/>

Figure 8 : CEZANNE, Paul. *Montagne à Sainte Victoire* (1895). Disponible sur : https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Paul_C%3%A9zanne_la_Montagne_Sainte-Victoire_vue_des_Lauves/1312364

Figure 9 : PICASSO, Pablo. *L'Aficionados* (1912). Disponible sur : <http://artclasse.e-monsite.com/album/tauromachie/pablo-picasso-l-aficionado.html>

Figure 10 : BRAQUE, Georges. *Maison à l'Estaque* (1908). Disponible sur : <http://www.unesco.org/artcollection/NavigationAction.do?idOeuvre=2943>

Figure 11 : KANDINSKY, Vassily. *Sans titre* (1910). Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-26bef17149956c478e84d01a8b84567¶m.idSource=FR_O-162e838c106098751a76bce0ec7d80a2¶m.refStatus=nsr

Figure 12 : MONDRIAN, Piet. *Arbre* (1910). Disponible sur : <https://art.moderne.utl13.fr/2013/01/cours-du-14-janvier-2013/>

Figure 13 : MONDRIAN, Piet. *Composition IV* (1914). Disponible sur : https://mondrian.madagascar.com/painting/comp_4_1912_1914

Figure 14 : MONDRIAN, Piet. *Composition II en rouge, bleu et jaune* (1921). Disponible sur : <http://peintresfrancais.canalblog.com/archives/2011/04/27/20989039.html>

Figure 15 : LE CORBUSIER. Destruction de Paris avant / après du Plan voisin (1925) dans DELBAERE, Denis. « Chapitre VI. La description "infralocale" du centre de Paris dans le plan Voisin de Le Corbusier ». In *Figure de la ville et construction des savoirs : Architecture, urbanisme, géographie*, pp. 73-85. Espaces et milieux. Paris: CNRS Éditions, 2014. Disponible sur : <https://books.openedition.org/editionscnrs/4293?lang=fr>

Pensées agissantes

Figure 16 : EL LISSITZKY, Battrer les blancs avec le coin rouge (1919). Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/histoire/revolution-de-1917-ce-que-sont-devenus-ces-russes-exiles-en-france>

Figure 17 : GROPIUS, Walter. Le Bauhaus à Dessau (1925). Disponible sur : <https://www.espazium.ch/fr/actualites/introduction-traces-du-bauhaus-aux-archives-de-la-construction-moderne>

Le Mouvement moderne en architecture

Figure 18 : COTTANCIN, Victor, DUBERT, Ferdinand. Galerie des Machines pour l'Exposition universelle (1889). Disponible sur : <https://www.unjourdeplusaparis.com/paris-reportage/exposition-universelle-1889>

Figure 19 : LE CORBUSIER, Cité Frugès à Pessac (1924). Disponible sur : <https://www.flickr.com/photos/quadralectics/11401384836/>

Figure 20: OLBRIICH, Joseph Maria. Maison d'artistes à Darmstadt (1901). Disponible sur : <https://www.flickr.com/photos/dalbera/7945572864>

Figure 21 : HOFMANN, Joseph Maria. Palais Stoclet (1911). Disponible sur : <https://whc.unesco.org/fr/actualites/531>

Des expérimentations

Figure 22 : TAUT, Bruno. Pavillon de verre à Cologne (1914). Disponible sur : <https://architectenweb.nl/nieuws/artikel.aspx?ID=47305>

Figure 23 : BEHRENS, Peter. L'usine A.E.G. à Berlin (1908). Disponible sur : <https://structurae.net/en/structures/peter-behrens-hall>

Figure 24 : MALLET-STEVENSON, Robert. Arbres cubistes (1925). Disponible sur : <http://artdeco-tp.e-monsite.com/album-photos/arbres-des-freres-martel.html>

Figure 25 : MALEVITCH, Kasimir. *Architectones* (1920). Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4rbz8a/rdLxqqr>

Figure 26 : KIESLER, Frederick. La cité de l'espace (1925). Disponible sur : <https://art-zoo.com/blog/la-cite-de-lespace-1925-frederick-kiesler/>

Figure 27 : MALLET-STEVENSON, Robert. Pavillon du Tourisme (1925). Disponible sur : https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=33&pavillon_id=2817

Figure 28 : Axonométrie de VAN DOESBURG, Theo, VAN EESTEREN, Cornelis. Villa d'artiste pour l'exposition « L'Effort moderne » à Paris (1923). Disponible sur : <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/construction-de-lespace-temps-iii/theo-van-doesburg>

Figure 29 : DUCHAMP, Marcel. *Nu descendant l'escalier* (1912). Disponible sur : <https://www.kunst-meditation.it/en/duchamp-nude-staircase/>

Figure 30: MALEVITCH, Kasimir. *Composition 15* (1916). Disponible sur : https://www.plazzart.com/fr_FR/achat/art-moderne/kasimir-malevitch-d-apres-composition-suprematiste-1936-lithogra-

[phie-334014](#)

Figure 31 : BALLA, Giacomo. *Vitesse* (1913). Disponible sur : <https://fr.wahooart.com/@/8XY4MP-Giacomo-Balla-exc%C3%A8s-de-vitesse-voiture-%C3%A9tudier-abstrait-vitesse->

Figure 32 : « Décomposition de la boîte » dans ZEVI, Bruno. *Le langage moderne de l'architecture : Pour une approche anticlassique*. Marseille : Parenthèses, 2016. p. 54

Des incertitudes

Figure 33 : Frise chronologique, réalisée par l'auteur

Figure 34: Frise chronologique, réalisée par l'auteur

Figure 35 : Frise chronologique, réalisée par l'auteur

Figure 36 : Frise chronologique, réalisée par l'auteur

Figure 37 : Frise chronologique, réalisée par l'auteur

Figure 38 : Frise chronologique, réalisée par l'auteur

Figure 39 : Frise chronologique, réalisée par l'auteur

Figure 40 : Frise chronologique, réalisée par l'auteur

Mise en question

Figure 41 : LE CORBUSIER, Perspective de la « Ville pour 3 millions d'habitants » (1922). Disponible sur : http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6426&sysLanguage=fr-fr&itemPos=213&itemSort=fr-fr_sort_string1+&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65

Figure 42 : LE CORBUSIER. Croquis de recherches d'après Pierre Patte, Monument érigés en France à la gloire de Louis XV, 1767 dans VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. Marseille : Parenthèses, 2016. p. 208

Figure 43 : LE CORBUSIER, Plan d'une « Ville pour 3 million d'habitants » (1922). Disponible sur : <https://www.semanticscholar.org/paper/La-Ville-Radieuse-de-Le-Corbusier-%3A-les-paradoxes-Marchand/2dbd048170a579d798db4c1929191b838268eeb7>

Figure 44 : Comparaison polyfonctionnalisme et monofonctionnalisme, réalisé par l'auteur.

Figure 45: Coupe du temple Erechthéon à Athènes (5e av JC) dans GARRIC, Jean-Philippe. *Bibliothèques d'atelier : Edition et enseignement de l'architecture, Paris 1785-1871* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2011. Disponible sur : <https://books.openedition.org/inha/3194> (consulté le 04/08/2020)

Figure 46 : MARCHAND, Bruno. Coupe de la Villa Muller d'Adolf Loos à Vienne (1930). Disponible sur : <https://docplayer.fr/39944099-Theorie-de-l-architecture-iii-professeur-bruno-marchand.html>

Figure 47 : HENNEBIQUE, Eugène. Croquis d'une structure en béton (1892) dans FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne : Une histoire critique*. Paris : Thames & Hudson, 2009. p. 37

Figure 48 : ROWE, Colin. Comparaison entre la Villa Stein de Le Corbusier et la villa Malcontenta de Palladio dans VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : une synthèse*. Marseille : Parenthèses, 2016. p. 105

Figure 49 : HENARD, Eugène. La « rue future » (1910). Disponible sur : <http://artcontrarian.blogspot.com/2014/04/harvey-wiley-corbett-style-cities-of.html>

Figure 50 : LE CORBUSIER. Croquis de recherches sur le Modulor. Disponible sur : http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7837&sysLanguage=en-en-&itemPos=82&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65

Figure 51 : Processus de « décomposition quadridimensionnelle » dans ZEVI, Bruno. *Le langage moderne de l'architecture : Pour une approche anticlassique*. Marseille : Parenthèses, 2016. p. 57

Figure 52 : BERLAGE, Hendrik Petrus. Bourse d'Amsterdam (1898). Disponible sur : https://www.helvoet.com/tricon/voorgevel-beurs-van-berlage-amsterdam_1-1024x533/

Figure 53 : SULLIVAN, Louis, ADLER, Dankmar, Guaranty building à Buffalo (1896). Disponible sur : <https://www.archdaily.com/773283/the-long-ish-read-louis-sullivan-discusses-the-tall-office-artistically-considered>

Figure 54 : OLBRICH, Joseph Maria, Bâtiment de la sécession à Vienne (1897). Disponible sur : <https://www.inexhibit.com/mymuseum/secession-vienna/>

Des paradoxes

Figure 55 : Processus d'énumération jusqu'à la réintégration, schéma réalisé par l'auteur d'après les propos de Bruno Zevi dans ZEVI, Bruno. *Le langage de l'architecture moderne : Pour une approche anticlassique*. Marseille : Parenthèses, 2016.

Et autre doute ...

Figure 56 : LE CORBUSIER. Maquette de l'Unité d'habitation montrant l'insertion des cellules d'habitation dans une grille structurale (1947) dans VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : Une synthèse*. Marseille : Parenthèses, 2013. p. 183

Figure 57 : LE CORBUSIER, Toiture de l'Unité d'habitation à Marseille (1947). Disponible sur : <https://www.sites-le-corbusier.org/fr/unite-habitation>

Figure 58 : Les 4 compositions de Le Corbusier dans FRAMPTON, Kenneth. *L'architecture moderne : une histoire critique*. Paris : Thames & Hudson, 2009. p. 158

Modern-isme

Figure 59 : Frise chronologique, réalisée par l'auteur

Figure 60 : LOOS Adolf. Maison Moller à Vienne (1928) dans VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : Une synthèse*. Marseille : Parenthèses, 2013. p. 109

Figure 61 : LE CORBUSIER, JEANNERET Pierre. Maison- Atelier Planeix à Paris (1927) dans VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier : Une synthèse*. Marseille : Parenthèses, 2013. p. 109

Figure 62 : Frise chronologique, réalisé par l'auteur

Table rase, moderne, modernité, rupture ... tant de mots pour qualifier, dès les premiers jours, dès les premières productions, l'attitude du modernisme, qui s'est affirmé comme volonté d'être en accord avec son temps, une époque qui ouvrait de nouvelles manières de penser, de représenter, de se déplacer et d'habiter.

Peut-on porter un nouveau regard sur cette parenthèse de l'histoire architecturale, souvent présentée comme l'expression d'un « paroxysme » de la modernité ?

Retournant aux principes fondateurs du mouvement, nous nous sommes intéressés à l'étape de la table-rase. L'importance qui lui fut accordée ne fut-elle pas trop excessive, alors que la radicalité était le maître-mot de leurs postures ?

Qu'elle a été la véritable concrétisation de ce récit ? L'utilisation de la table rase par le Mouvement moderne constituerait une élimination de toutes subsistances passées, qu'en était-il vraiment ?

Nous avons tenté une relecture des circonstances ayant accompagné les événements de la table rase, nous questionnant sur les influences, certaines récentes et d'autres plus anciennes, abordant en périphérie les arts, celles qui concernent le fond de la pensée moderne et celles qui analysent la forme donnée à l'architecture du Mouvement moderne, dans les instants de la transition et aussi bien dans la période de maturité.