

Colin Rowe

collection eupalinos  
*série architecture et urbanisme*

# Mathématiques de la villa idéale

*Traduit de l'anglais par Frank Straschitz*

Parenthèses

Avant-propos

# Colin Rowe théoricien du maniérisme moderniste

par Claude Massu

Paru en 1976, *Mathématiques de la villa idéale et autres essais* est le titre d'un recueil de neuf articles du théoricien et critique d'architecture Colin Rowe<sup>1</sup>. Écrits entre 1947 et 1961 mais publiés pour la plupart bien après leur rédaction dans les années soixante-dix car trop à contre-courant des pensées dominantes de l'époque, ces textes étaient connus avant cette publication et circulaient largement dans les écoles d'architecture grâce à des photocopies des parutions d'origine dans diverses revues. L'influence de ces textes et de la réflexion de Colin Rowe sur l'évolution de l'architecture contemporaine est réelle et décisive par bien des aspects.

Colin Rowe, né en 1920 à Rotherham en Grande-Bretagne, est décédé en 1999 à Arlington (Virginie). Il fut naturalisé américain en 1984. En 1939, il entame des études d'architecture à Liverpool qu'il termine diplômé en 1945. C'est l'époque de la Seconde Guerre mondiale et Colin Rowe est un temps incorporé dans un régiment de parachutistes. À la suite d'un accident lors d'un saut, il se détourne de la pratique architecturale et s'oriente vers l'histoire de l'architecture. En 1946-1947, il rédige un mémoire de maîtrise préparé au Warburg Institute, sous la direction du célèbre historien d'art Rudolf Wittkower, intitulé : *Theoretical Drawings of Inigo Jones : their sources and scope* [*Dessins théoriques d'Inigo Jones : sources et portée*]. Les dessins d'Inigo Jones sont considérés par Colin Rowe comme les préliminaires d'un traité que de fait l'architecte anglais n'a jamais écrit. Cette thèse montre dès l'origine l'intérêt de Colin Rowe pour le traitement théorique de documents visuels.

C'est à cette époque, en 1947, qu'il rédige son premier article fortement influencé par la pensée de Rudolf Wittkower. Il s'agit du fameux

COLLECTION PUBLIÉE  
AVEC LE CONCOURS FINANCIER DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR.

TITRE ORIGINAL : *The Mathematics of the ideal Villa and Other Essays*

COPYRIGHT © 1982, THE MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY, BOSTON  
COPYRIGHT © 2014 ÉDITIONS PARENTHÈSES  
72, COURS JULIEN, 13006 MARSEILLE

ISBN 2-86364-660-1 / ISSN 1279-7650

«Mathématiques de la villa idéale» qui ouvre le présent recueil. Au début des années cinquante, il enseigne à l'école d'architecture de Liverpool — il y a entre autres comme étudiant James Stirling —, puis séjourne aux États-Unis à l'Université de Yale où il fait la connaissance de l'historien Henry-Russell Hitchcock. Ce bref séjour américain est décisif puisqu'il est appelé comme enseignant à l'école d'architecture du Texas, à Austin. Cette expérience texane sera de courte durée, de 1953 à 1956, mais la présence de Colin Rowe bouleverse les habitudes pédagogiques et participe à la création d'un réseau de collègues et de disciples qui, après avoir essaimé, seront qualifiés de «Texas Rangers». Parmi eux, on peut citer Bernhard Hoesli qui a enseigné par la suite à l'École polytechnique fédérale de Zurich, John Hejduk qui a enseigné à la Cooper Union à New York, et Robert Slutzky<sup>2</sup>.

Ils ont entre autres en commun de souligner les précédents historiques dans le travail de conception architecturale, se plaçant ainsi en rupture par rapport au modèle pédagogique moderniste hérité du Bauhaus et qui, mis en œuvre à Harvard sous la houlette de Walter Gropius, reposait sur l'absence d'enseignement de l'histoire et de la phénoménologie.

À l'époque, Colin Rowe se lie avec le peintre Robert Slutzky et de leur collaboration est né le célèbre article «Transparence : littéraire et phénoménale» qui fait également partie du présent recueil. Après avoir enseigné à l'Université de Cambridge de 1958 à 1962, Colin Rowe entame à partir de 1962 le dernier et long volet de sa carrière universitaire en tant que professeur à la prestigieuse Université Cornell à Ithaca, dans l'état de New York. Pendant presque trente ans, jusqu'en 1990, il y enseigne et forme plusieurs générations d'architectes, critiques et théoriciens. Parmi les personnalités qu'il a influencées, citons les noms de Fred Koetter, Richard Meier, Peter Eisenman ou encore Stuart Cohen, de Chicago. Ses recherches s'orientent alors plus résolument vers les problèmes de la ville et de l'*urban design*. Publié en 1978 et rédigé en collaboration avec Fred Koetter, *Collage City* est un résumé des thèses de Colin Rowe sur l'urbanisme, illustrées entre autres avec son fameux projet pour «Roma Interrotta<sup>3</sup>».

<sup>1</sup> C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, The MIT Press, 1976.

<sup>2</sup> Voir A. Caragonne, *The Texas Rangers: Notes from an Architectural Underground*, Cambridge, The MIT Press, 1995.

*Collage City* et *Mathématiques de la villa idéale et autres essais* sont donc les deux publications majeures de Colin Rowe devenues au fil du temps des classiques de la littérature architecturale contemporaine.

Rassemblés dans un ordre plus ou moins chronologique par Alexander Caragonne et publiés au MIT Press en 1996, les autres écrits et projets de Colin Rowe sont parus en trois volumes sous le titre générique *As I was saying*. Le premier tome, sous-titré *Texas, Pre-Texas, Cambridge*, porte sur la période 1951-1962. Le deuxième, *Cornelliana*, concerne ses activités à l'époque de son enseignement à l'Université Cornell (1962-1990). Le troisième volume, *Urbanistics*, est centré sur la question de l'*urban design*<sup>4</sup>.

## Colin Rowe et l'histoire de l'art

La pensée de Colin Rowe est grandement redevable à l'histoire de l'art. Cette discipline est présente d'abord dans la manière dont sont pris en compte les développements de la peinture et des arts visuels dans l'histoire de l'architecture. L'architecture chez Colin Rowe n'est pas séparable de l'évolution des arts plastiques, voire dans certains cas aussi de la littérature. Plusieurs historiens d'art sont comme des références sous-jacentes à son œuvre. À la manière de l'historien tchèque du gothique Max Dvorak, l'œuvre de Colin Rowe repose avant tout sur la publication d'articles denses et influents, et non d'ouvrages. Les trois recueils de *As I was saying* illustrent une pensée cohérente au bout du compte mais qui peut donner l'image d'une forme fragmentée et dispersée ; une pensée non systématique, à la manière d'un collage de réflexions, notion dont Colin Rowe a montré par ailleurs la pertinence dans le champ de l'urbanisme avec *Collage City*. On peut reconnaître dans les écrits de Colin Rowe une forme d'expression typique de la culture anglo-saxonne, à savoir celle de l'*essay* — forme relativement souple à la structuration moins charpentée qu'une dissertation à la française et qui épouse une pensée en train de se déployer assez librement. D'où parfois l'aspect contourné, sinueux, voire obscur de certaines pages, confusion que Colin Rowe est parfois le premier à admettre. Cette écriture

<sup>3</sup> C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, Cambridge, The MIT Press, 1978 [*Collage City*, traduction française Kenneth Hylton, Gollion, Infolio éditions, 2005]. Voir «Roma Interrotta» in *Architectural Design Profile*, Londres, vol. 49, n° 3-4, 1979.

<sup>4</sup> A. Caragonne (ed.), *As I Was saying, Recollections and Miscellaneous Essays*, Cambridge, The MIT Press, 1996, 3 vol.

possède cependant une coloration personnelle et vivante qui lui donne tout son intérêt.

Max Dvorak prônait une histoire valorisant la continuité et la progression de l'art par l'analyse stylistique. Un de ses étudiants fut l'historien de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle Emil Kaufmann, qui publia en 1933 *De Ledoux à Le Corbusier, origine et développement de l'architecture autonome*<sup>5</sup>. Le texte de cet historien formaliste de la seconde école de Vienne insiste sur les continuités philosophiques, politiques et artistiques entre le Siècle des Lumières et le Mouvement moderne dans l'entre-deux-guerres en Europe au XX<sup>e</sup> siècle. N'y a-t-il pas des analogies avec la pensée de Colin Rowe lorsque celui-ci souligne des filiations entre Andrea Palladio et Le Corbusier, entre le passé et le présent ?

Le grand historien de l'art et de l'architecture de la Renaissance et du baroque Rudolf Wittkower (1901-1971) reste une référence majeure pour Colin Rowe. Dans son *Architectural Principles in the Age of Humanism* publié en 1949, l'historien examine trois questions majeures qui ont préoccupé les architectes de la Renaissance : la hiérarchie des catégories d'édifices et de leurs valeurs symboliques, le rapport à la tradition et la reprise des théories et pratiques de l'Antiquité chez les praticiens de la Renaissance, et enfin la question des proportions et de l'architecture comme image d'une harmonie mathématique de l'univers. En analysant en termes de géométrie, de proportions et de mesures les œuvres de Palladio et de Le Corbusier, Colin Rowe reconnaît sa dette à l'égard de Rudolf Wittkower dès la rédaction de son premier article de 1947 : « Mathématiques de la villa idéale ».

Même si le nom du fameux historien d'art Heinrich Wölfflin n'est mentionné que deux fois dans l'ouvrage, son influence est très sensible sur la manière dont, pour Colin Rowe, l'architecture est d'abord une question de forme avant d'être le produit d'une commande sociale, l'adéquation à une fonction ou la recherche de performance technique (Colin Rowe de ce point de vue est l'anti Reyner Banham). Comme lui, Colin Rowe envisage aussi bien l'architecture que les arts plastiques. Sans pour autant épouser les thèses formalistes d'Heinrich Wölfflin pour qui l'histoire de l'art est une histoire sans nom de polarités esthétiques, Colin Rowe ne cesse de tenir un discours centré sur

<sup>5</sup> E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung und Entwicklung der Autonomien Architektur*, Vienne, R. Passer, 1933 [*De Ledoux à Le Corbusier, origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, Éditions de la Villette, 2002].

l'œuvre d'architecture. On pourrait qualifier sa méthode de formalisme critique, c'est-à-dire postulant une autonomie formelle de l'architecture en même temps qu'une réflexion sur sa propre évolution formelle.

Si l'on peut inscrire Colin Rowe dans une certaine généalogie d'historiens d'art, il faut souligner en revanche qu'il est resté extérieur aux études sémiologiques appliquées à l'architecture qui pourtant faisaient florès dans les années soixante et 1970. La question de l'architecture comme système signifiant est absente de ses réflexions.

## La méthode critique de Colin Rowe

La méthode de Colin Rowe est à la fois séduisante et contestable, et cette ambivalence a assuré l'audience de ses écrits. Colin Rowe ne peut à proprement parler être considéré comme un historien, si l'on entend par là un travail d'exploration de nouvelles sources d'archives, une vaste érudition, un objet d'étude inédit qui implique un recul chronologique, et une quête bon an mal an d'objectivité. On notera d'ailleurs dans ses écrits le nombre assez réduit de notes. Son approche relève davantage de la critique architecturale lorsque celle-ci ne se contente pas de porter des jugements de valeur, mais qu'elle s'appuie dans ses conclusions sur une grande culture. Colin Rowe part de l'analyse d'une approche visuelle des édifices en éclaircissant les impressions ou les illusions d'optique engendrées par un édifice. À partir de cette lecture des sensations créées par l'architecture, il procède à des analyses formelles subtiles de plans et d'élévations qui mettent en évidence des problèmes généraux de conception architecturale. L'expérience visuelle fait surgir des concepts formels. À cet égard, l'article « La Tourette » est exemplaire de cette tension entre le visuel et le mental. Mais « Maniérisme et architecture moderne » l'est aussi bien. Phénoménologie de la perception et formalisme sont les deux piliers de sa méthode. Surtout, Colin Rowe procède à des rapprochements, voire à des juxtapositions d'édifices ou de parties d'édifices par-delà les siècles sur la base d'affinités formelles. Ces rapprochements qui font fi des contextes culturels et historiques (par exemple, Le Corbusier/Palladio, Schinkel/Le Corbusier, Mies van der Rohe et Le Corbusier/Michel-Ange, Viollet-le-Duc/école de Chicago, etc.) se légitiment d'abord par des ressemblances visuelles. Cette méthode qui n'a pas l'heur de plaire à certains tenants de la rigueur historique n'est pas sans rappeler

celle de l'historien de l'architecture américain Vincent Scully auquel Colin Rowe, toujours dans l'article « La Tourette », rend d'ailleurs hommage en le créditant d'avoir mis en valeur chez Le Corbusier les deux catégories de volumes, ce qu'il appelle les volumes-mégarons, c'est-à-dire comprimés entre deux plans verticaux, et les volumes-sandwichs, où dominent les plans horizontaux<sup>6</sup>.

Cette méthode comparative qui a fait le succès de Colin Rowe a le mérite de susciter des questions nouvelles et d'ouvrir de nouveaux champs d'investigation. Ainsi des rapprochements opérés entre Palladio et Le Corbusier, ou la mise en relation de la peinture cubiste avec l'architecture des années vingt. Parfois, pourtant, il semble comme intimidé par l'audace de certaines de ses comparaisons.

Paradoxalement, si Colin Rowe n'est pas un historien positiviste, sa réflexion n'a cessé de questionner le rapport à l'histoire. Ses analyses montrent combien les créations antérieures ont une influence active sur le présent de l'architecture. C'est une façon de remettre en question l'anti-historicisme de façade des architectes modernistes et de critiquer la notion de *Zeitgeist* (« l'esprit du temps ») qui prétend inscrire l'architecture contemporaine dans l'expression de la civilisation du présent (voir en particulier « Néo-classicisme et architecture moderne<sup>1</sup> »). Colin Rowe nous apprend à déchiffrer l'architecture contemporaine en termes de présence de l'histoire. À l'occasion, Colin Rowe sait se faire philologue comme le montre l'article « Caractère et composition : de quelques vicissitudes du vocabulaire architectural au XIX<sup>e</sup> siècle ».

## Du maniérisme dans le modernisme

L'apport de Colin Rowe est d'avoir repéré du néo-palladianisme chez Le Corbusier et aussi chez Mies van der Rohe. Les partis palladiens sous la forme de composition symétrique et de beauté mathématique sont présents chez les architectes modernistes même si ceux-ci ont été modélés par une conception contraignante du *Zeitgeist* qui prônait une forme impersonnelle et générale comme l'expression inéluctable et rationnelle de l'époque machiniste.

<sup>6</sup> Voir : V. Scully, *Modern Architecture, The Architecture of Democracy*, New York, George Braziller, 1961.

<sup>7</sup> Sur le contexte intellectuel anglais des années quarante, voir A. Vidler, *Histories of the Immediate Present : Inventing Architectural Modernism*, Cambridge et Londres, The MIT Press, 2008, p. 61 et suiv.

Colin Rowe montre le décalage entre le discours de l'orthodoxie moderniste (rationalisme de la fonction, refus des problèmes formels, quête d'une forme universelle et neutre, contrôle des émotions personnelles) et la pratique classicisante des architectes soucieux de forme malgré tout. Il plaide en creux pour la reconnaissance de cette quête de la forme dans l'architecture moderne, tout en regrettant avec Tocqueville le désintérêt pour la forme chez les individus des sociétés démocratiques. C'est cette permanence de la forme présente dans la pratique des architectes modernistes que Colin Rowe qualifie de néo-classicisme.

D'une autre manière, ses écrits ont montré l'émergence de formes contemporaines de maniérisme dans l'architecture contemporaine. Deux historiens d'art avaient déjà souligné des relents de maniérisme dans l'architecture contemporaine : Nikolaus Pevsner avec *The Architecture of Mannerism* (1946) et Anthony Blunt avec *Mannerism in Architecture* (1949)<sup>7</sup>. La reconnaissance académique du maniérisme comme époque distincte du baroque se fait dans les années vingt, à l'époque du mouvement moderne en architecture. Cette approche historicisante pose la question du rôle de Colin Rowe dans la naissance du post-modernisme. Il est vrai que la notion d'ambiguïté apparaît dans l'article « Maniérisme et architecture moderne » qui s'ouvre d'ailleurs sur la mention du nom de Robert Venturi dont on sait qu'il a plaidé pour une forme de maniérisme architectural contemporain dans son ouvrage essentiel *Complexity and Contradiction in Architecture* traduit en français sous le titre *De l'ambiguïté en architecture*<sup>8</sup>. Colin Rowe peut être rapproché de Robert Venturi dans la reconnaissance de l'ambiguïté visuelle en architecture et donc de phénomènes maniéristes. Dans ses articles, Colin Rowe propose des analyses pertinentes de la notion de maniérisme en architecture en montrant comment cet art repose sur les pratiques de l'inversion et de l'agrégation d'éléments d'échelles différentes.

Les textes du présent recueil sont bien antérieurs à l'essor du post-modernisme que l'on peut dater de la seconde moitié des années soixante-dix. La contribution de Colin Rowe au post-modernisme est dans la reconnaissance précoce de la présence de l'histoire dans l'architecture du xx<sup>e</sup> siècle. Ses écrits ont participé à une réévaluation critique du modernisme et de ses attendus.

<sup>8</sup> R. Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966 [*De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1996].

## Images et architecture

Parmi les neuf articles du présent ouvrage, certains ont connu une fortune critique considérable. C'est d'abord le cas de « Mathématiques de la villa idéale » qui donne son nom au recueil. Imprégné de la méthode de Rudolf Wittkower, Colin Rowe propose dès 1947 une lecture historiciste de la villa Stein à Garches de Le Corbusier (1927) en procédant à des analyses formelles précises et sophistiquées. L'article « Chicago : l'architecture à ossature » a contribué à renouveler magistralement l'historiographie moderniste de l'École de Chicago. Après avoir rappelé le lien essentiel entre l'ossature et l'architecture moderne, Colin Rowe souligne que Chicago est à l'art de bâtir contemporain ce que l'Île-de-France fut pour l'architecture gothique et Florence à l'art de la Renaissance. Mais surtout, Il s'interroge sur le désintérêt constant de Frank Lloyd Wright pour la construction à ossature et propose des réponses qui donnent beaucoup à penser puisqu'elles soulèvent des questions aussi fondamentales que le rôle générateur du plan, la symbolique des tours ou les différences entre l'Europe et les États-Unis en matière de gratte-ciel, pour conclure sur 'l'admirable pragmatisme' des architectes de l'École de Chicago.

Peut-être l'article le plus célèbre du recueil est-il celui écrit en collaboration avec son collègue de l'Université Cornell, le peintre Robert Slutzky : « Transparence : littérale et phénoménale ». Au point d'ailleurs que ce texte a fait l'objet d'une publication à part suscitée par un autre Texas Ranger, Bernhard Hoesli, et préfacée par Werner Oechslin<sup>9</sup>. En s'appuyant sur une analyse comparée de tableaux cubistes et de réalisations architecturales, les auteurs mettent en valeur deux catégories de transparence : littérale et phénoménale. La confrontation László Moholy-Nagy/Fernand Léger a son pendant en architecture avec la mise en regard du bâtiment du Bauhaus à Dessau de Walter Gropius (1925-1926) avec le projet pour le Palais des Nations de Le Corbusier à Genève (1927). Ces analyses permettent à Colin Rowe de se démarquer de l'historien Sigfried Giedion dont il juge trop littérale la conception de la transparence en architecture telle qu'exposée dans *Espace, temps, architecture*. Déjà dans l'article « Maniérisme et architecture moderne », on trouve les prémices de

<sup>9</sup> Voir : C. Rowe, R. Slutzky, « Transparency : Literal and Phenomenal », *Perpecta, The Yale Architectural Journal*, n° 8, 1963 [*Transparence réelle et virtuelle*, Paris, éditions du Demi-Cercle, 1992].

cette réflexion sur la transparence en architecture. Sorte de manifeste, l'article « Transparence : littérale et phénoménale » a fait école mais au-delà de sa portée critique et pédagogique, il repose sur une confrontation entre les arts plastiques et l'architecture qui a toujours été une constante de la réflexion critique de Colin Rowe.

Le corpus analysé par Colin Rowe fait la part belle à Le Corbusier, même si Mies van der Rohe est également très présent. De ce point de vue, on n'est pas surpris que Colin Rowe ait écrit l'introduction au catalogue de la fameuse exposition new-yorkaise « Five Architects : Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier » qui rassemblait des architectes qui peu ou prou s'inscrivaient dans une mouvance néo-corbuséenne<sup>10</sup>. Colin Rowe justifie le parti pris esthétique de l'exposition en faisant remarquer que pour les Américains la révolution politique et sociale a eu lieu en 1776 et que par conséquent, il semble juste de s'approprier le langage de l'architecture d'avant-garde européenne des années vingt sans tenir compte de ses dimensions sociale, politique, messianique ou utopique. Pour Colin Rowe, les révolutions artistiques du début du xx<sup>e</sup> siècle et les inventions plastiques et spatiales du cubisme n'ont pas produit tous leurs effets. Une vie d'artiste ne suffit pas à les explorer. Les sophistication des cinq architectes sont donc légitimées en termes formels. Il ne s'agit à ses yeux ni d'anachronisme ni de nostalgie, encore moins de frivolité. Colin Rowe réhabilite l'idée de précédent aux dépens des idées de découverte et d'invention. Là encore, nous retrouvons le lien fort établi entre l'architecture et les autres arts que l'historien d'art peut considérer comme une sorte de modèle d'analyse. Colin Rowe affirme le primat des questions de forme sur les dimensions sociales et culturelles de l'architecture.

Le dernier article du recueil, « L'architecture de l'utopie », aborde la question de l'urbanisme sous l'aspect d'une critique de l'idée d'utopie. Il fait le lien avec le second ouvrage de Colin Rowe *Collage City* (modifié, cet article y est repris comme premier chapitre). Colin Rowe trace un historique de l'utopie dans l'imaginaire et la fabrication des villes depuis les récits bibliques et platoniciens jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle, en passant par la Renaissance, l'importance des impératifs militaires et le déclin de l'utopie au xix<sup>e</sup> siècle devant la montée

<sup>10</sup> C. Rowe, « Introduction », *Five Architects, Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, New York, Oxford University Press, 1975.

de l'individualisme romantique. Le regain de l'utopie au xx<sup>e</sup> siècle avec les futuristes et la Cité radieuse de Le Corbusier fait l'objet d'une remise en cause qui s'appuie entre autres sur les théories politiques de Karl Mannheim et Karl Popper. Le refus de la table rase et d'une organisation urbaine idéale et statique annonce l'idée de ville comme palimpseste qui constitue la thèse fondamentale de *Collage City*.

Claude Massu

## Mathématiques de la villa idéale et autres textes

# Mathématiques de la villa idéale

Ce texte a paru pour la première fois dans  
*Architectural Review*, en 1947.

« Il est deux causes de beauté : naturelle et coutumière. La beauté naturelle procède de la géométrie, dont l'essence est uniformité, autrement dit égalité et proportion. La beauté coutumière naît de l'usage, la familiarité engendrant de l'amour pour des choses non aimables en elles-mêmes. Ici réside une grande cause d'erreur, mais toujours la véritable épreuve est la beauté naturelle ou géométrique. Les figures géométriques sont par nature plus belles que les irrégulières : le carré et le cercle sont les plus belles, suivies du parallélogramme et de l'ovale. Il n'existe que deux belles positions des lignes droites, la perpendiculaire et l'horizontale. Ceci procède de la Nature et est par conséquent nécessité, de même que seul est solide ce qui tient debout. » Sir Christopher Wren, *Parentalia*.

En tant que type idéal du bâtiment à plan centré, la villa Almerico-Capra (Rotonda) de Palladio [planche 1] s'est, plus sans doute que toute autre maison, imposée à l'imagination. Elle est mathématique, abstraite, cruciforme, sans fonction apparente et totalement mémorable ; ses imitations ont connu une diffusion universelle. Palladio lui-même en parle en termes lyriques :

« Sa situation est aussi belle et avantageuse qu'on le saurait désirer, la maison est assise sur une colline d'accès facile, au pied de laquelle passe le Bacchiglione, fleuve navigable. De l'autre côté, elle est entourée de plusieurs autres collines, qui semblent former comme un théâtre, outre qu'elles sont très fertiles et abondantes en excellents fruits et en bons vignobles. Tellement qu'étant ainsi avantaagée de tous les côtés de très belles vues, les unes bornées, d'autres plus lointaines et d'autres encore à perte de vue, on lui a donné des loges sur ses quatre faces<sup>1</sup>. »

L'esprit étant ainsi préparé, un passage de *Précisions*, de Le Corbusier, ne peut manquer de rappeler ces lignes. Non moins lyrique mais plus explosif, Le Corbusier décrit le site de la villa Savoye à Poissy [planche 2] :

« Le site : une vaste pelouse bombée en dôme aplati [...] La maison est une boîte en l'air [...] au milieu des prairies dominant le verger [...] Le plan est pur [...] Il est à sa juste place dans l'agreste paysage de Poissy [...] Les habitants, venus ici parce que cette campagne agreste était belle avec sa *vie de campagne*, ils la contempleront, maintenue intacte, du haut de leur jardin suspendu ou des quatre faces de leurs fenêtres en longueur. Leur vie domestique sera insérée dans un rêve virgilien<sup>2</sup>. »

La villa Savoye a fait l'objet de nombreuses interprétations. Peut-être est-elle, en effet, une machine à habiter, un agencement de volumes et d'espaces qui s'interpénètrent, une émanation de l'espace-temps. Pourtant, l'allusion aux rêves de Virgile n'est pas sans évoquer le passage où Palladio décrit la Rotonda. Le paysage de Palladio est plus agraire et bucolique, il évoque moins la nature pastorale non domestiquée, son échelle est plus vaste ; mais, globalement, l'effet de ces deux textes est analogue.

Ailleurs, Palladio s'étend sur la vie idéale de la villa. Le propriétaire de celle-ci, du sein de ce fragment d'ordre créé, regardera mûrir ses possessions, savourant le contraste piquant entre ses champs et ses jardins. Méditant sur la nature changeante des choses de la vie, il contempera au fil des ans les antiques vertus d'une race plus simple ; l'ordonnance harmonieuse de sa vie et de son domaine sera une analogie du paradis :

« ... à l'exemple de ces sages de l'Antiquité qui, pour goûter la vie tranquille qu'ils appelaient bienheureuse, se retiraient bien souvent en des lieux semblables ornés de jardins, de fontaines, de belles maisons et d'autres choses divertissantes, mais surtout de leur vertu<sup>3</sup>. »

Peut-être étaient-ce là les rêves de Virgile. Librement interprétés, ils ont été au cours des siècles associés à toutes ces notions de vertu romaine, d'excellence, de splendeur impériale et de décadence qui accompagnent la reconstruction imaginaire du monde antique. Peut-être Palladio se serait-il senti à l'aise dans les paysages de Poussin, avec leurs

<sup>1</sup> A. Palladio, *Les Quatre Livres de l'Architecture*, traduction R. Fréart de Chambray [1641], Paris, Arthaud, 1980, livre second, p. 135.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, G. Crès, 1930, pp. 136-138.

<sup>3</sup> A. Palladio, *op. cit.*, livre second, p. 162.

prodigieuses apparitions de l'antique ; et il est possible que l'essence de ce paysage, le violent contraste entre le cube indépendant et son cadre, le *paysage agreste*<sup>\*</sup>, entre le volume géométrique et l'apparence d'une nature intacte se cachent derrière l'allusion romaine de Le Corbusier. Si, à la Rotonda, l'architecture constitue le cadre de la vie parfaite, à Poissy elle est certainement celui d'une vie active et lyrique ; et, si la pastorale contemporaine n'est pas encore sanctionnée par l'usage et la coutume, la nostalgie virgilienne reste apparemment présente. Dans les boudoirs hygiéniquement agencés, en montant lentement les rampes, le souvenir des *Géorgiques* ne peut manquer de surgir ; et, peut-être, la référence historique ajoute-t-elle du piment tandis que la voiture s'élance vers Paris.

Une comparaison plus spécifique se présente cependant entre la villa Foscari de Palladio, dite La Malcontenta (1560 env.) [planches 3, 4, 5, 9, 10], et la maison que Le Corbusier a construite à Garches pour M. et Mme Michael Stein [planches 6, 7, 8, 11].

Tant par leurs formes que par ce qu'ils évoquent, ces deux édifices sont, à première vue, si différents qu'il peut sembler absurde d'établir un parallèle. Pourtant, et bien que l'obsédante gravité psychologique et matérielle de la Malcontenta ne trouve aucun parallèle dans une maison qui tend à être tantôt un navire, tantôt un gymnase, cette différence d'humeur ne devrait pas décourager l'analyse.

Pour commencer, en effet, la maison de Garches et la Malcontenta sont toutes deux conçues comme des blocs monolithiques ; et, compte tenu de différences dans le traitement de la toiture, on remarquera que ce sont des blocs d'un volume équivalent, chacun mesurant 8 unités en longueur sur 5 ½ en largeur et 5 en hauteur. En outre, on peut observer une structure comparable des travées. Chacune des deux maisons présente (et dissimule) un rythme alterné de modules doubles et simples ; et chacune, vue de l'avant à l'arrière, témoigne d'une distribution tripartite des éléments porteurs [figure 1].

À ce stade, il convient sans doute d'introduire un *presque*. En effet, si la distribution des coordonnées horizontales de base est dans les deux cas fort semblable, il n'en existe pas moins de légères mais significatives différences relatives à la disposition de ces éléments porteurs parallèles aux façades. Ainsi, à Garches, toujours de l'avant à l'arrière, le module de base obéit aux rapports ½ : 1 ½ : 1 ½ : 1 ½ : ½, tandis qu'à la Malcontenta, la séquence est de 2 : 2 : 1 ½. Autrement dit, en utilisant une demi-unité en porte-à-faux, Le Corbusier réalise une compression de la travée centrale, déplaçant ainsi le centre d'intérêt, tandis que Palladio assure la prépondérance de la zone centrale en mettant l'accent sur les portiques et en concentrant l'attention sur ces deux éléments. Le premier agencement est donc potentiellement dispersé et sans doute égalitaire, tandis que le second est concentrique et manifestement hiérarchique. Toutefois, cette

différence étant notée, nous ajouterons simplement que, dans les deux cas, un élément saillant — terrasse en avancée ou portique intégré — occupe une profondeur de  $1\frac{1}{2}$  unité.

On ne peut, bien entendu, comparer les structures et, dans une certaine mesure au moins, chacun des deux architectes cherche dans la structure la justification de son agencement. Ainsi, Palladio utilise un mur porteur massif dont il écrit :

« Les pièces doivent être de part et d'autre de l'entrée et de la salle, et il faut prendre garde à ce que celles de la main droite répondent et soient égales à celles du côté gauche, afin que le bâtiment soit tout pareil d'un côté et d'autre, et que les murs portent également le faix de la couverture. Car si les pièces étaient grandes d'un côté et plus petites de l'autre, celui-là résisterait davantage à la charge à cause de l'épaisseur de ses murs, et celui-ci se trouvant plus faible ferait naître avec le temps de grands inconvénients et, pour finir, la ruine entière de l'édifice<sup>4</sup>. »

Palladio se préoccupe de la disposition logique d'éléments acceptés dogmatiquement tout en s'efforçant de trouver une justification structurale aux symétries de son plan ; Le Corbusier, lui, plaide en faveur de la structure en tant que base des éléments formels de la composition, et oppose le nouveau système à l'ancien, de façon un peu plus explicite :

« Je vous rappelle ce "plan paralysé" de la maison de pierre et ceci à quoi nous sommes arrivés avec la maison de fer ou de ciment armé :

- plan libre
- façade libre
- ossature indépendante
- fenêtres en longueur ou pan de verre
- pilotis
- toit-jardin
- et l'intérieur muni de « casiers » et débarrassé de l'encombrement des meubles<sup>5</sup>. »

Avec le système structurel de Palladio, il est presque nécessaire de répéter le même plan à chaque niveau du bâtiment, tandis que le système porteur par points permet à Le Corbusier un agencement très souple ; toutefois, les deux architectes parviennent à des conclusions un peu excessives compte tenu des raisons invoquées. Des structures à murs pleins, déclare Palladio, imposent une symétrie absolue ; une construction à ossature, annonce Le Corbusier, exige une disposition

<sup>4</sup> A. Palladio, *op. cit.*, livre premier, p. 85.

<sup>5</sup> Le Corbusier, *op. cit.*, p. 123.

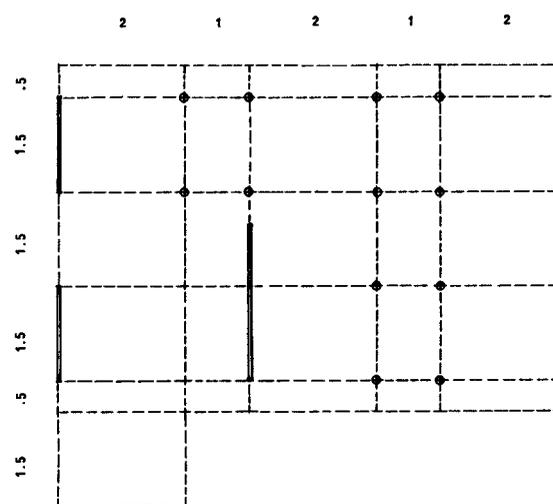
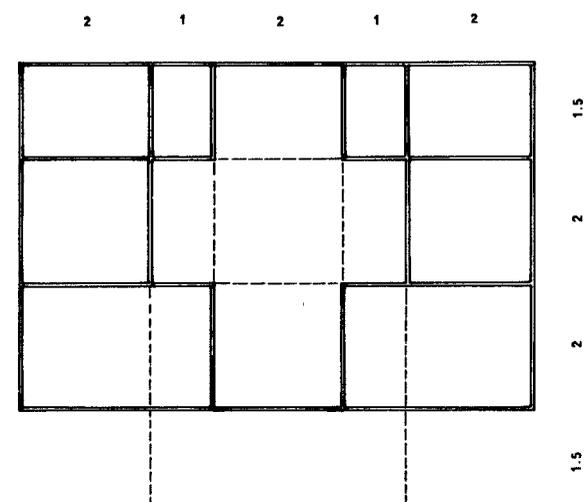
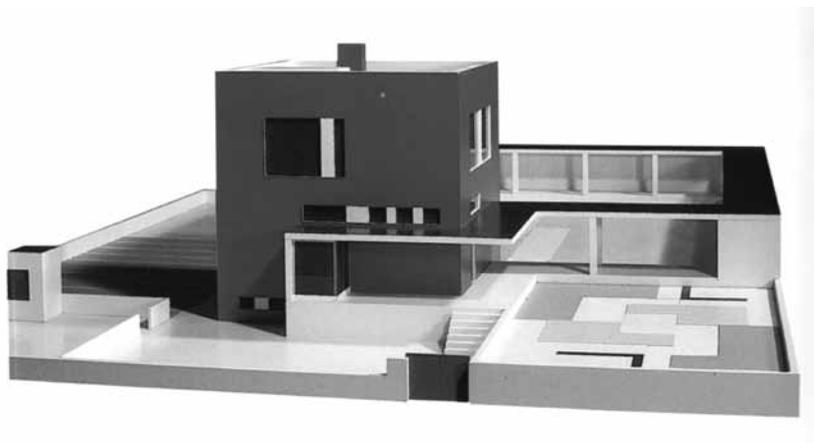


Fig. 1 : La villa Foscari dite Malcontenta et la villa Stein, Garches, schémas analytiques.



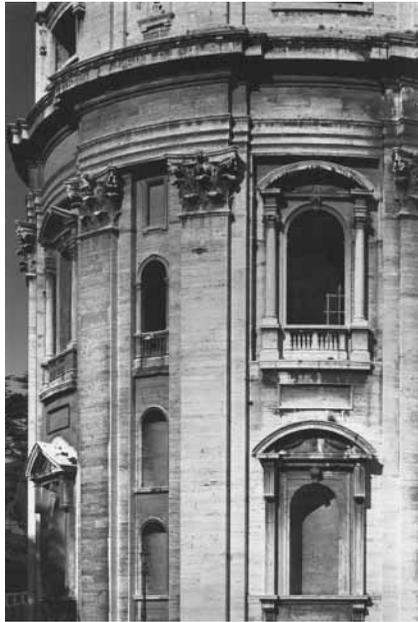
**Pl. 22 :** Haus am Horn, Weimar [Georg Muche et Adolf Meyer, 1923].

**Pl. 23 :** Le Cube Rouge, projet [Farkas Molnár, 1923].



**Pl. 24 :** Bauhaus, Dessau [Walter Gropius, 1925-1926].

**Pl. 25 :** Bauhaus, vue aérienne.



**Pl. 26 :** Saint-Pierre, Rome, détail des absides [Michel-Ange, 1546-1564].

**Pl. 27 :** Cité de refuge, Armée du Salut, Paris, façade [Le Corbusier, 1929].

## Caractère et composition ; de quelques vicissitudes du vocabulaire architectural au XIX<sup>e</sup> siècle

Cet article, écrit en 1953-1954, a paru pour la première fois dans *Oppositions*, 2, 1974.

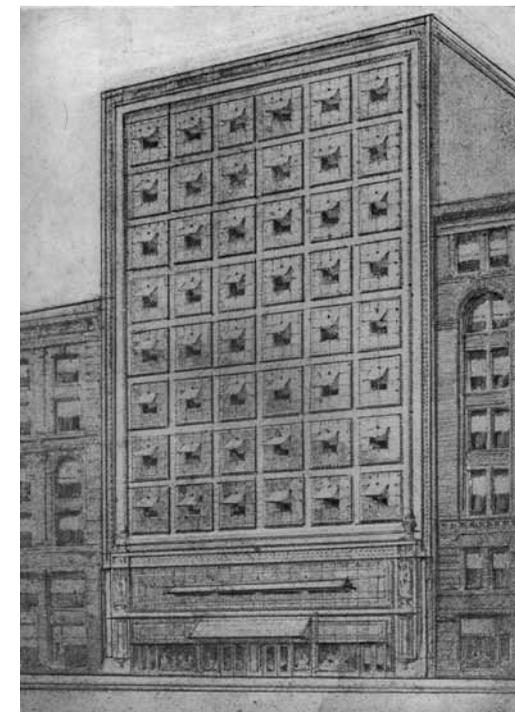
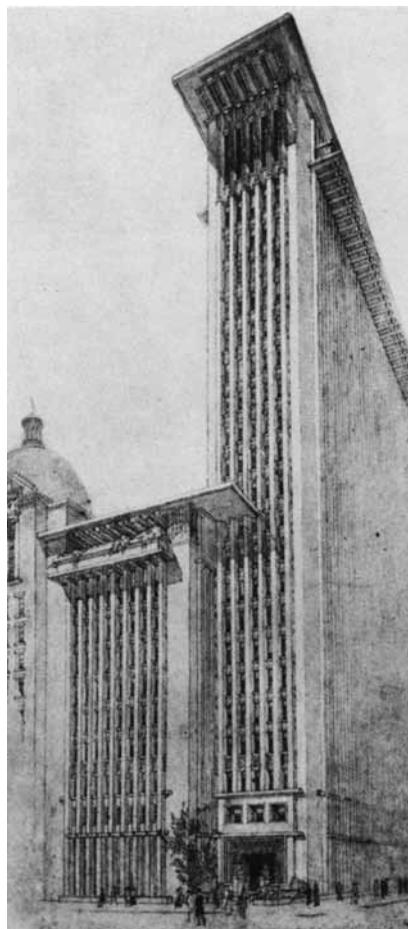
Les rayons de n'importe quelle bibliothèque d'architecture des États-Unis ou de Grande-Bretagne pourraient faire croire qu'entre 1900 et 1930, le principal centre d'intérêt des professionnels, du moins dans les pays anglophones, était d'élucider les principes de la composition architecturale. Indubitablement, un nombre surprenant de livres a été consacré à ce sujet durant cette période, alors qu'il en existait fort peu auparavant et qu'il n'en a guère paru depuis.

*A Discussion of Composition, Architectural Composition, The Principles of Architectural Composition*<sup>1</sup> : ces titres nous sont familiers et les livres eux-mêmes, qui témoignent tous d'une démarche critique similaire, nous paraissent aujourd'hui très datés. L'objectif déclaré de ces ouvrages était pédagogique, et — sans vouloir donner à ce terme un sens péjoratif — leurs auteurs professaient manifestement un idéal académique. Utilisant le même vocabulaire critique, ayant apparemment en commun les mêmes références visuelles, ces auteurs n'éprouvaient pas le besoin d'entrer en guerre contre le présent ou le passé récent. Bien que n'ayant pas de relations directes avec le mouvement architectural moderne, ils n'étaient pas toujours ignorants de l'évolution la plus récente — et n'étaient pas nécessairement dénués d'enthousiasme à son égard. Sans manifester de préjugés apparents ni professer uniquement des attitudes rétrogrades, ils cherchaient à perpétuer certains critères d'ordre et d'urbanité, certaines idées reçues qui étaient à leurs yeux synonymes de tradition. Mais en tout premier lieu, comme les titres de leurs ouvrages ne cessent de le proclamer, ils avaient à cœur de dégager, des précédents



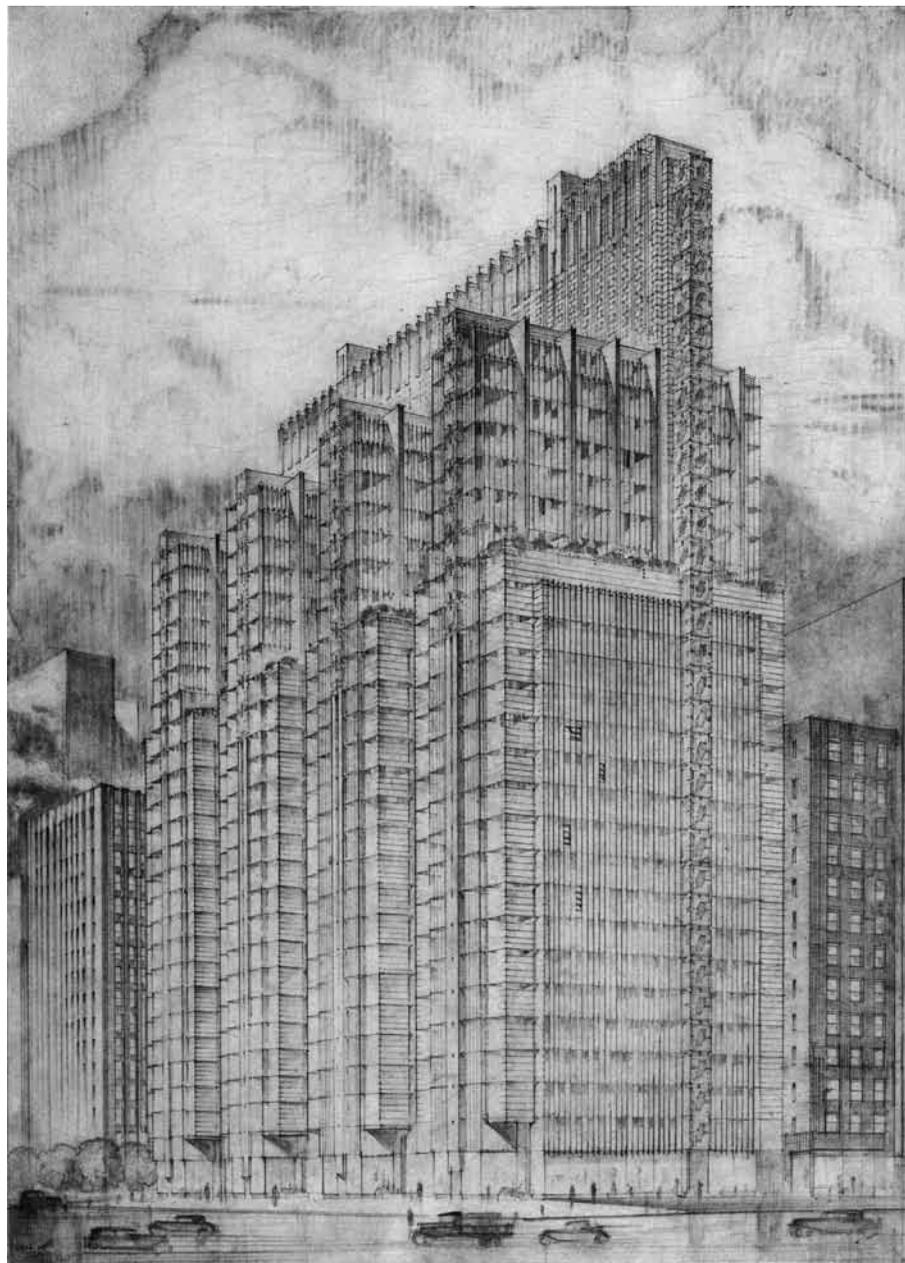
**Pl. 40 :** Maison Schröder, Utrecht [Gerrit Rietveld, 1924].

**Pl. 41 :** Second Leiter Building, Chicago [William Le Baron Jenney, 1889-1890].

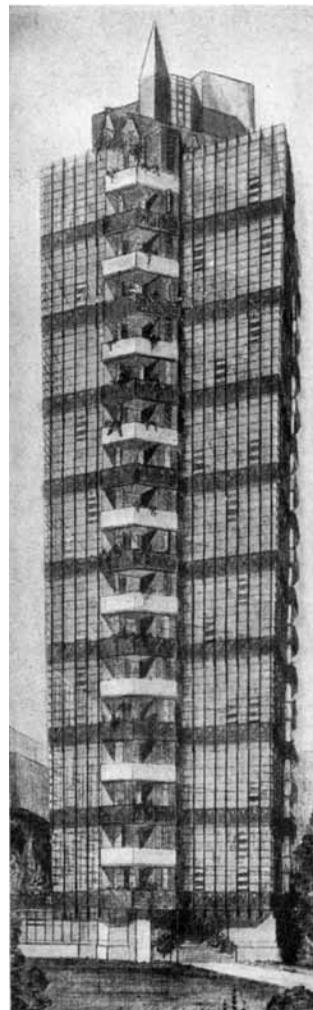


**Pl. 42 :** Luxfer Prism Skyscraper, projet [Frank Lloyd Wright, 1895].

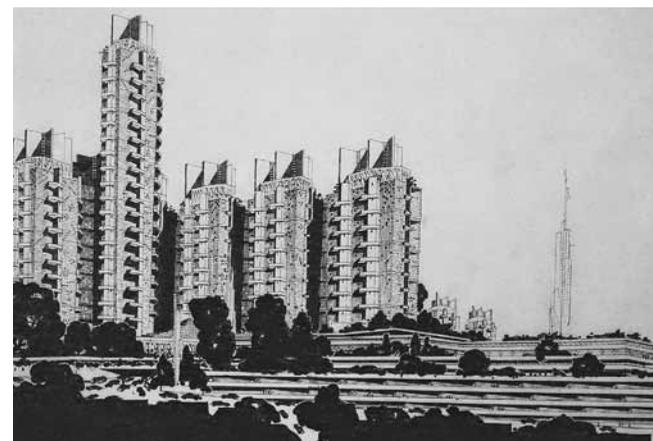
**Pl. 43 :** Press Building, projet [Frank Lloyd Wright, 1912].



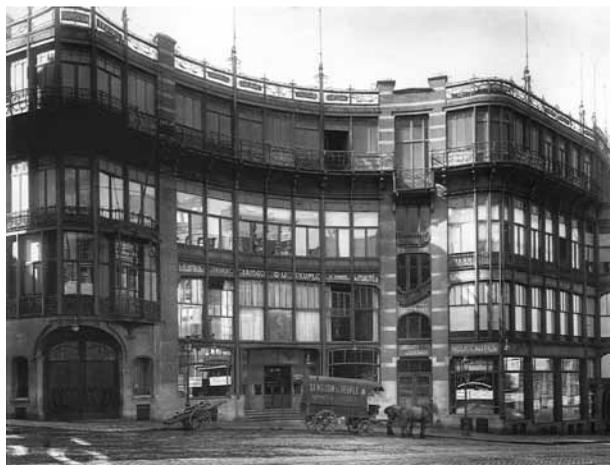
**Pl. 44 :** Immeuble de la National Life Insurance, projet [Frank Lloyd Wright, 1924].



**Pl. 45 :** St Mark's Tower, projet [Frank Lloyd Wright, 1929].



**Pl. 46 :** Crystal Heights Hotel, projet [Frank Lloyd Wright, 1940].



**Pl. 47 :** McClurg Building, Chicago [Holabird et Roche, 1899-1900].

**Pl. 48 :** Maison du Peuple, Bruxelles [Victor Horta, 1897].



**Pl. 49 :** Reliance Building, Chicago [D.H. Burnham and Company, 1895].

**Pl. 50 :** Tour de verre, projet [Ludwig Mies van der Rohe, 1921].

# Néo-« classicisme » et architecture moderne, 1

Cet article, écrit en 1956-1957, a paru pour la première fois dans *Oppositions*, 1, 1973.

« Miesien » et « palladien » : dans certains cercles, ces épithètes sont devenues presque synonymes. Maintenant que nous ne sommes plus choqués par leur juxtaposition, que nous ne sommes même plus surpris de ne pas en être choqués, il est permis de se demander quels problèmes plus vastes sous-tendent cette petite révolution sémantique. Ce fut un coup de force si calme, sans drapeaux ni manifestes, que l'on serait tenté de croire qu'il n'a pas eu lieu... si les constructions n'étaient là pour en témoigner et si d'innombrables esquisses d'étudiants ne semblaient nous en promettre d'autres du même genre.

Non qu'il y ait la moindre hésitation à reconnaître ces édifices pour ce qu'ils sont. Dès 1953, dans une maison dont la symétrie aurait pu paraître innocente à un observateur superficiel, la revue *Forum* sut détecter une tonalité « palladienne » ; récemment, *Architectural Record* parla, au sujet de manifestations analogues, d'« espace-temps palladien » ; et, en Angleterre, *Architectural Review* mit occasionnellement ses lecteurs en garde contre les dangers formalistes inhérents à un programme néo-palladien. Il serait donc mal avisé de croire qu'une nouvelle attitude n'est pas apparue, et que le qualificatif de « palladien » n'est rien de plus qu'une fantaisie anodine de la critique.

Généralement, l'édifice néo-« palladien » contemporain se présente sous la forme d'une petite maison dont les élévations et les détails sont « miesiens ». Conçue comme un pavillon et habituellement composée d'un unique volume, elle aspire à une rigoureuse symétrie extérieure et (dans la mesure du possible) intérieure. On peut considérer comme précurseurs de ce type, sinon la maison Resor de Mies, du moins la maison Oneto de Philip Johnson [planche 51], à Irvington-on-Hudson, la maison Goodyear, à Fairfield County (Connecticut), de John

Johansen [planche 52] et la maison Demoustier à Houston, due à Bolton & Barnstone [planche 53], qui en sont les spécimens les plus accomplis. D'autres exemples, pas nécessairement résidentiels, pourraient certainement venir à l'esprit.

Les édifices de ce genre constituent apparemment un phénomène typiquement américain — du moins, on n'en trouve actuellement guère d'exemples en dehors des États-Unis. Il convient aussi d'observer qu'ils n'ont qu'une faible ressemblance avec les prototypes érigés sur la Brenta ou aux alentours de Vicence ; leurs architectes ont donc réussi à éviter toute réminiscence historique directe. En revanche, inspirés par certaines réalisations de Mies van der Rohe, ils ont présumé que la disposition symétrique d'un édifice se prêtait à la plupart des utilisations ; ce faisant, ils se sont plus ou moins rapprochés du parti palladien caractéristique.

Un parti palladien n'a (ou ne devrait avoir) rien de bien remarquable ; il y a quarante ou cinquante ans, il serait peut-être passé inaperçu. Et il n'y a rien qui attire (ou qui devrait attirer) particulièrement l'attention dans la petite maison « miesienne », laquelle représente certainement une des conventions les plus respectables de la décennie écoulée. Cette nouvelle convention — l'élégante maison miesienne proclamant fièrement un parti palladien — devrait néanmoins retenir notre attention, moins peut-être pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle indique.

Il y a vingt ans, en effet, suggérer que les membres d'une nouvelle génération d'architectes seraient obsédés par des problèmes de symétrie aurait sans doute paru improbable. En 1947, nous le savons, une telle supposition aurait encore paru surprenante. Dès 1937, et plus encore il y a dix ans, on pouvait affirmer sans trop de risque que, entre autres aberrations formalistes, le « culte de l'axe » était mort et enterré, ou du moins en voie de disparition. Aujourd'hui, les choses ont apparemment changé ; témoins de ce changement, ces édifices néo-« palladiens » semblent soulever une question, qui pourrait se résumer ainsi :

Soit il nous est difficile d'accepter ces édifices comme des exemples d'architecture moderne.

Soit il nous est difficile d'accepter les professions de foi théoriques de l'architecte moderne.

La première de ces propositions paraît absurde ; la seconde est tout simplement consternante. Pourtant, nous sommes pris de doute : se pourrait-il que les édifices de ce genre constituent une rupture décisive, une violation non seulement des principes *orthodoxes* de l'architecture moderne, mais aussi des critères visuels de ce que l'on peut appeler ses réalisations exemplaires ?

Ce problème concernant certaines des productions les plus accomplies et les plus représentatives de notre époque, il ne peut être

traité à la légère. En tout état de cause, cette manière post-miesienne est devenue si répandue qu'il serait imprudent d'y voir un simple divertissement personnel, un exercice sophistiqué sans portée générale. Il n'est pas davantage possible de l'évaluer correctement en l'abordant comme un fait isolé. Pour comprendre sa signification, il paraît nécessaire de la mettre en parallèle avec ce mouvement plus vaste, plus populaire et d'un néo-classicisme douteux, qu'illustrent notamment des réalisations telles que l'aéroport de Saint Louis, conçu par Yamasaki [planche 54], et l'ensemble que constitue l'auditorium et la chapelle du MIT, dû à Saarinen [planche 55].

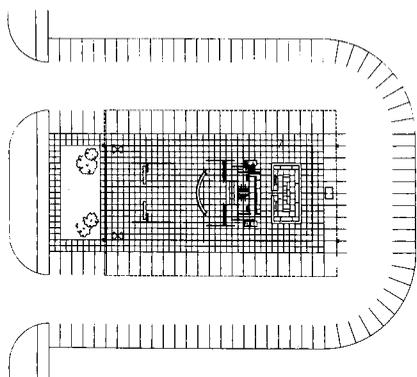
Ces phénomènes — une aimable interprétation postpompienne de Mies et une transposition quasi romaine des expériences de Nervi, Buckminster Fuller et Candela — sont manifestement liés. Bien que le premier se préoccupe principalement du plan et que le second témoigne peut-être d'un intérêt plus développé pour la structure, tous deux recherchent un contrôle volumétrique idéal, manifestent une préférence pour l'espace centralisé, témoignent de conceptions architecturales urbaines et technocratiques plutôt que rustiques et artisanales, aucun d'eux ne cherchant querelle à l'état actuel des choses. Pourtant, bien que tous deux se rattachent incontestablement à ce qu'il est convenu d'appeler le Style international, il serait un peu trop facile d'affirmer qu'ils n'ont fait que donner une interprétation plus extensive des principes de ce « style ». Une telle réaction « à l'antique » — nous avons reconnu que telle était sa nature —, se situant dans le cadre de l'architecture moderne et témoignant parfois d'une loyauté combative à l'égard de celle-ci, est, à bien y réfléchir, tellement étrange et constitue une violation tellement flagrante de ce que l'on pensait être l'idée centrale de l'architecture moderne qu'elle mérite un examen approfondi.

Il va sans dire que l'idée de l'architecture moderne — ou ce que l'on prenait pour telle — est entourée d'une certaine confusion, d'ailleurs inévitable dès que l'on aborde de tels sujets. En outre, pour établir de quelconques critères, il serait abusif de se référer à une théorie orthodoxe de l'architecture moderne et excessif d'invoquer les réalisations normatives de celle-ci, tandis que le simple fait de supposer l'existence du Style international serait insultant à certains égards. Quoi qu'il en soit, il est pour le moment pratique d'utiliser ces références : pour étayer la critique, à titre d'hypothèses de travail, et afin de pouvoir développer deux ou trois idées. Des généralisations de ce genre ne rendent pas compte de la complexité inhérente à une situation en apparence la plus élémentaire, mais si on les considère comme de simples outils, elles permettront de rendre à peu près justice aux faits.

L'architecture moderne, qui se proposait de combattre tous les dogmes établis au profit d'une évolution rationnelle, n'a jamais considéré que son passé pût déterminer son avenir ; il n'en demeure pas

# Transparence : littérale et phénoménale

(avec Robert Slutzky)



PI. 57 : Restaurant *drive-in*, projet [Ludwig Mies van der Rohe, 1946].

Cet article, écrit en 1955-1956, a paru pour la première fois dans *Perspecta*, 1963 (réédition sous le titre *Transparenz*, B. Hoesli ed., Bâle, Birkhäuser, 1968 ; traduit une première fois en français sous le titre *Transparence réelle et virtuelle*, éditions du Demi-Cercle, Paris, 1992).

Transparence : v. 1380. 1. La qualité ou condition d'être transparent ; diaphanéité, limpidité. 1615. 2. Qualité d'une substance transparente. Ce qui est transparent, ou laisse passer les rayons lumineux. 1591. b. spéc. Projection d'un film ou d'une image sur un écran transparent. 3. Translucidité (du teint, etc.). Fig. : candeur, limpidité, absence de dissimulation.

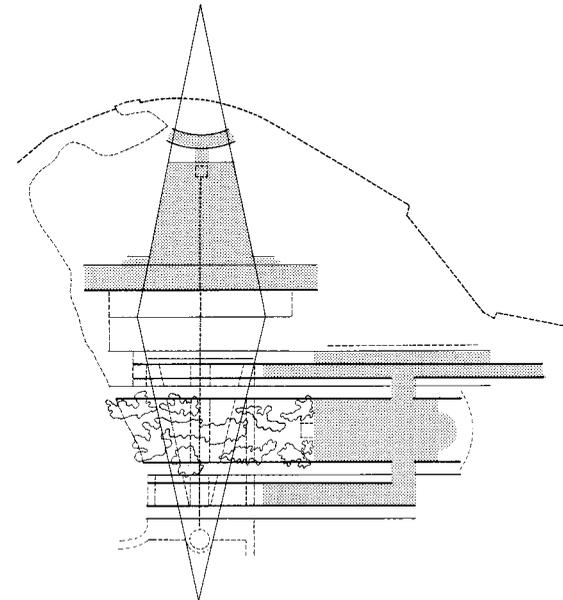
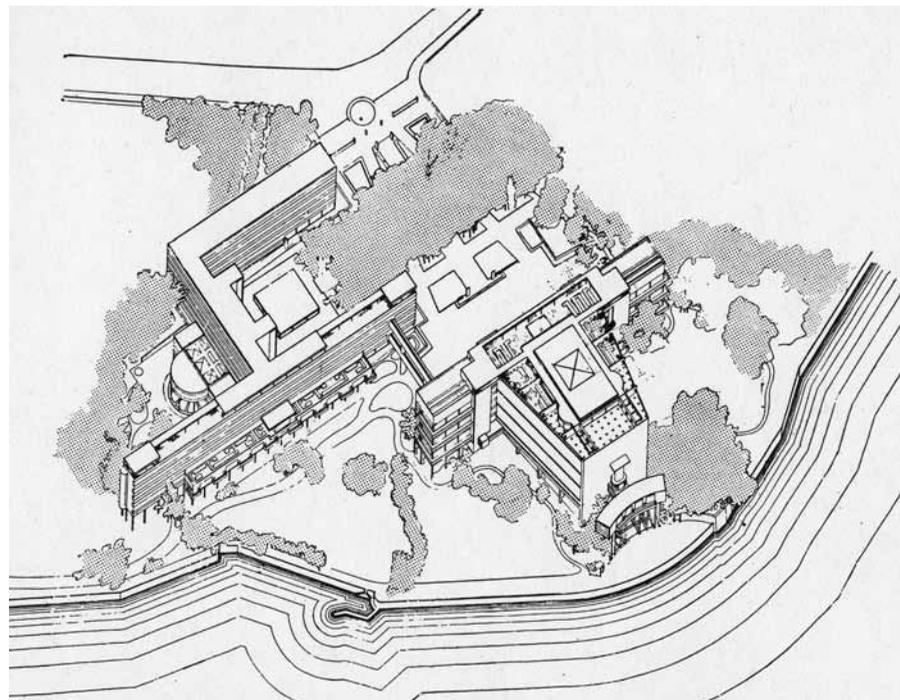
Transparent : 1. Qui a la propriété de transmettre la lumière, de sorte à rendre complètement visibles les objets qui se trouvent derrière ; à travers quoi il est possible de voir. b. Pénétrant, comme la lumière. 1593. c. Autorisant le passage de la lumière par des interstices (rare). 1693. 2. Fig. a. Ouvert, candide, ingénu. 1590. b. Facile à saisir, à reconnaître ou à détecter ; manifeste, évident. 1592.

« Simultanéité », « interpénétration », « superposition », « ambivalence », « espace-temps », « transparence » : dans la littérature consacrée à l'architecture moderne, ces mots, et d'autres termes semblables, sont souvent utilisés comme des synonymes. Nous connaissons tous les phénomènes auxquels ils s'appliquent, ou du moins nous croyons les connaître. Ce sont, nous en sommes convaincus, les caractéristiques formelles spécifiques de l'architecture contemporaine — caractéristiques auxquelles nous réagissons, certes, mais en cherchant rarement à analyser la nature de notre réaction.



**Pl. 66 :** Bauhaus, Dessau [Walter Gropius, 1925-1926].

**Pl. 67 :** Bauhaus, Dessau [Walter Gropius, 1925-1926].



**Pl. 68 :** Palais des Nations, projet, Genève [Le Corbusier, 1927].

**Pl. 69 :** Palais des Nations, diagramme analytique.

# L'architecture de l'utopie

Ce texte a paru pour la première fois dans *Granta*, 1959.

Car pour vous a été ouvert le paradis, planté l'arbre de vie, préparé le temps futur, préparée la profusion, édifiée la cité, trouvé bon le repos, menée à sa perfection la bonté, auparavant parfaite la beauté. La racine a été scellée loin de vous, la maladie a été éteinte loin de vous, et [la mort] a été cachée, l'enfer s'enfuit, et la corruption, dans l'oubli. Les douleurs s'en sont allées et le trésor d'immortalité a été montré pour la fin. 2 Esdras 8 :52-54<sup>1</sup>

La notion d'utopie est indissociable de l'image de la ville. Cela n'a rien de surprenant si, comme il est permis de le supposer, l'une de ses sources est la pensée millénariste juive. « Une ville est construite, établie sur un vaste champ, et elle est emplie de choses désirables. » « On chante tes louanges, ô ville de Dieu. » « Et il m'a transporté en esprit au sommet d'une haute montagne, et m'a montré cette grande ville, la sainte Jérusalem, descendue du ciel de Dieu. » Les références bibliques à la ville promise, havre de félicité, sont trop nombreuses pour être ignorées. Néanmoins, les ingrédients de la plus tardive *Civitas Dei* sont tout autant platoniciens qu'hébraïques, et c'est incontestablement une divinité platonicienne qui préside aux premières utopies ayant pris une forme spécifique, à proprement parler architecturale.

L'architecture sert des besoins concrets, utilitaires ; en même temps, elle est façonnée par des idées et des projections de l'imaginaire, qu'elle a la capacité d'ordonner, de cristalliser et de rendre visibles. Dans de rares cas, il arrive même que la cristallisation architecturale précède la cristallisation littéraire. Si nous estimons, sans doute à juste titre, que le concept de ville idéale de la Renaissance est utopique, nous trouverons ici un exemple frappant d'antériorité architecturale. Le célèbre ouvrage de Thomas More ne parut en effet qu'en 1516, alors que le thème de l'utopie était déjà fermement établi depuis près d'un demi-siècle — du moins dans l'architecture italienne. La Sforzinda de Filarète, cité idéale qui servit de modèle à tant d'essais utopiques, a été conçue vers 1460 ;

# Table

<i>Avant-propos</i>	
<b>Colin Rowe théoricien du maniérisme moderniste</b>	5
<b>Mathématiques de la villa idéale</b>	17
<b>Maniérisme et architecture moderne</b>	43
<b>Caractère et composition ; de quelques vicissitudes du vocabulaire architectural au XIX<sup>e</sup> siècle</b>	71
<b>Chicago : l'architecture à ossature</b>	101
<b>Néo-« classicisme » et architecture moderne, 1</b>	129
<b>Néo-« classicisme » et architecture moderne, 2</b>	149
<b>Transparence : littérale et phénoménale (avec Robert Slutzky)</b>	169
<b>La Tourette</b>	193
<b>L'architecture de l'utopie</b>	213