

Nicolas Bruno Jacquet

Le langage  
hypermoderne  
de  
l'architecture

Parenthèses

# Avant-propos

## L'oiseau de Minerve s'envole au crépuscule



*Minerve s'habillant*, Lavinia Fontana,  
galerie Borghèse, Rome, 1613.  
Huile sur toile.

Ressentant les dernières lueurs du soleil irradier son visage, l'architecte assis sur le sol de marbre immensément infini de la Neue Nationalgalerie de Berlin s'interroge sur la célèbre maxime de Ludwig Mies van der Rohe : « L'architecture est la volonté d'une époque dans l'espace<sup>1</sup>. » Qu'en est-il lorsque l'architecte ne perçoit plus clairement la volonté de son époque ? *Quelque chose cloche dans notre temps...* Que se passe-t-il lorsqu'un étudiant interroge ses aînés sur l'état de l'architecture ?

— Nous vivons une époque (*critique...*) similaire à celle de l'éclectisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sans foi ni loi et orpheline des grandes idées théoriques directrices.

À mille lieues de la clarté révolutionnaire des maîtres du modernisme, notre architecte s'est engagé dans une quête formaliste. Il se méfiera dès lors des grands discours autoréalisateurs et des belles idéologies qui, pourtant, donnent consistance à l'esprit d'une époque. Il se méfiera de l'achèvement de l'Histoire, ayant perdu la conscience de sa propre modernité. Il est d'ailleurs significatif qu'il préfère se considérer contemporain plutôt que moderne. Pour cause, le Mouvement moderne incarnait assez idéalement l'idée de modernité absolue. Il a succombé au début de la décennie soixante-dix. A-t-il d'ailleurs existé autrement que comme propagande ?

Les architectes dits « modernistes » étaient modernes et rien de plus, à l'image de Michel-Ange, du Bernin ou de Garnier en leur temps. Les « nouveaux » modernes, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, etc. aspiraient à réformer la pratique et à trouver le Style vrai, celui de leur époque. Ils ont à jamais changé le visage de l'architecture. Leurs premières expérimentations, sensationnelles et solitaires dans l'océan conservateur d'usages convenus, se sont alors muées, doucement, en doctrine, celle promue par les Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM). Cette doctrine a été fixée superbement sur un paquebot en 1933 par une poignée d'individus drapés dans les habits pragmatiques de l'ingénieur. De Marseille, ils prirent la direction d'Athènes. La ville moderne, et donc fonctionnelle, naquit sous la lumière de la Méditerranée, noble et dans toute sa pureté, comme, un an auparavant, le langage moderne avait lui-même été structuré autour du concept de Style international.



<sup>1</sup> Mies van der Rohe, cité in Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York, Museum of Modern Art, 1947, p. 188 : « *Architecture is the will of an epoch translated into space.* »



La notion de modernité, ou de ce dont relève le moderne, ne doit et ne peut toutefois se réduire à cette entreprise historique collective. Le terme de « modernisme » est d'ailleurs apparu au cours des années cinquante, s'affirmant avec plus de force au début des années soixante, au moment où, justement, les architectes commençaient à mettre à distance les mythes fondateurs et le fonctionnalisme. La doctrine apparaissait dorénavant comme le fruit d'un contexte ambigu, celui d'une Europe abordant son crépuscule dans l'aventure fasciste qui fit de la régénération de l'Homme son seul programme. Le modernisme apparut dans toute sa portée historique dans l'après-guerre, alors que son rôle était déjà contesté. Tout se passa comme si la fusée brillamment lancée pour éclairer l'humanité revenait sur Terre après avoir disparu un bon moment des écrans. Ce moment est l'apocalypse de la Seconde Guerre mondiale, où la force de destruction de la machine laissa un goût amer. Ce qui entraîna la défiance grandissante de la nouvelle génération envers le mythe du progrès. Et c'est précisément dans cette époque où l'épanouissement de l'individu allait devenir central, que la nécessité d'une alternative à la doctrine fut posée. Le concept de modernisme ne garantissant pas la construction d'un environnement plus humain, il devint un repoussoir. Le post-modernisme lui emboîta le pas.

On se souviendra de ce jour particulier du 15 juillet 1972 où, à 15h32 (ou à peu près), à Saint-Louis (États-Unis), fut détruit l'ensemble de logements de l'architecte Minoru Yamasaki. Le fameux Big Bang de Pruitt-Igoe mis en exergue par l'historien Charles Jencks, le créateur du post-modernisme. L'événement fut relayé par tous ceux qui y virent le signe évident de l'échec du modernisme. Une vague journalistique aux slogans bruyants s'abattit sur le cadavre encore chaud — *Form Follows Fiasco, Why Modern Architecture Hasn't Worked* (1974) de Peter Blake, *Crisis in Architecture* (1974) de Malcom MacEwen, *The Failure of Modern Architecture* (1976) de Brent Brolin et bien entendu *Le Langage de l'architecture post-moderne* (1977) de Jencks, coup d'envoi d'une révolution antimoderniste qui devait profondément redéfinir la façon d'appréhender et de concevoir l'acte de modernité.

Mais c'était aussi le monde dans son entier qui changeait, et l'architecture avec lui. Le diagnostic était hâtif quoique limpide : avec l'effondrement des croyances dans le progrès, les sociétés occidentales basculaient dans la post-modernité.

Le concept fut d'abord développé dans le domaine des arts et de la littérature avant qu'il ne rencontre un important écho dans les sciences sociales et en particulier en philosophie, avalisé par les questionnements de Jean-François Lyotard dans son rapport scientifique pour le gouvernement canadien, *La Condition post-moderne, Rapport sur le savoir* (1979). L'esquisse d'une nouvelle réalité sociétale se vit fondée sur le constat de l'effondrement des idéologies qui structuraient le fait moderne. Lyotard parle ainsi de l'ébranlement des fondements intellectuels de la rationalité et de la faillite des grandes visions téléologiques de l'Histoire. Pour le dire simplement, plus

rien n'a dorénavant valeur de vérité et plus aucune vérité n'a valeur pour justifier l'action et la création. Avec cet effondrement, ce fut donc la fin de la marche de l'histoire moderne, une force qui cheminait malgré les obstacles, comme la flèche propulsée d'un arc, vers un « toujours meilleur ».

Consécutivement, le déclassé de l'idéologie du progrès, qui avait jusque-là promis l'Homme au bonheur terrestre, conduisit à remettre en cause les systèmes politiques qui l'avaient promue. Les grandes idéologies qui réglaient le fonctionnement de nos sociétés en vinrent paradoxalement à déranger l'épanouissement de l'individu. Si bien que dans cette nouvelle forme de modernité post-moderne, les mythes révolutionnaires n'eurent plus leur place. Seules les vertus égoïstes du marché allaient bientôt triompher comme le meilleur moyen de parvenir au bonheur.

En 1983, quelques années avant que le rideau de fer ne tombe, et avec lui ce qui constituait (ou était perçu comme le dernier reliquat idéologique et totalitaire du monde moderne), le philosophe Gilles Lipovetsky expliquait, dans *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, que cet ébranlement n'était en somme que l'aboutissement naturel de la remise en cause de la légitimité des doctrines autoritaires qui avaient encadré l'existence de l'Homme moderne. La « société post-disciplinaire » naquit de la montée en puissance de l'individualisme, de l'ouverture plurielle de nos sociétés et du relativisme généralisé.

Gilles Lipovetsky ne parle toutefois plus de post-modernité pour expliquer ce phénomène, mais d'hypermodernité. À l'opposé de sa première analyse, l'effondrement des idéologies devient la marque du moteur de l'Histoire et de l'émancipation, de l'accomplissement d'une condition pleinement moderne.

J'ai justement choisi dans cet essai de saisir les implications de cette nouvelle conception pour la pensée architecturale. Il y a nécessité, pour nous libérer de « l'ère du vide post-moderne » qui a si durement frappé l'architecture, à repenser entièrement l'histoire contemporaine de l'architecture telle qu'elle a été construite négativement autour de l'effondrement de la sacro-sainte valeur du progrès.

## ● La liberté retrouvée

Le maître mot des dernières décennies est « liberté » : la liberté de chacun, la jouissance, le refus d'être entravé dans son développement personnel, le rejet des normes, des principes établis, de tout ce qui constituait les fondements moraux et idéologiques de la société moderne. Cette tendance a trouvé son corollaire politiquement et législativement dans le desserrement de règles jugées inefficaces. En un mot, les sociétés occidentales ont perdu leurs croyances, mais ont promu le « libéralisme libertaire » comme idéal.

L'amorce de ce processus de libération remonte aux turbulentes *sixties* qui chantèrent le triomphe du Moi, ce que l'on a appelé la *Me generation*. Ainsi naquit le nouvel individu occidental prétendument détaché de toutes les formes de dirigisme et de croyance. « Il est interdit d'interdire », voilà le slogan que les étudiants de la Sorbonne lançaient du haut des barricades en 1968. Et si tout cela a pu donner le sentiment que la société partait à vau-l'eau, c'est qu'en effet l'individu se libérait de tout ce qui l'avait façonné.

Dans le renoncement à la morale, aux grands récits de notre société ancestrale et à ceux plus récents fabriqués par l'histoire moderne (les « métarécits » de Jean-François Lyotard), dans le renoncement à toute finalité progressiste



# La réorientation de la radicalité dans le formalisme

En France, le processus a été plus complexe, le post-modernisme n'ayant jamais réellement trouvé ses adeptes. S'engagea ainsi une réflexion, certes plus tardive, mais très critique, dans le domaine de l'architecture. Il n'y a jamais été question de condamner l'idée de modernité.

L'exposition « La modernité, un projet inachevé » organisée par l'architecte Jean Nouvel en 1982, au lendemain du Festival d'automne de Paris de 1981, est à ce titre significative. Aux trente architectes présentés furent associées les personnalités d'un cocktail étonnant allant de Robert Venturi à Cedric Price, ceci pour défendre, comme l'expliqua l'historien Jacques Lucan, « une autre idée de la modernité détachée de tout dogmatisme, de toute doctrine, de toute quête d'un modèle universel<sup>19</sup> ». Dans le préambule du catalogue de l'exposition, le sulfureux François Barré dénonça le sectarisme idéologique du modernisme qui avait conduit à écarter l'œuvre de Antoni Gaudí, de Rudolf Steiner, de Frank Lloyd Wright, de l'école d'Amsterdam, tout comme de Hans Poelzig ou de Erich Mendelsohn, marginalisant aujourd'hui celle de Lucien Kroll, de Ralph Erskine, de Ricardo Porro, de Gaetano Pesce, de Jørn Utzon ou de Robert Venturi... Il visait certains « doctes gardiens de la modernité historique<sup>20</sup> » méprisant les sensibilités d'architectes qui inscrivent leurs pratiques dans la lignée de l'historicisme, l'expressionnisme ou le régionalisme. Cette réhabilitation exprimait la volonté d'ouverture de la pratique artistique et rappelait la nécessité d'une dé-dogmatisation de l'idée de modernité. Il s'agissait de tirer un enseignement de ces pratiques refoulées pour construire une pratique architecturale moderne d'un nouveau type.

Ce révisionnisme critique transcenda les clivages réactivés par le post-modernisme : s'opéra un renversement de l'identité attachée à la modernité avec pour finalité la reconstruction de la manière de faire de l'architecture. Mais c'était toutefois la finalité d'un processus engagé antérieurement. Les ruptures des années soixante-dix et quatre-vingt ne sont en ce sens que les expressions symptomatiques d'un processus que l'histoire contemporaine ne révèle malheureusement qu'imparfaitement. Cela en raison de l'absence d'un modèle théorique pouvant prendre le relais de la théorie du post-modernisme — qui empêcha la compréhension de sa globalité, de ses origines et de ses aboutissants.

Avant de nous pencher sur la question de l'alternative théorique hypermoderne, n'est-il pas d'ailleurs essentiel d'analyser les expériences et les repositionnements du discours préalables à la réinvention du fait moderne en architecture, et ceci dès la sortie de la Seconde Guerre mondiale ? Une relecture de ces décennies cinquante et soixante, époque de transition, est nécessaire pour comprendre l'engagement de notre époque hypermoderne et ses conséquences pour l'architecture. Elle permet de comprendre comment s'est amorcée la déconstruction du modernisme et de mettre en lumière ce paradoxe : ce sont les maîtres modernistes eux-mêmes qui, les premiers, prirent leurs distances d'avec les dogmes qu'ils avaient contribué à instituer. Nous pourrions dès lors nous débarrasser définitivement de l'idée encombrante de « révolution » pour aborder la réalité d'un processus de métamorphose interne.

38

<sup>19</sup> Jacques Lucan, *France Architecture 1965-1988*, Paris, Electa Moniteur, coll. « Tendances de l'architecture contemporaine », 1989.

<sup>20</sup> François Barré, « Fréquence Modernité », in *La Modernité ou l'Esprit du temps*, catalogue de la Biennale de Paris, section Architecture, Paris, L'Équerre, 1982, p. 18.

## ● L'architecte à la rencontre de l'Homme

Dans les années soixante, alors que la généralisation du modernisme semblait confirmer le caractère inéluctable d'un mouvement de l'Histoire en sa faveur, le doute dans les résultats et l'efficacité que l'on prêtait à la méthode en vint à la remettre profondément en cause. En parallèle de l'affaiblissement de l'engagement militant des architectes s'opéra une réévaluation du discours et une réorientation de la radicalité vers le formalisme. Il n'y eut pas toutefois de rupture brutale, ceci même si l'on put percevoir, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une nouvelle réalité : l'effondrement des croyances attachées au fonctionnalisme et à l'hygiénisme. On peut aussi évoquer un naturel refoulement de l'idéal machiniste. Ces doutes laissèrent place à une nouvelle approche de l'identité et de l'histoire des lieux que le modernisme avait la prétention de réformer.

Cette profonde et progressive transformation ne fut pas davantage un renoncement pur et simple à la radicalité de l'acte de modernité. Tout dépend du regard que l'on porte sur la notion de radicalité. On peut en effet diagnostiquer une réorientation assumée de cette radicalité, consécutive à l'exacerbation d'une modernisation dont on cherchait, consciemment ou non, à atténuer les effets déstabilisateurs pour le cadre de nos sociétés.

## ● L'inflexion doctrinale au cœur du modernisme

Les maîtres modernistes prirent eux-mêmes conscience de la nécessité de changer leurs méthodes, ou tout au moins de les réinventer, pour retrouver une marge de manœuvre créatrice là où la systématisation provoquait non seulement la frustration de la société civile, mais aussi celle de la profession. Pour redonner sa place à une approche plus souple, à une méthode urbanistique qui ne soit plus le seul reflet de la science de l'ingénierie, afin de renouer avec la concrétude du corps urbain donné. Les architectes cherchèrent ainsi à acclimater la rationalisation réformiste, qui est au cœur de leur engagement, au corps vivant et imparfait de la ville. Ils optèrent dès lors pour une nouvelle approche privilégiant la spécificité et problématisant l'intégration de données sociologiques et culturelles. En somme, ils inventèrent des méthodes plus souples et réflexives ; l'acte de modernité



architecturale devint dans les faits plus critique vis-à-vis de ses objectifs supposés, c'est-à-dire le bien-être des hommes.

Ce processus, qui s'est opéré sur une vingtaine d'années, ne fut pas tant la conséquence d'une censure de l'architecture moderniste, laquelle serait venue du monde extérieur, mais a résulté d'une métamorphose interne. L'inflexion du discours moderniste donna corps à un « nouvel humanisme », assez existentialiste, alliant la recherche d'un lyrisme plastique à la redécouverte de la dimension paysagère et de l'échelle humaine. La création de la règle métrique du *Modulor*, par laquelle Le Corbusier réintégra une dimension proportionnelle du corps humain dans l'architecture, est le parfait reflet de cette problématique. Le Corbusier, plus qu'un autre, sut réorienter sa pratique. La remise au goût du jour du vernaculaire, comme avec les maisons Jaoul (1952-1956), ou d'une architecture plus paysagère et plus expressionniste, comme l'expérience de la chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp (1950-1955), ouvrirent des voies inattendues. Il en est de même du plan de reconstruction de Saint-Dié (1945), avec son centre civique piétonnier, qui atteste un profond renversement dans l'approche de l'aménagement urbanistique par son éloignement des modèles mis en œuvre dans les années vingt et trente — comme le plan Voisin ou la Charte d'Athènes, qui sont des visions et programmes urbanistiques pensés essentiellement pour rationaliser le corps urbain et résoudre les enjeux de la mobilité consacrée par l'irruption de la voiture. Ainsi, de positionner l'urbanisme en termes d'efficacité.

Dans les années cinquante, la réorientation du travail de Le Corbusier, icône du modernisme qui n'hésita pas à entrer en rupture avec les principes fonctionnalistes initialement promus, révèle la profondeur du changement en cours dans la profession. Les positionnements évoluaient et de nouvelles voix se firent dorénavant entendre, dont nombre avaient été réduites au silence dans le premier âge triomphant du modernisme. La crise de confiance dans le rationalisme méthodologique permit aux architectes qui avaient été placés malgré eux en marge du Style international et des Congrès internationaux d'architecture moderne, de retrouver une légitimité. En premier lieu Frank Lloyd Wright.

Dès 1944, l'exposition « Built in USA, 1932-1944 » au Moma de New York, qui s'inscrivit dans la continuité de l'exposition de 1932 qui avait consacré le Style international, présenta en double page de son catalogue<sup>21</sup> la maison de la Cascade (1937-1938) ; Frank Lloyd Wright fit un retour fracassant au-devant de la scène architecturale après des années de critiques sur son expressionnisme et son usage de l'ornementation.

Ce souci d'humanisation de l'architecture, notion somme toute abstraite, semble s'être imposé par la reconnaissance d'autres expressions artistiques de la modernité ; notamment par la reconnaissance des expériences « périphériques » au Style international — en périphérie du centre de gravité historique de l'Avant-garde européenne — à l'instar de celle, organiciste, du Finnois Alvar Aalto. Son travail était basé sur l'idée qu'il n'y a



<sup>21</sup> Elizabeth B. Mock (ed.), *Built in USA, 1932-1944*, catalogue de l'exposition éponyme, New York, Museum of Modern Art, 1944.

pas d'incompatibilité entre la ligne courbe et le principe fonctionnel ; que « l'humanisation de l'architecture<sup>22</sup> » (objectif que Aalto fixa à la profession dès 1940) passerait par une nouvelle prise en compte des besoins essentiels de l'Homme, physiologiques et psychologiques.

En tentant de concilier la rationalisation avec de nouveaux fondamentaux humanistes, avec le développement d'une nouvelle sensibilité à la nature, les architectes modernistes se trouvèrent confrontés à une problématique qu'ils avaient jusque-là évacuée : celle, fondamentale, du milieu. Non plus seulement en termes climatiques, mais en termes d'intégration paysagère de la forme architecturale.

À ce titre, la prospective menée par l'historien Colin Rowe au début des années cinquante est à l'avant-garde d'un mouvement « contextualiste » qui ne cessera de s'élargir dans les années suivantes. Le groupe de recherche et d'enseignement des Texas Rangers qu'il forma à l'Université du Texas (avec les jeunes historiens et architectes Bernhard Hoesli, John Hejduk, Robert Slutzky, Lee Hodgden, John Shaw et Werner Seligmann) se fixa pour objectif de bâtir un réalisme théorique, dans une critique formelle d'œuvres de l'Histoire couplée à une analyse morphologique de l'espace et à un questionnement sur les particularités régionales du paysage et des cultures. Ce fut d'ailleurs la principale motivation du directeur de l'école d'architecture de l'université qui invita Colin Rowe : Harwell Hamilton Harris, un architecte très influencé par la démarche californienne de Frank Lloyd Wright et inspiré par le projet de création d'un régionalisme moderniste américain. Les Texas Rangers insufflèrent aux États-Unis un esprit réformiste délié de tout engagement doctrinaire, qui permit de repenser la méthode moderniste : en abandonnant la rupture radicale, elle deviendrait radicalement intégratrice. Le retour de la valeur de l'historicisme, tel que le prônera le post-modernisme, n'a en ce sens aucune primeur historique.

L'importance de cette approche se révéla tout d'abord dans les années cinquante par l'audience des publications de Colin Rowe. Et en premier lieu, celle de l'article fondateur, « Mathématiques de la villa idéale<sup>23</sup> » (1947), dans lequel Rowe souligna l'existence d'un système universel de proportions idéales



Alvar Aalto, Pavillon de la Finlande, Exposition universelle de New York, 1939.



Centre scientifique Kline, université de Yale, Philip Johnson, New Haven, Connecticut [États-Unis], 1965.



Cette logique de subversion se rapproche en somme plus du style *Camp* tel qu'il fut théoriquement défini par l'essayiste Susan Sontag dans son livre *Against Interpretation and Other Essays* (1966). On pourrait même, au fond, considérer que c'est là la marque d'une stratégie très individualiste, proprement maniériste, l'œuvre de Johnson étant en soi plus proche des manipulations formelles de Michel-Ange que de l'éclectisme de Charles Garnier, avec ses savantes compositions équilibrées d'éléments architecturaux qui cherchaient à sublimer le grand récit de l'histoire de l'architecture classique pour le mettre au service d'une représentation idéale du pouvoir et de la culture. Quoiqu'il ait pu arguer Johnson qui prit part un temps au mouvement, on aura du mal à établir des liens entre sa pratique et la théorie du post-modernisme de Charles Jencks.

### ● Un brutalisme historiciste ?

L'historien Claude Massu, à la suite de Allan Colquhoun, a établi la difficulté qu'il peut y avoir à rapprocher l'éclectisme avec ce genre de pratique architecturale contemporaine. Dans l'ouvrage *Chicago, De la modernité en architecture*<sup>36</sup> où il s'attache à l'étude des différentes écoles de la modernité dans la capitale du Middle West, il insiste sur les conséquences de la coupure irrémédiable, provoquée par les Avant-gardes, avec l'autorité de la tradition signifiante de l'architecture classique — qui portait des symboliques et déliait clairement un message de civilisation et de continuité. Cette coupure d'avec la tradition empêche la réactualisation de la pratique de l'éclectisme : « à la tradition se substitue la citation » qui « se caractérise par le nivellement des différences et l'absence de sélection », là où précisément l'éclectisme du XIX<sup>e</sup> siècle « impliquait une codification assez stricte des pouvoirs du langage architectural et de ses significations ». Si l'éclectisme implique de distinguer le positif du négatif, l'orthodoxe de l'hétérodoxe, c'est parce que la tradition marque des « discriminations et des hiérarchies dans les données de l'Histoire ». Elle porte à introduire de « l'ordre dans le passé<sup>37</sup> ». Ce que, précisément, notre époque rejette, voire est totalement incapable de concrétiser.

<sup>38</sup> Allan Colquhoun, « Three Kinds of Historicism », *Oppositions* (New York), n° 26, printemps 1984, p. 38.  
<sup>39</sup> Claude Massu, *op. cit.*, p. 229.  
<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 230.



Bibliothèque centrale, Michael Graves, Denver, Connecticut [États-Unis], 1991-1995.



<sup>36</sup> Claude Massu, *Chicago, De la modernité en architecture*, Marseille, Parenthèses, 1997.  
<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 229.

Allan Colquhoun a pu expliquer ainsi ce nouveau rapport au passé : il entraîne une pratique où seule « la "passéité" du passé est évoquée<sup>38</sup> ». Dans l'œuvre citationnelle, la seule manière d'évoquer l'Histoire devient celle de la suggestion de cette « passéité » par des effets de montage qui n'ont rien de cohérent au niveau rhétorique et signifiant, si tant est qu'ils produisent un supposé langage qui soit clairement compréhensible par d'autres que quelques spécialistes avertis.

Claude Massu explique ainsi comment, lorsque l'autorité du passé est détruite et que la structure signifiante est perdue, la citation ne peut plus s'opérer que sous la forme d'un recyclage fragmentaire. C'est une stratégie qui est celle du « collectionneur » qui « arrache des fragments hors du contexte historique qui leur donnait un sens organique plus large » : « L'Histoire architecturale est en quelque sorte mise à plat et conçue comme un vaste répertoire de motifs débarrassés de leur connotation idéologique ou sociale. Le passé n'est utilisé que comme un réservoir de débris<sup>39</sup>. »

Dans ce « néo-contemporain » où l'iconographie stylistique est brouillée, l'architecte n'arrive plus, donc, à rattacher les éléments de « styles architecturaux à des idées [...] ». Les motifs architecturaux ne sont plus des emblèmes, mais des références sans épaisseur, des signes fugaces et contingents<sup>40</sup>. » En somme, l'architecte devient un bricoleur amateur qui collectionne les formes — « bricoleur » au sens où Colin Rowe a pu le mettre en évidence dans ses différents écrits et l'essai *Collage City* (1978) : un pragmatique désenchanté qui œuvre hors de toute prégnance idéologique.

Les œuvres les plus brillantes rattachées au post-modernisme ont en conséquence bien souvent dû à produire autre chose qu'un symbolisme violent et « rutilant », pour ne pas dire aveuglant. Qu'il y ait eu la marque d'un certain symbolisme à finalité sociale, à la façon de Ricardo Bofill et de ses mégastructures HLM Pop'versailles ou Pop'palladiennes pour la banlieue parisienne, ou d'une mise en résonance plus ludique, comme dans les œuvres de Michael Graves ou de Charles Moore, ces fabrications de montages citationnels expriment surtout — voire seulement — une volonté d'individualisation artistique au sein du milieu architectural. Une



volonté assez excentrique et subversive, qui tente de faire croire au pouvoir de la singularité de l'œuvre. En maltraitant les langages historicistes, il s'agit non pas de produire une parodie, mais de traduire une posture ironique, somme toute assez duchampienne, qui interroge et valide *a posteriori* l'originalité de l'acte créatif. Les diatribes ornementales ne révèlent *in fine* qu'une chose réellement évidente : l'impossibilité de produire, dans les conditions contemporaines de l'industrialisation de la construction, une ornementation qualitative. Nous devrions d'ailleurs considérer ce type d'œuvre comme n'étant, ni plus ni moins, que la marque d'une exacerbation plastique du New Brutalism des années soixante-dix, dans une version historiciste.

L'ornement kitsch soutient l'expressivité, telle une surexploitation de la matière figurative, pour tenter de nous faire croire que l'architecture n'est pas une recette de formules et de méthodes artistiques abstraites et standardisées. Ces œuvres sont ainsi plus des manifestes plastiques que des réponses sensibles et adaptées aux attentes du public : de l'illusion de l'Histoire au plaisir des yeux, de cette excitation étrange de la forme produite, de ce jeu maladroit avec l'extase du kitsch à la subversion du pop, la pratique citationnelle n'aboutit qu'à produire une architecture du choc visuel.

Consécutivement, et c'est là le plus surprenant, l'œuvre produite devient le fossoyeur du concept même de post-modernisme, en révélant l'ineptie de son projet théorique, par lequel il appelait à la concrétisation d'une architecture de la démocratie cognitive. L'édifice fabriqué n'est pas une machine informationnelle, mais une expression graphique violente plus ou moins symbolique, ce qui explique l'échec de la réception, alors que justement son architecte se fixait pour objectif de combattre la brutalité du Style international. Cette architecture ne révèle que la réalité de la nouvelle prédominance de la manœuvre esthétique conduite par l'esprit hypermoderne.

Nous pouvons ainsi transposer la démarche maniériste du XVI<sup>e</sup> siècle à cette approche formelle contemporaine. Le parallèle est toutefois caricatural puisque leur culture et leur langage architecturaux n'ont strictement rien à voir. On peut tout au plus transposer une attitude commune ; une analyse qui sera détaillée dans la troisième partie de cet essai. Ce qui apparaît certain, c'est le caractère inapproprié de la grille de lecture post-moderniste.

Si le post-modernisme a bien existé comme expression et comme mouvance, il ne fut au fond que le reflet d'une exacerbation d'une démarche formaliste qui naquit dès la fin des années cinquante. En particulier aux États-Unis, où

Piazza d'Italia, Charles Moore,  
La Nouvelle-Orléans,  
Louisiane [États-Unis], 1978.



Centre d'art et d'architecture, université  
de Yale, Paul Rudolph, New Haven,  
Connecticut [États-Unis], 1958-1963.



de nombreux architectes s'aventurèrent à manipuler et altérer les volumes et les formes. L'œuvre du Centre d'art et d'architecture de l'Université de Yale (1958-1963) de Paul Rudolph est en ceci emblématique, tout comme le travail du groupe new-yorkais des *Five Architects* (Peter Eisenman, Richard Meier, Michael Graves, Charles Gwathmey et John Hejduk) dans le cycle de reprise des « villas blanches » de Le Corbusier, où la nature de la déconstruction plastique des volumes dans l'exaltation de la manipulation vida les modèles initiaux de leur fondement fonctionnaliste.

Nous devons interpréter la « maltraitance du modernisme » comme un traitement de choc visant à concrétiser le renouvellement formel souhaité. Les variations sophistiquées et gratuites exercées rompent avec le rationalisme puriste en le magnifiant ; la sublimation s'exerce comme si le retour sur les œuvres des maîtres modernistes impliquait jusqu'au détachement complet de leur raison d'être et à leur réduction à l'état de modèle. Un phénomène qui n'est en soi que le signe évident d'une forme de maniérisme contemporain, si nous maintenons la transposition, exercé à l'encontre d'un modernisme devenu paradoxalement un modèle « classique ». C'est d'ailleurs le fondement de la démarche du déconstructivisme que de rompre avec la pureté d'un rationalisme moderniste apparaissant dorénavant comme « classique » au sein de l'histoire de la modernité.



Casa Baldi, Paolo Portoghesi, Rome [Italie], 1959-1961.



Casa Baldi n°2 Rome, 2<sup>e</sup> version, implantation forme de la structure, Paolo Portoghesi, 1965-1966.



Maison Vanna Venturi, Robert Venturi, Chestnut Hill, Pennsylvanie [États-Unis], 1963-1964.



Salon de la maison Vanna Venturi.

la culture classique, à la façon de Paolo Portoghesi avec la Casa Baldi (1959-1961) à Rome. Mais, ce n'est là qu'un subterfuge ; une façon de court-circuiter des déterminations dans une manœuvre esthétique, laquelle vise à nous faire pénétrer dans la complexité de l'espace et donne à l'éprouver, phénoménologiquement, par les sens.

La première expérience manifeste d'une déstructuration de la logique de lisibilité et d'ouverture complète du plan qui servit à l'élaboration d'une contre-théorie aux principes modernistes est la maison Vanna Venturi (1963-1964) de Robert Venturi, à Chestnut Hill en Pennsylvanie, application des principes défendus dans *De l'ambiguïté en architecture* (1966). L'historien Vincent Scully la considère élogieusement comme « le plus petit et à la fois le plus grand bâtiment de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> ».

Bon nombre d'éléments constitutifs de la maison Vanna Venturi sont contraires à toute normalisation moderniste. Robert Venturi y a pratiqué allégrement les désaxements des lignes et des trames, les effets d'échelle et de contraste, jouant sur l'incongru et l'ambiguïté dans le plan et les murs. Son but : perturber l'ordre institué et la rigueur formelle du Style international. Le principal agent en est la cheminée qui occupe, comme chez Frank Lloyd Wright, une position centrale, symbolique. L'escalier entre en dualité avec elle : il se resserre brusquement et change de direction, butant contre le conduit, tandis que ses premières marches se voient contraintes par le biais du mur porteur de l'entrée. Le plan de la maison est ainsi organisé autour de parois biaisées qui créent des irrégularités étrangères à l'idée même du fonctionnalisme et de la rationalisation du plan.

Il s'agit de la mise en œuvre d'une déconnexion assumée du plan par rapport à la forme générale en apparence orthonormée. Les complexités et les déformations architecturales de l'intérieur tendent à se refléter à l'extérieur. Le principe de continuité moderniste demeure, à l'exception toutefois de l'effet d'interpénétration. La maison Vanna Venturi ne renoue pas avec l'espace fragmenté de l'architecture traditionnelle — avec ces intérieurs consistant « en boîtes à côté de boîtes, ou à l'intérieur de boîtes, dénommées pièces<sup>6</sup> ».

<sup>3</sup> Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson, *op. cit.*, p. 53.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>5</sup> Vincent Scully, *Modern Architecture and Other Essays*, Princeton University Press, 2003, p. 320 : « *The biggest small building of the second half of the twentieth century.* »

<sup>6</sup> Frank Lloyd Wright, *Autobiographie* [1931], Paris, Éditions de la Passion, 1998.

Elle en suggère seulement l'idée. La construction est une combinaison entre une ossature de poteaux et des murs porteurs en béton armé. La paroi retrouve son caractère de clôture tout en continuant de servir l'articulation organique de la maison.

Tout se résume autour des concepts architecturaux venturiens de complexité et de contradiction, avec l'idée de ne pas laisser transparaître trop facilement ce dont la fonction d'habiter relève. La boîte est en partie refermée pour court-circuiter la lisibilité du plan, pour créer de la non-évidence et fabriquer un espace du particulier et de l'intime, venant contredire l'idéal de l'ouverture intégrale, tel que mis en œuvre à la Farnsworth House par Ludwig Mies van der Rohe (1945-1951).



House Folded, Alphaville, Osaka [Japon],  
2011.



91

Plus proche de nous, on retrouve les mêmes intentions dans le travail des architectes japonais Kentaro Takeguchi et Asako Yamamoto, qui ont fondé en 1998 l'agence Alphaville. Ils conçoivent des bâtiments structurellement rationnels, mais spatialement complexes. La comparaison de deux maisons réalisées en 2010, la House Folded de Osaka et la New Kyoto Town House, révèle deux postures, assez similaires sur le fond.

Toutes deux mettent en scène des murs inclinés qui traversent comme une colonne vertébrale les étages, tout en brisant la monotonie des espaces intérieurs qui, dans l'esprit rationnel moderniste, auraient dû être cubiques et conformes à une fonction.

La House Folded révèle dans sa forme prismatique les inclinaisons des parois en béton armé qui la structurent (fondées sur les lignes-segments des polygones de Voronoï), à ceci près que l'on n'arrive que partiellement à déterminer de l'extérieur le fonctionnement de la maison. L'espace intérieur demeure mystérieux, indéfinissable autrement que dans l'expérience phénoménologique de la quatrième dimension.

La New Kyoto Town House est, quant à elle, en apparence traditionnelle, en raison des réglementations paysagère et patrimoniale. L'enveloppe-ossature en acier libère totalement l'intérieur des contraintes qu'auraient imposées les structures traditionnelles en bois de Kyoto, ce qui permet de jouer avec des parois polyédriques multidimensionnelles. Elles servent à la fois d'événement graphique, de réflecteurs de la lumière naturelle et d'éléments de mobilier. Dans les deux cas, le plan est difficilement appréhendable, comme déconnecté du corps global du bâtiment saisissable, afin de créer une tension architecturée de l'intériorité.

En dehors des cas particuliers que sont les maisons qui, à la façon de la New Kyoto Town House, imitent les anciennes façades traditionnelles, il n'y a pas dans cette stratégie hypermoderne de rupture avec le principe de conception moderniste procédant de l'intérieur vers l'extérieur. C'est la nature même des espaces intérieurs qui se voit appréhendée différemment, ce qui se répercute dans une certaine mesure sur la forme générale. On pourrait tout à fait considérer cette déconnexion comme la marque d'une exacerbation des principes directifs définis par Adolf Loos pour tirer au maximum parti de l'espace intérieur. Plutôt que les principes du langage moderne de l'architecture et que la culture constructive, c'est donc la standardisation de l'espace et le déterminisme du plan libre comme méthode normative qui sont critiqués. En somme, les règles modernistes qui se sont cristallisées dans le Style international.

On retrouvera dès lors, à la fois les logiques spatiales premières des maisons présentées dans le portfolio *Wasmuth* (1910) par Frank Lloyd Wright et celles du Raumplan — la « projection dans l'espace » — de Adolf Loos énoncées théoriquement pour la première fois en 1931 par Heinrich Kulka. Celui-ci décrivait ces pièces qui ont, selon leur destination et leur signification, non seulement des dimensions, mais aussi des hauteurs différentes :

« Loos peut ainsi, à partir des mêmes moyens de construction, créer plus d'espace car il peut de cette manière, dans le même volume, sur la même surface au sol, sous le même toit, entre les mêmes murs extérieurs, introduire plus de pièces. Il exploite au maximum les possibilités offertes par le matériau et le volume habitable. On pourrait dire d'une autre manière : l'architecte qui ne pense qu'horizontalement a besoin d'un plus grand espace de construction pour créer la même surface habitable<sup>7</sup>. »

<sup>7</sup> Heinrich Kulka, *Adolf Loos, Das Werk des Architekten* [1979], cité in Panayotis Tournikiotis, *Loos*, Paris, Macula, 1991, p. 204.



New Kyoto Town House, Alphaville,  
Kyoto [Japon], 2010.

90

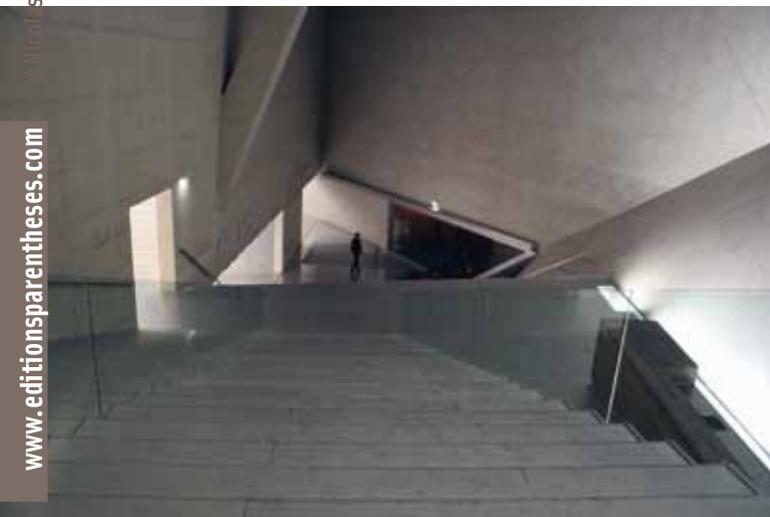
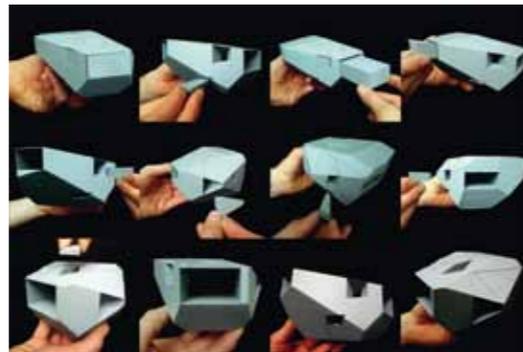
Dans l'ouvrage *Raumplan versus Plan Libre*, Johan van de Beek souligne la manière dont Loos établissait dans ses villas un modèle spatial centrifuge, donnant lieu « à une multitude d'annexes en forme de niches, de part et d'autre des différents espaces<sup>8</sup> », ainsi que des points de vue diversifiés, parfois accentués par des asymétries.

Ce caractère centrifuge, cette volonté de masser le plan et d'en exploiter au maximum les possibilités conduit dès lors à mettre en œuvre une déconnexion dans le plan pour produire des espaces intérieurs plus efficaces et rationnels pouvant répondre de leur propre logique spatiale par rapport à l'ensemble. Dans l'esprit hypermoderne, la nécessité de rendre l'espace complexe en travaillant sur son ambiguïté phénoménologique conduit à étendre cette approche pour créer des espaces d'intériorité en apparence autonomes, mais organiquement reliés. L'objectif est de générer à l'intérieur du plan de nouvelles potentialités spatiales et fonctionnelles. C'est pourquoi nous parlons ici d'une déconnexion génératrice dans le plan : elle ne peut se résumer à l'idée de désunion ou de soustraction, mais prend corps dans la création d'un organe spatial procréatif qui, bien souvent, joue un rôle déterminant dans la distribution de l'édifice. Tout tend à se construire autour de cette entité interne, qui est l'organe vital de l'édifice.

Rem Koolhaas, avec la Casa da Música de Porto (2001-2005), a particulièrement exploré cette stratégie en l'adaptant à la problématique de la grande échelle.

La congestion de l'espace intérieur n'est nullement perceptible lorsque l'on aborde l'enveloppe simplifiée de ce monolithe compacté. Elle résulte de l'intricatation de vastes espaces, dont la salle de concert, avec de multiples espaces servants et de circulation complexes, indispensables au fonctionnement d'un grand édifice culturel, le tout avec une remarquable fluidité organique. Rem Koolhaas met ici en application sa réflexion sur le *Bigness*, concept abordé dans *New York délire* (1978) et développé dans *S,M,L,XL* (1995). À propos de son projet pour EuraLille, il rend compte de cette problématique de contiguïté, de juxtaposition et de superposition complexe des programmes que l'architecte doit réunir dans un seul édifice : « *Bigness* est la seule architecture qui puisse abriter une prolifération hétérogène d'événements à l'intérieur d'un seul contenant. Elle développe des stratégies pour organiser à la fois leur interdépendance et leur indépendance au sein d'une grande entité dans une symbiose qui exacerbe la spécificité plutôt qu'elle ne la compromet<sup>9</sup>. »

Casa da Música, Rem Koolhaas, Porto  
[Portugal], 2001-2005.



<sup>8</sup> Johan van de Beek, « Adolf Loos, Modèles de villas » in *Raumplan versus Plan Libre*, catalogue de l'exposition éponyme (Technische Hogeschool de Delft, décembre 1986 - février 1987), Max Risselada (ed.), Rotterdam, 010 Publishers, 2008.

<sup>9</sup> Entretien avec Rem Koolhaas, architecte en chef du projet EuraLille in Isabelle Menu et Frank Vermandel, *EuraLille, poser, s'exposer*, catalogue d'exposition, Lille, Espace croisé, 1995.

<sup>10</sup> Colin Rowe, « Neo-«classicisme» et architecture moderne II », in *Mathématiques de la villa idéale et autres textes*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2014, p. 161.

<sup>11</sup> Le Corbusier, « L'espace indicible », *L'Architecture d'aujourd'hui*, numéro spécial « Art », 1946 et in *LC au J1, Le Corbusier et la question du brutalisme*, Marseille, Parenthèses, 2013, p. 236.



Canyon du musée d'Histoire naturelle de l'Utah, Todd Schliemann, Salt Lake City (États-Unis), 2008-2011.



Cette spécificité, cette richesse de l'espace et du plan hypermodernes atteintes dans la réflexivité conduisent à rejeter la facilité de l'extension spatiale sans limites, l'espace ouvert universel simplifié, pour se confronter à la réalité du contenant et de la vie à l'intérieur de l'édifice. La stratégie de déconnexion génératrice porte à améliorer l'utilisation d'un espace de vie, en reconnaissant tout simplement que les espaces utiles aux hommes sont complexes parce que telles sont leurs activités. C'est là le jugement que Colin Rowe porta sur les espaces à connotation universelle pensés comme pouvant accueillir l'évolution des fonctions, en particulier le Crown Hall (1950-1956) de Ludwig Mies van der Rohe : « Probablement un modèle trop pur pour être utile<sup>10</sup>. »

L'architecte hypermoderne travaille ainsi cette « utilité » en dehors de toute contrainte doctrinaire et abstractive, jouant esthétiquement avec les possibilités plastiques que lui offre la maîtrise de son art technique, afin de rendre expressifs ces lieux intérieurs qu'il façonne, comme il le ferait en modelant les parois d'une cavité monumentale.

Rappelons-nous de la définition que donna Le Corbusier, en 1946, du concept d'« espace indicible ». Il constitue la base de ses futures expériences, telle la chapelle Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp (1950-1955) :

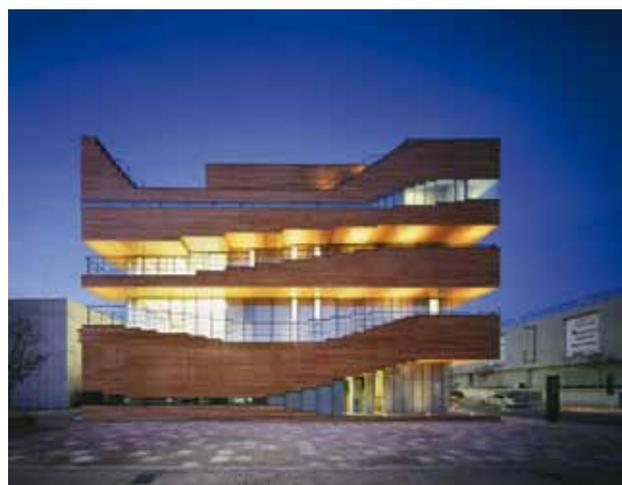
« L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale<sup>11</sup>. »

Se fixant pour objectif d'étendre cette fonction spatiale, l'architecte hypermoderne cherche à conférer une hyperprésence à cette intériorité fonctionnelle sans laquelle l'édifice ne serait qu'une boîte carrée transparente, sans aucune potentialité multivariée. La création d'une architecture de l'intériorité sert ainsi les fonctions d'accueil, mais pas seulement ; le cocon multivarié, les cœurs deviennent ainsi la vie de l'édifice.

Plus que le dogme de l'interpénétration dynamique entre l'intérieur et l'extérieur, c'est donc cet extérieur qui est ramené à l'intérieur, qui est transposé comme le serait un paysage artificiel. L'architecte hypermoderne travaille la plasticité des parois et la fluidité graphique. Suivant cette intention, l'architecte Todd Schliemann a ainsi choisi de développer un atrium géant de 18 m



Banque Sugamo Shinkin, Emmanuelle Moureaux, Tokyo [Japon], 2011.



Bureaux de l'éditeur Life and Power, Unsangdong, province de Gyeonggi [Corée du Sud], 2005-2006.

112

Église Martin-Luther, Coop Himmelb(l)au, Hainburg [Autriche], 2008-2011.



Église paroissiale Santa Mónica, Vicens & Ramos, Madrid [Espagne], 2010.



113

Parfois, cette transfiguration tend à ne produire que des événements graphiques périphériques, telle par exemple la spirale d'acier sur la toiture de l'église Martin-Luther (2008-2010) de Coop Himmelb(l)au, à Hainburg en Autriche. Le canon de lumière tourbillonnant est un geste sculptural, une extension plastique d'une fonction spirituelle qui se propage et se manifeste. En tant qu'« explosion » plastique vitaliste du volume, il offre au bâtiment une « imagibilité » forte. On retrouve une intentionnalité expressive similaire dans les étonnantes protubérances de l'église paroissiale Santa Mónica (2010) à Madrid, de Vicens & Ramos, qui créent du pittoresque et de l'étrange à partir d'un élément formel constitutif de la culture moderniste, le canon de lumière créé par Le Corbusier au couvent Sainte-Marie de La Tourette à Évieux (1952-1959).

Que ce soient les canons de lumière ou les porte-à-faux, l'architecte hypermoderne les traite comme des projections sculpturales spectaculaires ; des projections qui auraient poussé organiquement de l'intérieur du volume, faisant exploser sa structure élémentaire. Ceci quitte à approcher toujours plus les limites des possibilités constructives en suivant une seule logique : l'esthétisation de l'événement plastique. L'architecte hypermoderne étend dès lors la logique du fonctionnalisme, non pas en le détournant de ses principes, mais en le rendant expressif ; en offrant à la forme moderniste ce qui lui manquait le plus : l'éloquence de son esthétique au-delà de l'esthétisation de la pure technique.

L'œuvre sculpturale produite gagne par conséquent en singularité : elle devient unique et mobilise une réception empathique en suscitant interrogations et étonnements. Elle est d'autant plus sculpturale que s'en dégage une impression de suspension. Celle du geste architectural qui se caractérise par une qualité d'indétermination formelle, d'insaisissable et d'inachèvement, à la façon du *non finito* de Michel-Ange qui voyait en cet état sculptural le garant de l'expressivité. C'est ce que l'on peut ressentir face au voile de verre opaque et fragmenté du siège du Département de la Santé du gouvernement basque (2004-2008) de l'architecte Juan Coll-Barreu, à Bilbao. Sommes-nous toujours bien face à un édifice ? La question se pose lorsque l'architecte dépasse les principes de la culture moderniste de rationalisation de la forme pour produire un tout indéterminé dont les limites et la constitution n'ont plus rien d'évident ; un tout qui ne nous parle plus de la réalité constructive en tant que telle. Le volume rayonne graphiquement dans l'espace. Sa géométrie ouverte nous interroge sur la raison d'être de l'artificial dans un environnement où il s'impose comme un accident architectural. C'est une façon de restaurer un dialogue entre l'architecture et son public, quoique l'action se passe ici en dehors de la création d'une symbolique claire de la forme architecturale.

Cette stratégie n'est en rien un caprice, un acte esthétique guidé par la seule irrationalité et la seule pulsion créatrice. Ce qui est fondamentalement en jeu ici, c'est la détermination spatiale du volume telle qu'elle a été instituée par le modernisme. L'architecte hypermoderne se positionne d'une nouvelle façon par rapport à la problématique de la géométrie, de la projection spatiale et donc de la modélisation du volume dans l'espace.

Le langage moderne de l'architecture avait certes permis d'ouvrir la masse fermée du volume en supprimant les murs porteurs. Mais cette libération des supports verticaux n'empêcha pas les parois et les plans de continuer à suivre des lignes de projection spatiale orthonormées. Le principe devint même doctrinaire dès lors qu'il fallut édicter des règles et une méthode de construction reproductible. L'architecture moderniste, dans une logique de vérité structurelle et de rationalisation constructive, enferma l'exercice de projection de la forme dans une détermination orthonormée. La



Immeuble du Département de la Santé du gouvernement basque, Juan Coll-Barreu, Bilbao [Espagne], 2004-2008.



Photogrammes extraits du film de Sydney Pollack, *Sketches of Frank Gehry*, 2005.

transfiguration sculpturale hypermoderne du volume aspire à la projeter dans un espace aux coordonnées dérégulées, avec pour but de dynamiser l'apparence, quitte à refermer quelque peu la boîte sur elle-même pour produire les effets graphiques les plus saisissants. Le volume hypermoderne est dès lors le reflet d'une maltraitance « procréatrice » de la forme dans l'espace, mis sous tension par une déconstruction géométrique qui vise à détruire l'apparence des choses.

Dans cette déconstruction qui vise à atteindre une rationalisation indéterminée pour ouvrir le champ des possibles, l'architecte voit le moyen d'intégrer la complexité du réel. Et dans le monde hypermoderne, les avancées de la science, de la physique, des mathématiques, de l'astrophysique, le rapport à la matière, les nouveautés de la modélisation par l'algorithme et la reconstruction matricielle le permettent plus que jamais. À quoi bon continuer à construire des boîtes orthonormées dans un monde où l'on nous explique que tout ce que l'on voit n'est peut-être pas ce qui est ? Le rapport que l'architecte entretient avec les méthodes de création formelle a diamétralement changé : il refuse de se laisser contraindre par des procédures déterministes, refuse la finalité de l'abstraction géométrique du réel et la rigueur sous-tendue, refoulant l'idée selon laquelle la beauté serait atteinte dans des formes pures et carrées.

Les expériences architecturales que l'on a qualifiées de déconstructivistes expriment le rejet de ce conditionnement. Comme ont pu le souligner les architectes Peter Eisenman et Mark Wigley, la méthode déconstructiviste est un acte de libération du déterminisme formel du modernisme, renvoyé à l'état d'un « nouveau classicisme »<sup>26</sup>. La démarche porte à déconstruire les « règles classiques de composition, qui assurent l'équilibre, la relation hiérarchique entre les formes créées dans un tout unifié. Les formes pures sont désormais utilisées pour produire des "impures" »<sup>27</sup>.

L'architecte hypermoderne s'en remet ainsi à l'irrationalité du trait, à l'instar d'un Frank Gehry prenant son stylo pour « gribouiller », jeter une esquisse sur le papier, avant de recourir aux mathématiques et à l'algorithmie la plus évoluée des ingénieurs, grâce aux techniques de modélisation. D'où certainement aussi la place très importante de l'ordinateur aujourd'hui et sa nécessité. Mais là n'est pourtant pas l'essentiel. L'ordinateur n'est qu'un outil qui facilite des opérations. La transfiguration sculpturale du volume repose avant tout sur une capacité de mise en œuvre, laquelle s'appuie sur des outils informatiques inventés pour ce faire — ils sont l'expression la plus aboutie de la technicité de l'âge hypermoderne. Les modernistes qui utilisaient le papier étaient limités dans leurs ambitions, ce qui ne les empêcha pas de rompre avec le dessin académique classique et de projeter des formes à la géométrie complexe dans l'espace. La conception du pavillon Philips de Le Corbusier et de Iannis Xenakis pour l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958 a été rendue possible par la seule géométrie projective et non par l'usage d'un ordinateur.

<sup>26</sup> Peter Eisenman, « The end of the classical : the end of the beginning, the end of the end », in Andrew Benjamin (ed.), *Re : Working Eisenman*, Londres, Academy Editions, 1993, p. 24-33.

<sup>27</sup> Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1988, p. 11.

Le Corbusier voyait dans le recours aux mathématiques « un procédé inhérent à l'activité créatrice<sup>28</sup> ». Dans la plupart de ses écrits, l'idée est récurrente. À propos de Ronchamp, il expliquait : « Une mathématique, une physique implacables doivent animer les formes offertes à l'œil » ; la nature des formes est « une réponse à une psychophysiologie de la sensation<sup>29</sup> ». La chapelle Notre-Dame-du-Haut (1950-1955) est « une espèce de sculpture de nature acoustique, c'est-à-dire projetant au loin l'effet de ses formes et par retour recevant la pression des espaces environnants. [...] Par acoustique j'entends consonance harmonique, création de rapports plastiques, mathématiques du détecteur d'émotion et du récepteur d'émotion<sup>30</sup>. »

Notre technicité contemporaine n'est rien d'autre que le reflet d'une mise en place d'outils efficaces. La problématique de la mise en œuvre n'en demeure pas moins entière lorsque l'architecte hypermoderne repousse les limites constructives. Certaines projections architecturales demandent, pour être concrétisées, toujours plus d'innovations et de techniques sophistiquées de l'aéronautique ou de la construction navale — ce fut le cas en particulier pour la fabrication de la spirale de l'église Martin-Luther de Coop Himmelb(l)au.

La forme organique que l'on tend à créer vise à imiter ce que la nature fait. Toute cette complexité fabriquée par l'architecte est en effet déjà présente dans la nature. Au fur et à mesure que notre culture scientifique avance, les rêves les plus fous apparaissent possibles. Il s'agit d'exprimer la complexité fascinante qui se trouve dans ce qui nous entoure : les mathématiques et la géométrie assistées par ordinateur permettent de modéliser cette réalité.

L'architecte hypermoderne se demande par exemple comment il peut construire un objet sans structure verticale, sans colonnes ou piliers, parce que justement, dans la nature, les choses tiennent et procèdent d'elles-mêmes. Tel fut par exemple l'enjeu de la collaboration de Toyo Ito et Cecil Balmond pour la création du pavillon d'été 2002 de la Serpentine Gallery à Londres (aujourd'hui installé près de la centrale électrique de Battersea). La perception traditionnelle de la structure y est impossible. Toyo Ito souligne d'ailleurs que sa technique agit comme « un soulagement<sup>31</sup> ». Elle permet de concilier les forces de l'aléatoire aux nécessités de la construction. L'investigation scientifique n'a ici de raison d'être que pour les résultats qu'elle offre : approcher au plus près ce qui existe dans le monde vivant, chose que l'Homme n'arrive normalement pas à comprendre à l'œil nu ni à reproduire.

Voulant rompre avec le continu, l'uniforme et l'homogène et, donc, avec la forme finie du volume, l'architecte cherche à mettre en perspective formelle la complexité du monde et des forces qui l'entourent, à participer de cette nouvelle réalité en y convoquant sa créativité et sa technicité pour donner

116

<sup>28</sup> Dario Matteoni, « Tracés réguliers », in Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier, Une encyclopédie*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, p. 409.

<sup>29</sup> Le Corbusier, *Œuvre complète, 1946-1952*, vol. 5, Zurich, Boesiger, Artémis, 1970.

<sup>30</sup> Préface de Le Corbusier, in Antoine Fasani, *Éléments de peinture murale*, Paris, Bordas, 1950, p. 2.

<sup>31</sup> Juan Antonio Cortes, « Beyond modernism, beyond Sendai : Toyo Ito's search for a new organic architecture », *El Croquis*, n° 123, 2004.



Pavillon d'été de la Serpentine Gallery, Toyo Ito et Cecil Balmond, Londres [Royaume-Uni], 2002.



Klein Bottle House, McBride Charles Ryan, péninsule de Mornington [Australie], 2008.



117

corps à une puissance expressive. L'architecture demeurant une affaire de matériaux et de réalité constructive, c'est dès lors une œuvre sculpturale qui prend forme dans l'univers de la quatrième dimension, proposée comme une expérience visuelle et perceptuelle.

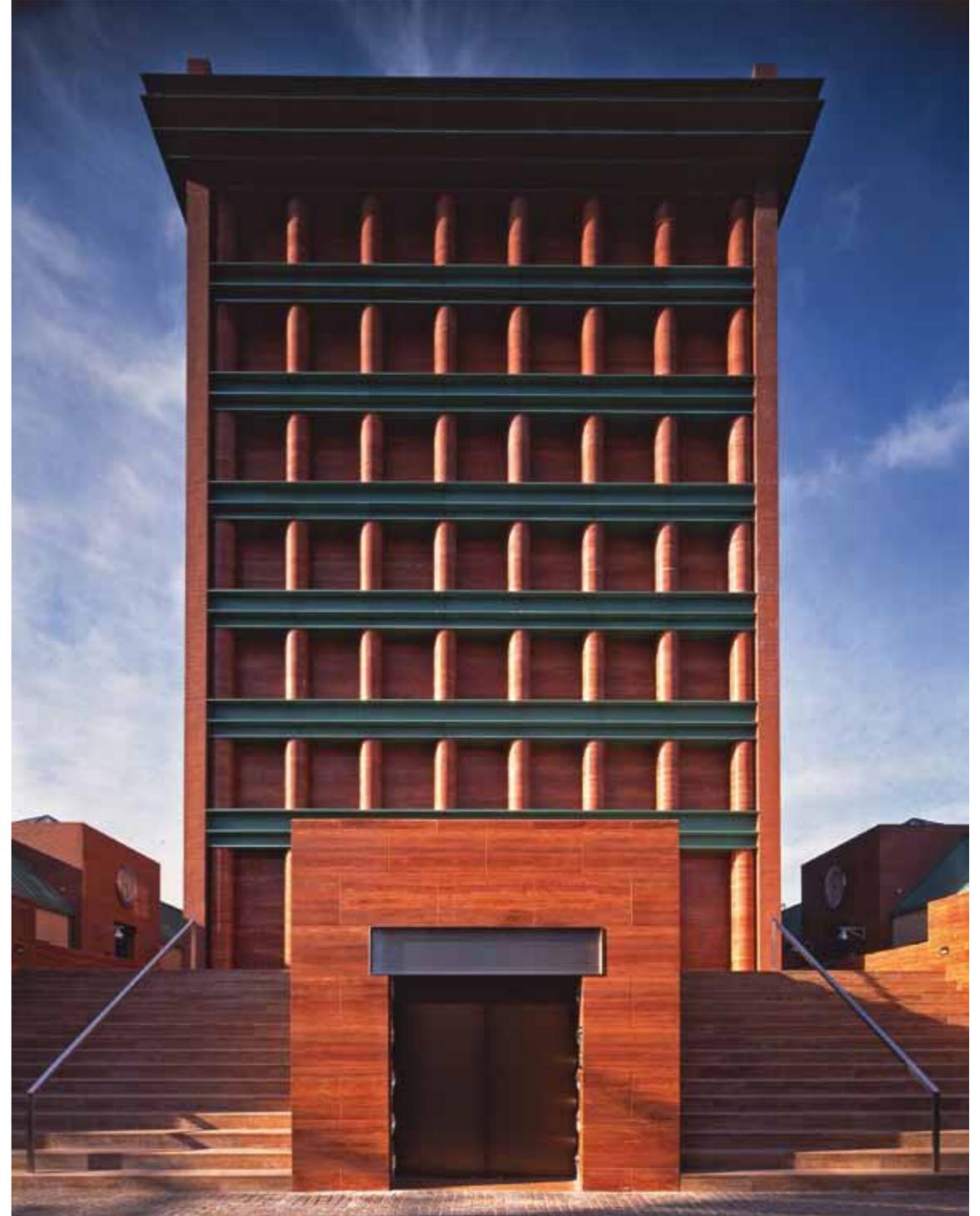
Avec la Klein Bottle House, l'architecte McBride Charles Ryan s'est saisi de la complexité du réel pour reconstruire une géométrie ouverte proche de cette quatrième dimension. Bâtie en 2008 en haut d'une colline sablonneuse dans la péninsule de Mornington en Australie, cette maison se présente comme un volume abstrait difficilement cernable dans ses limites exactes. La forme de la maison apparaît comme totalement désorientée par rapport à ce qui l'entoure. Les limites entre intériorité et extériorité se brouillent, des masses irréelles se projettent comme si l'on avait déréglé les coordonnées spatiales de l'édifice, en amplifiant dynamiquement sa masse. La transposition formelle de la « bouteille de Klein » — le concept mathématique mis en évidence en 1882 par Felix Klein : une surface fermée sans bord et sans orientation qui ne peut être représentée convenablement dans un espace multidimensionnel — est à la fois une image conceptuelle et un concept qui guide la création formelle. La transfiguration sculpturale du volume est le moyen concret de fabriquer cette radicalité expressive qui porte à repousser les limites esthétiques mêmes de l'architecture, en brisant les dimensions saisissables, traditionnelles, de l'objet.

À défaut de réussir à fabriquer concrètement une géométrie ouverte grâce à une méthode, l'architecte hypermoderne explore les « impossibles » de la forme et tente d'approcher de l'imitation du « miracle » du vivant, de la puissance des forces présentes dans la nature, de ces forces ineffables et mystérieuses qui façonnent la matière et les éléments physiques. L'architecte joue avec la





Musée juif, Daniel Libeskind, Berlin [Allemagne], 1992-1999.





164

Autre icône controversée trop souvent associée au postmodernisme malgré les distances théoriques prises par son créateur : le One Poultry de James Stirling à Londres sur le carrefour Bank. Bâti, *in fine*, à l'emplacement d'un immeuble victorien néo-gothique (le Mappin & Webb construit en 1870 par John Belcher) après l'abandon d'un projet de gratte-ciel de Ludwig Mies van der Rohe et de son associé Peter Carter pour le promoteur Peter Palumbo, le One Poultry a été achevé en 1998 par Michael Wilford, l'associé de James Stirling alors décédé. C'est l'œuvre testamentaire de l'architecte : une réponse ouverte à Le Corbusier qui, dans *Vers une architecture* (1923), considérait le paquebot comme « la première étape dans la réalisation d'un monde organisé selon l'Esprit nouveau<sup>56</sup>. » Le One Poultry tranche avec son environnement architectural classique, se servant de la trame urbaine du carrefour pour produire une image opératoire. S'il reprend effectivement la logique parcellaire triangulaire préexistante, il ne respecte pas les lignes et les gabarits, ni les styles qui le jouxtent, jouant avec une enfilade de décrochements profilés, dont la proue singulière fait penser à un navire qui briserait les vagues et provoquerait des remous dans son sillage.

La radicalité de la stylisation cognitive de la forme opère donc essentiellement par transfert d'une image symbolique qui inscrit l'édifice dans un environnement, tout en mettant ce dernier sous tension, en forçant un processus intellectuel d'appropriation de la connaissance critique. La forme hypermoderne devient le reflet du monde où elle s'impose. En somme, la stratégie de stylisation cognitive porte à créer des nœuds dans la ville, des espaces de friction, des milieux sous tension, ces « plis » dont parlait l'écrivain Julien Gracq dans son essai *La Forme d'une ville* (1985).

One Poultry, James Stirling et Michael Wilford, carrefour de Bank, Londres [Royaume-Uni], 1986-1994.

<sup>56</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 80.



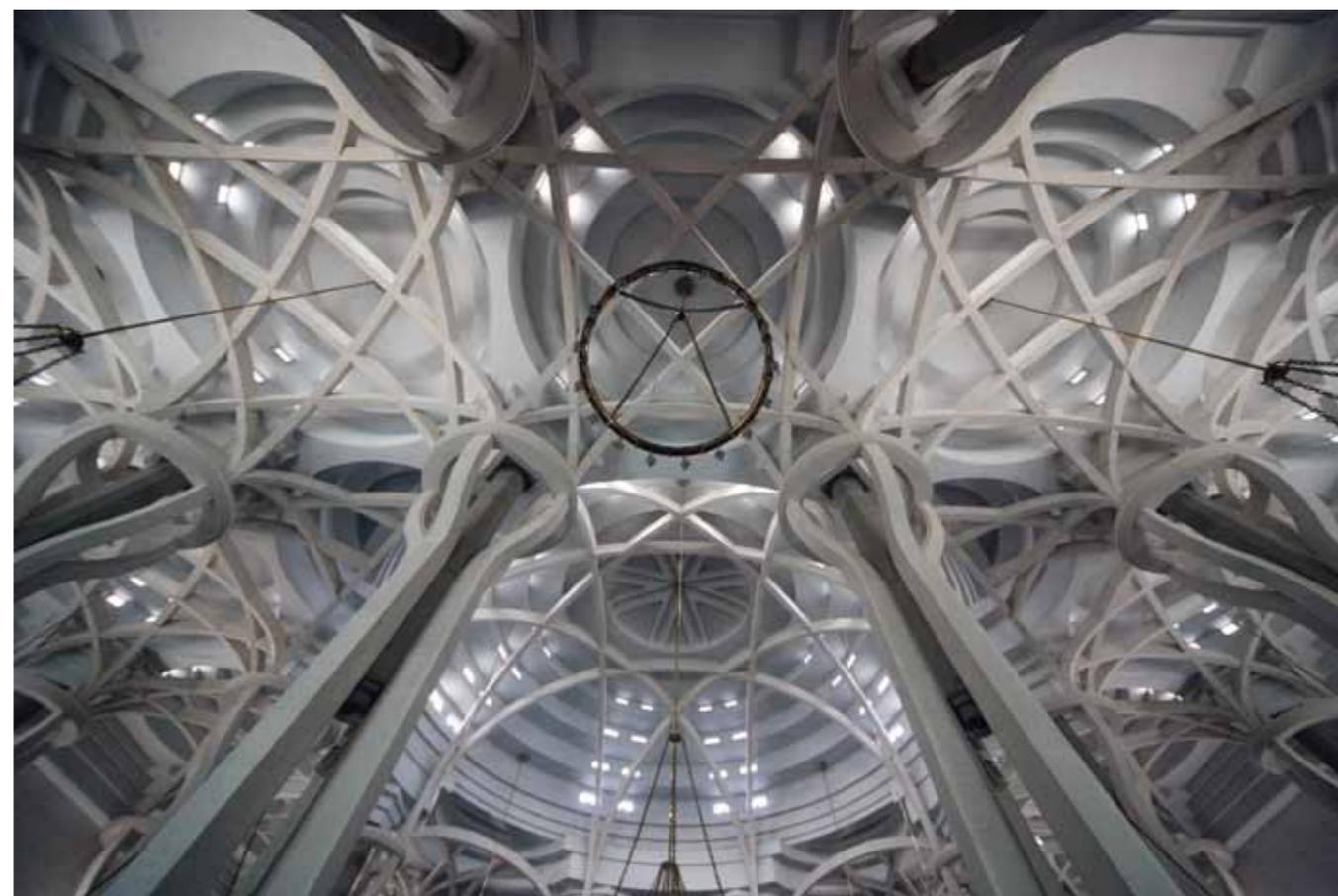
Mosquée, Paolo Portoghesi, Vittorio Gigliotti et Sami Mousawi, Rome [Italie], 1984-1995.

165

Le dialogue offert à la société est celui qui porte sur la culture architecturale et ses représentations. Il ne s'agit pas de produire systématiquement des *canards* qui seraient seulement le reflet de références populaires et instituées, extérieures au monde de l'architecture. La stylisation cognitive met aussi en jeu les images iconiques de l'architecture, parfois récentes ou historiques, qui servent de références aux architectes et qui ont des résonances dans la culture générale. Elle permet d'exposer les modèles d'une culture partagée et de questionner leur raison d'être : ces chefs-d'œuvre suscitent l'admiration et servent à mobiliser sentiments et mémoire symbolique. Et comme il ne s'agit plus de rompre avec le passé, toutes les époques ont droit de cité. La nécessité de révolutionner les formes n'étant plus un inconditionnel de la radicalité, il s'agit donc de recycler la beauté passée pour toucher nos sens et nous parler d'identité, de rencontre culturelle.

C'est la démarche de Paolo Portoghesi, en particulier pour la mosquée de Rome (1984-1995) qu'il réalisa avec Vittorio Gigliotti et Sami Mousawi. S'il s'est laissé aller à couronner la forêt de colonnes profilées de la grande salle de prière d'un système de nervures entrelacées comme celles mises en œuvre par le moine théatin Guarino Guarini au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est pour le symbole que cette hybridation architecturale constitue : Guarini, voyageur, bâtisseur et philosophe, fut particulièrement influencé par la synthèse opérée dans l'architecture arabo-normande de Sicile, entre le gothique chrétien et l'art islamique.

Le langage architectural développé n'a rien de nostalgique... Il est moderne et le travail du béton, magnifique. Il se rattache directement à celui d'Auguste Perret, un architecte qui a été l'un des premiers à utiliser lyriquement le béton et qui s'est retrouvé en marge de la modernité lorsque les modernistes rejetèrent son allégeance consciente à la culture historique. L'architecte hypermoderne redécouvre cette liberté et cette capacité de parler de modernité tout en utilisant les symboles du passé.



# Coda

## Sur la marche de la modernité



Le parc Superkilen, BIG (Bjarke Ingels Group), avec Siperflex et Topotek1, Copenhague [Danemark], 2011.

J'ai un jour rencontré à Paris une jeune architecte sans attache. Elle aimait Le Corbusier. Elle était venue en France pour rejoindre « la patrie » de son maître avec l'idée que, pour étudier l'œuvre d'un révolutionnaire, le mieux était de réfléchir à la dimension humaniste de son architecture. Elle aimait sa radicalité, sa multiplicité et sa totalité, mais elle choisit de travailler sur la dimension phénoménologique de son architecture : la promenade architecturale chez Le Corbusier. Cette jeune architecte s'appelle Yanfang.

De nos conversations riches et si perpétuellement poétiques, j'ai retenu une chose : la beauté de la lenteur.

Je lui ai appris la critique, parce que j'ai toujours été en rébellion contre l'académisme. Je lui ai offert mes jugements critiques sur tout ce que l'Histoire nous enseigne, lui montrant qu'elle n'était qu'une conception abstraite, écrite par autant d'historiens qu'il y a d'histoires et de visions sur l'Histoire. Que chaque individu se positionne ainsi dans un espace-temps, projetant le futur comme il projette le passé. Elle m'a souvent posé des questions étranges, sur le sens des mots que nous employons, le sens des mots de notre culture occidentale. Elle m'a appris le charme de la lenteur, j'ai éveillé son sens critique.

Une question qui souvent revint dans nos échanges était celle de la modernité absolue. Qu'est-ce que la modernité ? Celle qu'incarne Le Corbusier, celle que nous autres Européens mobilisons à chaque page de nos livres, contant le grand récit fier du développement de notre culture. Elle se posait la question : comment se peut-il qu'un homme comme Le Corbusier, aussi radical et engagé vers le devenir, ait pu accorder une telle importance au passé ?

Le Corbusier disait en 1929 : « Aujourd'hui on me taxe de révolutionnaire. Et cependant je confesse d'avoir toujours eu un seul maître, le passé ; une seule discipline, l'étude du passé<sup>1</sup>. »

Les pendules de Salvador Dalí sont à l'heure, le temps se remonte perpétuellement en glissant sur lui-même. Regardant notre passé, j'en suis arrivé à la seule conclusion possible : le temps des hommes n'est pas une simple répétition, il est une projection des hommes eux-mêmes. Notre désir de modernité, idée et volonté profondément occidentales, est lié à notre regard projeté sur le passé. Perpétuellement nous avançons comme le crabe, de temps à autre en soubresauts, mais toujours de côté, un œil vers l'arrière, l'autre vers le lointain. Et cette jeune architecte chinoise, insensible à l'affairement du



<sup>1</sup> Le Corbusier, conférence à Buenos Aires, 1929, in *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, Crès et Cie, coll. « L'Esprit nouveau », 1930.

monde et tout autant curieuse de l'histoire de ce même monde, m'a posé une question : quel est le sens de la modernité ?

Le crabe n'est pas tout ; il est encore trop accroché à la terre, la modernité étant plus certainement à l'image de la chouette de Minerve qui s'envole au crépuscule. Pauvres contemporains, nous ne sommes qu'un maillon d'une chaîne qui nous relie à un idéal dépendant d'une construction culturelle, laquelle dépasse la temporalité même de l'existence individuelle. Si la question doit demeurer, c'est parce que nous ne pouvons dépasser ce stade de la mortalité. Occidentaux, nous sommes irrémédiablement liés par un rapport nostalgique à l'Histoire, qui détermine l'idée que nous nous faisons de la modernité. Que nous la revendiquions systématiquement comme nouveauté et renouvellement révolutionnaire, c'est parce que nous sommes dépositaires d'une construction culturelle fondée sur un drame.

Pourquoi vouloir toujours autre, plus, différent ? La réponse ne peut venir que de l'Histoire, de notre histoire, de Freud aussi un peu, de Hegel, de Wölfflin, de la Chine pour beaucoup, civilisation millénaire, qui n'avait jamais eu besoin, jusqu'il y a peu, de s'encombrer de ces notions de modernité ou de progrès.

Je pense que pour comprendre la marche de la modernité, pour entrevoir l'évolution des choses et le devenir, il nous faut admettre le regard particulier qu'une société porte sur son passé. L'obsession occidentale des origines prescrit de revenir toujours en arrière pour pouvoir réinventer le présent et réformer le futur. La modernité occidentale, concept fondamental, est ainsi une force idéaliste, mais surtout nostalgique. On ne pourra concevoir l'idée moderne si l'on ne comprend pas que les temps sont en miroir. Que le futur ne marche pas sans le passé. Que la modernité ne marche pas sans la nostalgie. Celle d'un temps révolu, d'un temps parfait idéal qui nous inspire et nous poursuit. Depuis des siècles, les Européens sont obsédés par cette idée. Alors, ils marchent à reculons. L'homme occidental ne peut ni créer ni révolutionner sans considérer le passé avec nostalgie. Il l'idéalise pour mieux le réinventer. On ne comprend pas Le Corbusier si l'on n'admet pas qu'il avançait lui-même comme le crabe.

La modernité n'est pleinement assumée que lorsque l'on prend conscience qu'elle ne va pas forcément linéairement d'un point A à un point B. Elle va et vient, renouvelle, transforme. Et pour l'artiste occidental, c'est bien le drame d'un naufrage de civilisation qui l'habite et l'habitera, justifiant la réinvention du monde, allant du refus du monde au désir de rejoindre l'état de nature originel. L'effondrement de la civilisation antique, anéantie par les poussées du monde barbare, peut être considéré comme le grand drame de la civilisation occidentale.

Elle trouva malgré tout la force de se réinventer dans le christianisme alors que semblaient ses fondements culturels. Ce drame a créé une coupure irrémédiable, engageant un rapport au devenir fondé sur un sentiment passéiste. C'est ainsi qu'avance notre civilisation bimillénaire, en se révolutionnant dans la pleine conscience de la perte et de la perversion de l'état idéal d'un monde disparu. L'Occidental recherchera ainsi à jamais la pureté des origines et l'idéal d'un passé originel. Sa marche est ainsi chaotique. C'est aussi la marche de l'esprit du temps qui fonctionne comme une dynamique nostalgique. C'est le moteur de la modernité au travers des millénaires. Le futur est dans la subjectivité du passé. Le créateur occidental qui aspire à révolutionner se positionne ainsi dans un espace-temps diffus qui lui donne le visage de l'avenir parce qu'il ouvre les portes du passé — aucun autre chemin ne lui est possible. Ce serait ne rien comprendre à la modernité que de le nier, rien comprendre à la Renaissance ou à l'Avant-garde que de ne pas percevoir la dimension d'un passé fantasmé, investi et réinventé.

Le présent n'existe pas dans la culture occidentale. Il est suspendu entre deux forces divergentes, projetant autant le devenir qu'il projette un révolu. Il n'y a pas de modernité sans que nous projetions ainsi notre passé. C'est le paradoxe de la culture occidentale : son insatisfaction permanente qui lui donne les moyens, à chaque génération, de donner un sens au renouveau.

Y a-t-il un sens à tout cela ? Y a-t-il vraiment un sens à être moderne ? L'idée de modernité n'a pas de sens sans la culture qui la porte. Et c'est là notre culture, notre devenir, entre la nostalgie et l'espoir d'atteindre un but, un idéal, celui du Beau, du Vrai, transmuté par les hommes selon l'esprit du temps qui les habite.



# Bibliographie

- AALTO Alvar, « L'humanisation de l'architecture », in *Alvar Aalto*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1988.
- AMY Sandrine, « Les nouvelles façades de l'architecture », *Appareil*, numéro spécial, juin 2008.
- ANDERSON Perry, *Les Origines de la post-modernité* [1998], Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2010.
- ARMITAGE John, *Paul Virilio, From Modernism to Hypermodernism and Beyond*, Londres, Sage, 2000.
- ASCHER François, *Le Mangeur hypermoderne, Une figure de l'individu éclectique*, Paris, Odile Jacob, 2005 [*Le Mangeur éclectique, la Société hypermoderne révélée par ses pratiques alimentaires*, Paris, Odile Jacob, 2004].
- ASCHER François, *La Société hypermoderne ou Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs* [2000], La Tour-d'Aigues, L'Aube, 2005.
- ASCHER François, *Examen clinique, Journal d'un hypermoderne*, La Tour-d'Aigues, L'Aube, 2007.
- ARASSE Daniel, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997.
- ASSAYAS Olivier, « Robbe-Grillet et le maniérisme », *Cahiers du cinéma*, n° 370, avril 1985.
- L'Atelier d'esthétique, LENAIN Thierry et LORIES Danielle (dir.), *Esthétique et philosophie de l'art, Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, 2002.
- AUBERT Nicole (dir.), *L'Individu hypermoderne*, Paris, Érès, coll. « Sociologie clinique », 2004.
- AUGÉ Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BANHAM Reyner, *Théorie et design à l'ère industrielle* [1960], Orléans, Hyx, 2009.
- BANHAM Reyner, *Le Brutalisme en architecture, Éthique ou esthétique ?* [1966], Paris, Dunod, 1970.
- BARRÉ François, « Fréquence Modernité », in EGG Anne-Laure, FILLION Odile et GOULET Patrice (dir.), *La Modernité ou l'Esprit du temps*, Biennale de Paris, section Architecture, Paris, L'Équerre, 1982.
- BAUDRILLARD Jean et NOUVEL Jean, *Les Objets singuliers, Architecture et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- BAZIN Germain, *Destins du baroque*, Paris, Hachette, 1970.
- BECK Ulrich, *La Société du risque, Sur la voie d'une autre modernité* [1986], Paris, Aubier, 2001.
- BELL Daniel, *La Fin de l'idéologie* [1960], Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- BELL Daniel, *Vers la société post-industrielle, Essai de prospective sociologique*, Paris, Robert Laffont, 1976.



BERGALA Alain, « D'une certaine manière (le cinéma à l'heure du maniérisme) », in DE BAECQUE Antoine et LUCANTONIO Gabrielle (dir.), *Théories du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », n° 60, 2001 (paru initialement dans *Les Cahiers du cinéma*, n° 370, avril 1985).

BERGERON Claude, « Mannerism, then and now », *Canadian Architect*, vol. 36, n° 10, octobre 1991.

BERTHET Dominique, *L'Émergence d'une autre modernité*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BESSON Adrien, « Stratégie versus composition », thèse n° 4205, sous la dir. de Jacques Lucan, École polytechnique fédérale de Lausanne, 2009, multig.

BLAKE Peter, *L'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15 h 32 (ou à peu près)* [1974], Paris, Le Moniteur, 1980.

BOND Barbara, « Post-modern mannerism, an examination of Robert Coover's Pinocchio in Venice », *Studies in Contemporary Fiction*, vol. 45, n° 3, 2004.

BONITO OLIVA Achille, *Trans-avant-garde international*, Milan, Giancarlo Politi, 1981.

BONITO OLIVA Achille, *L'Idéologie du traître, Art, manière, maniérisme* [1998], Paris, L'Harmattan, 2006.

BONNY Yves, « Modernité avancée ou post-modernité ? Enjeux et controverses », revue *Société* (Montréal), n° 18/19, « Critique du post-modernisme », été 1998, p. 87-121.

BONNY Yves, *Sociologie du temps présent, Modernité avancée ou post-modernité*, Paris, Armand Colin, 2004.

BOURGEOIS Bernard, *Hegel*, Paris, Ellipses, coll. « Philo-Philosophes », 1998.

BOURRIAUD Nicolas, *Altermodern, Tate Triennial 2009*, Londres, Tate Pub Ltd, 2009.

BURCKHARDT Jacob, *La Civilisation de la Renaissance en Italie* [1860], Paris, Plon, 1958.

CAMPAN Véronique et MENEGALDO Gilles (dir.), « Du maniérisme au cinéma », *La Licorne*, n° 66, Poitiers, UFR Lettres et Langues Poitiers/Maison des sciences de l'homme et de la société, 2003.

CHASLIN François, *Jean Nouvel critiques*, Gollion, Infolio, 2008.

CHASTEL André, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, Presses universitaires de France, 1959.

CHASTEL André, *La Crise de la Renaissance, 1520-1600*, Paris, Weber, 1968.

CLAVAL Paul, *Ennobler et Embellir, De l'architecture à l'urbanisme*, Paris, Les Carnets de l'info, 2011.

Collectif, *La Présence de l'histoire, l'Après-modernisme*, catalogue de la Biennale de Venise et du Festival d'automne de Paris, Paris, L'Équerre, 1981.

Collectif, *Mies van der Rohe, Sa carrière, son héritage et ses disciples*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987.

COLQUHOUN Allan, « Three kinds of historicism », *Oppositions* (New York), n° 26, printemps 1984.

COMPAGNON Antoine, *Les Cinq Paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 2002.

COMPAGNON Antoine, *Les Antimodernes, De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

COUCHOT Edmond, « La mosaïque ordonnée », *Communications*, n° 48, 1988.

COUCHOT Edmond, *La Technologie dans l'art, De la photographie à la réalité virtuelle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998.

CURTIS William J. R., *L'Architecture moderne depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2003.

CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], Paris, Presses universitaires de France, 1956. Cf. chapitre « Le maniérisme ».



CUSSET François, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.

DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image, Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

DECOTTIGNIES Jean, Pierre Klossowski, *Biographie d'un monomane*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 50-51.

DELEUZE Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1988.

DIDELON Valéry, *La Controverse « Learning from Las Vegas »*, Bruxelles, Mardaga, 2011.

DOMENACH Jean-Marie, *Approches de la modernité*, Paris, Ellipses, 1995.

DUPREZ Jean-Marie, « Pagès Max, Bonetti Michel, De Gaulejac Vincent, Descendre Daniel, L'emprise de l'organisation », *Revue française de sociologie*, vol. 23, n° 2, 1982.

DVORAK Max, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, Munich et Berlin, R. Oldenbourg, 1918.

EGG Anne-Laure, FILLION Odile et GOULET Patrice (dir.), *La Modernité ou l'Esprit du temps*, Biennale de Paris, section Architecture, Paris, L'Équerre, 1982.

EISENMAN Peter, « Visions' unfolding : architecture in the age of electronic media », *Domus*, n° 734, janvier 1992.

FALGUIÈRES Patricia, *Le Maniérisme, Une avant-garde au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 2004.

FAURE Élie, *L'Esprit des formes I* [1927], Paris, Gallimard, 1991.

FOCILLON Henri, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main* [1934], Paris, Presses universitaires de France, 2004.

FOISY Suzanne, « "Homo Communicativus", Étude critique du livre *Homo Aestheticus, l'Invention du goût à l'âge démocratique* de Luc Ferry », *Philosophiques*, vol. 17, n° 2, automne 1990, p. 189-200.

FOSTER Hal, *Design & Crime* [2002], Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008.

FRIEDLAENDER Walter, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne* [1957], Paris, Gallimard, 1991 ; comporte deux essais parus l'un in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. 47, 1925, l'autre in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, vol. 13, 1929. Le premier, « Le style anticlassique », serait une conférence inaugurale prononcée à l'université de Fribourg au printemps 1914.

GAUDIN Henri, *Considérations sur l'espace*, Monaco, Le Rocher, 2003.

GENARD Jean-Louis, « Modernité et post-modernité en architecture », *Réseaux : revue interdisciplinaire de philosophie morale et politique*, n° 88-89-90, 2000.

GHIRARDO Diane, *Les Architectures post-modernes*, Londres et Paris, Thames & Hudson, 1997.

GIDDENS Anthony, *Les Conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1994.

GIEDION Sigfried, *Architecture et vie collective* [1956], Paris, Denoël-Gonthier, 1986.

GIEDION Sigfried, *Espace, temps, architecture* [1968], Paris, Denoël, 2004.

GLEYSE Jacques, *L'Instrumentalisation du corps, Une archéologie de la rationalisation instrumentale du corps de l'âge classique à l'époque hypermoderne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 1997.

GOUJON Philippe, « Espoirs et désillusion de la communication », in BUSINO Giovanni (dir.), *De l'universalisme, du relativisme et de la modernité*, Revue européenne des sciences sociales (Cahiers Vilfredo Pareto), t. XXXIV, n° 106, 1996, p. 219-251.

GRENIER Catherine, *La Revanche des émotions, Essai sur l'art contemporain*, Paris, Seuil, 2008.

HASSAN Ihab, *The Dismemberment of Orpheus, Toward a Post-Modern Literature*, New York, Oxford University Press, 1971.

HAUSER Arnold, *Mannerism, the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1965.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *La Phénoménologie de l'Esprit* [1807], Paris, Aubier, 1997.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Science de la logique* [1812-1816], 3 tomes, Paris, Aubier, 1972-1991.

HITCHCOCK Henry-Russell et JOHNSON Philip, *Le Style international* [1932], Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2001.

HOCKE Gustav René, *Labyrinthe de l'art fantastique, le Maniérisme dans l'art européen* [1957], Paris, Gonthier, 1967.

HOCKE Gustav René, *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst*, Hambourg, Rowohlt, 1959.

IBELINGS Hans, *Supermodernisme, l'Architecture à l'ère de la globalisation* [1998], Paris, Hazan, 2003.

JAMESON Fredric, *Le Post-modernisme ou la Logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], Paris, Beaux-Arts de Paris, 2007.

JENCKS Charles, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1973.

JENCKS Charles, *Un classicisme post-moderne*, Paris, Academy Editions, 1980.

JENCKS Charles, *Le Langage de l'architecture post-moderne* [1977], Paris, Denoël, 1985.

JOHNSON Philip, *Mies van der Rohe*, New York, Museum of Modern Art, 1947.

JOHNSON Philip, « The seven crutches of modern architecture », *Perspecta*, n° 3, 1955.

JOURNOT Marie-Thérèse, *Esthétique publicitaire dans le cinéma français des années quatre-vingt*, Paris, L'Harmattan, 2004. Cf. « Résurgence du maniérisme », p. 142-149.

KAHN Louis, *Silence et Lumière, Choix de conférences et d'entretiens, 1955-1974*, Paris, Éditions du Linteau, 1996.

KERVÉGAN Jean-François, *Hegel et Thégélianisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

KIRBY Alan, « The death of post-modernism and beyond », *Philosophy Now*, n° 58, 2006.

KOOLHAAS Rem, *New York délire* [1978], Marseille, Parenthèses, 2002.

KOOLHAAS Rem et MAU Bruce, OMA, S,M,L,XL (*Small, Medium, Large, Extra-Large*), New York, Monacelli Press, 1995.

KRZYSZTOF Pomian, « Post- ou comment l'appeler ? », *Le Débat*, n° 60, 1990.

LEBRUN Gérard, *L'Envers de la dialectique, Hegel à la lumière de Nietzsche*, Paris, Seuil, 2004.

LE CORBUSIER, « L'espace indicible » [1946], in SBRIGLIO Jacques (dir.), *LC au J1, Le Corbusier et la question du brutalisme*, Marseille, Parenthèses, 2013, p. 236-259.

LE CORBUSIER, conversation enregistrée à La Tourette, *L'Architecture d'aujourd'hui*, numéro spécial « Architecture religieuse », juin-juillet 1961.

LEMERLE Frédérique et PAUWELS Yves, *L'Architecture à la Renaissance* [1998], Paris, Flammarion, 2008.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Empire de l'éphémère, la Mode et son destin dans les sociétés modernes*, Paris, Gallimard, 1987.

LIPOVETSKY Gilles, « Virage culturel, persistance du moi », *Le Débat*, n° 60, 1990.

LIPOVETSKY Gilles, *Le Crépuscule du devoir*, Paris, Gallimard, 1992.

LIPOVETSKY Gilles (avec CHARLES Sébastien), *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004.

LIPOVETSKY Gilles, *Le Bonheur paradoxal, Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.

LOOS Adolf, « Le principe du revêtement » [1898], in *Paroles dans le vide*, Paris, Champ Libre, 1994.

LOOS Adolf, « Ornement et crime » [1908] et « Architecture » [1910], in *Malgré tout* (1900-1930), Paris, Champ Libre, 1994.

LÖWITZ Karl, *De Hegel à Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1969.

LUCAN Jacques (dir.), *Le Corbusier, Une encyclopédie*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987.

LUCAN Jacques, *Tendances de l'architecture contemporaine : France, Architecture 1965-1988*, Paris, Electa Moniteur, 1989.



LYNCH Kevin, *L'Image de la cité* [1960], Paris, Dunod, 1998.

LYOTARD Jean-François, *La Condition post-moderne, Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

MASBOUNGI Ariella (dir.), *Organiser la ville hypermoderne, François Ascher*, Marseille, Parenthèses, coll. « Grand prix de l'urbanisme », 2009.

MASSU Claude, *Chicago, De la modernité en architecture*, Marseille, Parenthèses, 1997.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, « Vision baroque, vision maniériste », in *Baroque/s et maniérisme/s littéraires : tonner contre ?*, actes du colloque de l'université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2-4 juin 2005, *Études Épistémè*, n° 9, printemps 2006.

MAURIÈS Patrick, *Maniera, le Maniérisme comme objet critique*, thèse de doctorat sous la dir. de Hubert Damisch, Paris, EHESS, 1981, multig.

MENU Isabelle et VERMANDEL Frank, *EuraLille, poser, s'exposer*, catalogue d'exposition, Lille, Espace croisé, 1995. Entretien avec Rem Koolhaas, architecte en chef du projet EuraLille.

MESCHONNIC Henri et SHIGUEHIKO Hasumi (dir.), *La Modernité après le post-moderne*, colloque à Tokyo les 8-9-10 novembre 1996, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.

MESCHONNIC Henri, *Pour sortir du post-moderne*, Paris, Klincksieck, coll. « Houvari », 2009.

MOCK Elizabeth (ed.), *Built in USA, 1932-1944*, New York, Museum of Modern Art, 1945.

MORAZÉ Charles, *Trois essais sur Histoire et Culture*, Paris, Armand Colin, 1948.

MOSER Walter, *Passions du passé, recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, L'Harmattan, 2000.

MOSER Walter et GOYER Nicolas (dir.), *Résurgences baroques, les Trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2001.

MUMFORD Lewis, *La Cité au travers de l'histoire* [1961], Paris, Seuil, 1964.

MURRAY Linda, *La Haute Renaissance et le Maniérisme* [1967], Paris, Thames & Hudson, 1995.

MURRAY Peter, *L'Architecture de la Renaissance italienne* [1963], Paris, Thames & Hudson, 1990.

NEUMEYER Fritz, *Mies van der Rohe, Réflexions sur l'art de bâtir* [1986], Paris, Le Moniteur, 1996.

NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie* [1872], Paris, Gallimard, 1997.

NIETZSCHE Friedrich, *Humain trop humain* [1878], Paris, Librairie Générale Française, 1995.

NIETZSCHE Friedrich, *Le Crépuscule des idoles* [1889], Paris, Hatier, 2001.

NORBERG-SCHULZ Christian, *La Signification dans l'architecture occidentale*, Bruxelles, Mardaga, 1977.

NOUVEL Jean, « L'avenir de l'architecture n'est plus architectural », *Cahiers de la recherche architecturale*, n° 6-7, octobre 1980.

NOUVEL Jean, « Conférence donnée dans le cadre du XXI<sup>e</sup> Congrès de l'Union internationale des architectes à Barcelone, le 6 juillet 1996 », in *Jean Nouvel*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou [28 novembre 2001-4 mars 2002], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2001.

NOUVEL Jean [texte établi par Christine Desmoulin], *Ce qui est là n'est pas ailleurs, Leçon inaugurale de l'École de Chaillot prononcée le 8 janvier 2008*, Milan, Silvana Editoriale, 2009.

OCKMAN Joan, *Architecture Culture 1943-1968, A Documentary Anthology*, New York, Rizzoli, 1993.

ORS (D') Eugenio, *Du baroque* [1935], Paris, Gallimard, 2000.

QUENTIN Bertrand, *Hegel et le scepticisme*, Paris, L'Harmattan, 2008.

PEVSNER Nikolaus, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius* [1936], Harmondsworth, Penguin Books, 1960.

PICHON Michèle, *Esthétique et épistémologie du naturalisme abstrait, Avec Bachelard, rêver et peindre les éléments (à la mémoire de Gaston Bachelard)*, Paris, L'Harmattan, 2005.

PICO DELLA MIRANDOLA Giovanni Francesco et BEMBO Pietro, *De l'imitation, le Modèle stylistique à la Renaissance*, éd. et trad. du latin Luc Hersant, Paris, Aralia, 1995.

PIMLOTT William Mark, « The most misunderstood of movements in architecture, Mannerism, has a modern-day counterpart. It is not Post-Modernism, but rather, a new mannerism, which like Mannerism, is elusive and seen as a crisis. Is it ? », *Fifth Column*, vol. 2, n°1, 1981.

PINELLI Antonio, *La Belle Manière, Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI<sup>e</sup> siècle* [1993], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche », 1996.

PORTOGHESI Paolo, *Au-delà de l'architecture moderne*, Paris, L'Équerre, 1981.

PORTOGHESI Paolo, *Le Post-moderne, l'Architecture dans la société post-industrielle*, Paris, Electa France, 1983.

PORTZAMPARC (de) Christian, et al., *Le Plaisir des formes*, Paris, Centre Roland-Barthes, Seuil, 2003.

POTTER Garry et LOPEZ José, *After Post-Modernism, An Introduction to Critical Realism*, Londres, The Athlone Press, 2001.

RAY SMITH Charles, *Supermannerism, New Attitudes in Post-Modern Architecture*, New York, EP Dutton, 1977.

RAYMOND Marcel, *La Poésie française et le Maniérisme (1546-1610)*, Paris, Droz-Minard, 1971.

RENAULT Emmanuel, *Hegel, la Naturalisation de la dialectique*, Paris, Vrin, 2001.

RIEGL Alois, *Questions de style, Fondements d'une histoire de l'ornementation* [1893], Paris, Hazan, 2002.

RIEGL Alois, *L'Origine de l'art baroque à Rome* [1908], Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 2005.

RISSELADA Max (ed.), *Raumplan versus Plan Libre : Adolf Loos-Le Corbusier*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Raumplan versus Plan Libre » [Delft, Technische Hogeschool, déc. 1986 - fév. 1987], Rotterdam, 010 Publishers, 2008.

ROCK Irvin, *La Perception* [1984], Paris, De Boeck & Larcier, 2001.

RONGIER Sébastien, *De l'ironie, Enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007.

ROSA Hartmut, *Accélération, Une critique sociale du temps* [2005], Paris, La Découverte, 2010.

ROSSI Aldo, *L'Architecture de la ville* [1966], Paris, L'Équerre, 1981.

ROWE Colin, « Mannerism & modern architecture », *Architectural Review*, mai 1950.

ROWE Colin et KOETTER Fred, *Collage City* [1978], Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. « Essais », 1993.

ROWE Colin, *Mathématiques de la villa idéale*, Marseille, Parenthèses, coll. « Eupalinos », 2014.

SARDUY Severo, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

SCARPETTA Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.

SCARPETTA Guy, *L'Artifice*, Paris, Grasset, 1988.

SCULLY Vincent, *Modern Architecture and Other Essays*, Oxford, Princeton University Press, 2003.

SHEARMAN John Kinder Gowran, *Mannerism*, Harmondsworth, Londres, Penguin Books, 1967.

SMYTH Craig Hugh, *Mannerism and Maniera*, New York, J. J. Augustin, 1962.

STERN Robert (commentaires), *Philip Johnson Writings*, textes de 1931 à 1975, New York, Oxford University Press, 1979.

SUMMERSON John, *Le Langage classique de l'architecture* [1963], Paris, Thames & Hudson, 1992.

TAFURI Manfredo, *Architecture et humanisme, De la Renaissance aux Réformes* [1969], Paris, Bordas, 1981.

TAFURI Manfredo, *L'architettura del manierismo nel Cinquecento*, Rome, Officina Edizioni, 1966.

TAFURI Manfredo et DAL CO Francesco, *Architecture contemporaine* [1976], Paris, Berger-Levrault, 1982.

TEYSSÈDRE Bernard, *L'Esthétique de Hegel*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.

TORQUATO Accetto, *De l'honnête dissimulation* [1641], Lagrasse, Verdier, 1990.

TOURAINÉ Alain, *La Société post-industrielle, Naissance d'une société*, Paris, Denoël, 1969.

TOURAINÉ Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.



TOURNIKIOTIS Panayotis, *Adolf Loos*, Paris, Macula, 1991.

TURNER Paul Venable, *La Formation de Le Corbusier, Idéalisme et Mouvement moderne* [1977], Paris, Macula, 1987.

VIDLER Anthony, *Histories of the Immediate Present, Inventing Architectural Modernism*, Cambridge, The MIT Press, 2008.

VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture* [1966], Paris, Dunod, 1995.

VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise et IZENOUR Stephen, *L'Enseignement de Las Vegas ou le Symbolisme oublié de la forme architecturale* [1972], Bruxelles, Mardaga, 1987.

VENTURI Robert et SCOTT BROWN Denise, *Architecture as Signs and Systems, For a Mannerist Time*, Cambridge, Londres, Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

WATKIN David, *Morale et architecture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles* [1977], Bruxelles, Mardaga, 1979.

WIGLEY Mark, « Deconstructivist architecture », *Deconstructivist Architecture*, New York, Museum of Modern Art, 1988.

WITTKOWER Rudolf, « Michelangelo's Biblioteca Laurenziana » [1925], in *Idea and Image, Studies in the Italian Renaissance*, Londres, Thames & Hudson, 1978.

WITTKOWER Rudolf, *Les Principes de l'architecture à la Renaissance* [1949], Paris, Éditions de la Passion, 1996.

WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le Problème de l'évolution du style dans l'art moderne* [1915], Paris, Plon, 1952.

WOODMAN Ellis, « Long time coming », *Building Design*, n°1617, mars 2004.

# Table



<i>Avant-propos</i>	
L'oiseau de Minerve s'envole au crépuscule	7
La liberté retrouvée	9
La nouvelle tradition	10
L'exacerbation plutôt que l'anéantissement	11
En finir avec les stéréotypes	13
Contrecarrer l'art de penser le vide	14
Le rôle de l'historien de l'architecture	15
« Il faut absolument être moderne »	16

Partie I	
<b>Vers une nouvelle théorie</b>	<b>19</b>

1	
Le post-modernisme à l'heure du jugement	21
Une idée trop vite médiatisée	21
La liberté de choix comme slogan	23
L'éclectisme radical pour sauver l'architecture	25
La déconstruction générationnelle du <i>Zeitgeist</i>	27
Le déconstructivisme n'est pas l'émanation du post-modernisme	28
Le « post- » comme tradition de la rupture	31
Le clivage modernité / tradition n'est plus valable	34
Au-delà de la tyrannie du style unitaire et vrai	36

2	
La réorientation de la radicalité dans le formalisme	39
L'architecte à la rencontre de l'Homme	39
L'inflexion doctrinale au cœur du modernisme	39
La fin du rêve machiniste et la dissolution des Ciam	42
L'émergence d'un réalisme critique	44
Le repositionnement sur la question de la monumentalité	46
La jouissance dans l'empire des formes	48
Recharger la forme fonctionnelle en symboliques	51
Du renouveau citationnel comme éclectisme radical ?	53
Un brutalisme historiciste ?	56
Changement d'éthique et de méthodes	60

3	
De la théorie hypermoderne en architecture ?	63
Penser autrement la dérégulation de l'esprit moderne	63
L'individu hypermoderne : un être en quête de liberté	64
L'hypermodernité selon François Ascher	67
L'hypermodernité selon Gilles Lipovetsky	69
L'architecture hypermoderne dirigée par le <i>Zeitlos</i>	71
Un art fondé sur l'empathie	72
Le rationalisme sceptique, le renversement de posture	73
Retrouver l'esprit de notre époque	74

Partie II	
<b>Les stratégies hypermodernes de l'architecture</b>	<b>79</b>

Rompre avec le style tout en restant moderne	81
1. La déconnexion génératrice dans le plan	87
2. L'altération de l'enveloppe	99
3. La transfiguration sculpturale du volume	111
4. La dématérialisation de la surface	125
5. La fusion radicale avec le milieu	139
6. La stylisation cognitive de la forme	155
7. La spectacularisation de la technicité	171

Partie III	
<b>Principes fondamentaux pour l'histoire de l'architecture</b>	<b>183</b>

1	
L'enseignement du maniérisme	185
La résurgence du maniérisme dans les temps hypermodernes ?	185
Une définition du maniérisme en architecture	188
L'incarnation du maniérisme : Giulio Romano et Michelangelo	190
Le palais du Te de Jules Romain à Mantoue	190
La bibliothèque Laurentienne de Michel-Ange à Florence	192
Une autre façon de reconsidérer ces époques hors de la lumière	194
Pour en finir avec l'amalgame du maniérisme et du baroque	197
Le maniérisme n'est pas le fruit du tourment de l'âme	200
Maniérisme et hypermodernité : une même mécanique générationnelle ?	203

2	
La Dialectique de la modernité artistique	207
Être et néant, le négatif est créateur	211
Les cinq phases de la Dialectique	213
De l'incarnation de l'Esprit absolu à la Renaissance	215
La naissance d'une civilisation humaniste	215
La régénération de l'idéal du Beau	216
La régénération de l'art de construire	217
La première négation de l'Esprit absolu : le maniérisme	218
Les autres épreuves <i>du</i> dialectique : le baroque et le rococo	220
Le terme <i>du</i> dialectique : le néo-classicisme	224
La déconstruction du Savoir absolu dans l'épreuve du mythe des origines	227
De la Déposition à la naissance d'un nouvel esprit révolutionnaire	230
L'âge du modernisme :	
la quête du Beau artificiel dans la civilisation technico-scientifique	232
Le délestage hypermoderne... et après ?	237

<i>Coda</i>	
Sur la marche de la modernité	241

Bibliographie	245
---------------	-----