

Bruno Zevi

collection eupalinos
série architecture et urbanisme

**Le langage
moderne de
l'architecture**
**Pour une approche
anticlassique**

Traduit de l'italien et présenté par Marie Bels

Éditions Parenthèses

Préface

Engagement politique et modernité

par Marie Bels

Bruno Zevi n'est pas un théoricien comme les autres, un historien de l'architecture comme ses contemporains l'anglais John Summerson (1904-1992), l'allemand Nikolaus Pevsner (1902-1993) ou l'italien Manfredo Tafuri (1935-1994). C'est un homme de l'action politique, qui « juge la politique par une lecture urbanistique et architectonique¹ » et l'essai présenté ici est tout entier consacré à la défense d'une « architecture démocratique ». « En politique, dans l'éthique, dans les comportements, dans l'art et, naturellement, en architecture, je suis contre le fascisme. En cela je n'entends pas seulement Mussolini, Hitler et Staline, mais tous les absolutismes et les totalitarismes² » écrit-il quelques années après la publication, en 1973, du *Langage moderne de l'architecture*. L'Italie traverse alors les terribles Années de Plomb tandis que le postmodernisme triomphe sur la scène internationale. Bruno Zevi a cinquante-cinq ans ; cela fait plus de trente ans qu'il consacre tous ses écrits, son enseignement, ses recherches historiques et son œuvre critique à la défense de cette conception politique de l'architecture. « L'architecture a toujours une matrice politique. [...] Il y a un rapport étroit entre l'espace, l'usage et la signification, et c'est ce que nous pouvons appeler une *responsive architecture*. Nous devons dénoncer le fait que de nombreux architectes ont perdu la conscience de ce rapport et ne croient plus dans l'engagement social ; par conséquent leurs produits sont autonomes, ils ne correspondent à rien³ ».

C'est la raison pour laquelle Zevi n'historicise pas les théories de l'architecture ou les préférences architecturales à travers les différentes époques de l'histoire. Il définit et historicise uniquement ce qu'il considère comme le paramètre de jugement fondamental de l'architecture : l'espace, « l'espace comme protagoniste de l'architecture, source

de joie et matrice de comportements individuels et sociaux⁴ ». De la même façon, il va systématiquement à l'encontre d'une conception linéaire de l'histoire et du progrès. Il n'y a pas d'origine mythique, ou supérieure, dans laquelle puiser une légitimité, ni même de mouvement historique auquel se rattacher. « De ce point de vue, les "vérités absolues" des Lumières et les dogmes marxistes sont fascistes. [De même que] les intellectuels "illuminés" peuvent être fascistes s'ils n'admettent pas d'ombres. Le fascisme est donc un mal complexe qui s'insinue, qui s'infiltré partout, et que nous devons extirper tous les jours à l'intérieur de nous-mêmes⁵ ». La modernité, en architecture, est la lutte contre ce mal, c'est-à-dire contre toutes les expressions du pouvoir qui « tendent à opprimer l'individu, à nier la diversité et à exclure les exceptions. »

La modernité est donc partout en puissance, et en tous les temps. Sa nature intemporelle vient de ce qu'elle est fondamentalement une force d'émancipation conduite par des individus en quête de liberté⁶. « Tous les artistes vrais et originaux sont "modernes" ; leurs messages sont toujours des transgressions des règles⁷ ». Aussi, aucune forme de modernité ne peut prétendre être le commencement ou l'aboutissement de toute l'Histoire, car « la modernité ne fixe pas de modèles, elle est toujours en train de chercher⁸ ». Et si la modernité s'incarne effectivement dans la volonté de renouvellement, cela ne signifie pas qu'elle doit s'incarner systématiquement dans la seule rupture révolutionnaire. « La modernité

¹ « Una politica culturale per la sinistra europea » [Une politique culturelle pour la gauche européenne], éditorial n° 320 de *L'architettura, cronache e storia*, juin 1982, in Bruno Zevi, *Sterzate architetoniche, Conflitti e polemiche degli anni settanta-novanta*, Bari, Dedalo, 1992, p. 309.

² Bruno Zevi, « Il fascismo in architettura » [Le fascisme en architecture], in *Dichotomy*, vol. 3, n° 1, automne 1979, sous le titre « On Architectural Criticism and Its Diseases », que nous avons traduit de sa version italienne, parue dans Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, Venise, Magma, 1993, pp. 144-147.

³ « Per un'architettura rispondente » [Pour une architecture ouverte], éditorial n° 373 de *L'architettura, cronache e storia*, novembre 1986, in Bruno Zevi, *Sterzate architetoniche, op. cit.*, p. 208. Au début de son article, Bruno Zevi indique que l'expression anglaise *a responsive architecture* (l'adjectif *responsive* signifie : sensible, ouvert, enthousiaste, en réponse à) vient d'être utilisée par l'architecte, historien et critique anglais Peter Blundell Jones, dans une conférence qui cherche à faire un bilan de la situation architecturale contemporaine.

⁴ Bruno Zevi, *Zevi su Zevi, op. cit.*, p. 47.

⁵ Bruno Zevi, « Il fascismo in architettura », *op. cit.*

⁶ Nicolas Bruno Jacquet, *Le langage hypermoderne de l'architecture*, Marseille, Parenthèses, 2015, pp. 64 à 66.

⁷ Bruno Zevi, « Il fascismo in architettura », *op. cit.*

⁸ « Modernità e spirito del tempo » [Modernité et esprit du temps], éditorial n° 316 de *L'architettura, cronache e storia*, février 1982, in Bruno Zevi, *Sterzate architetoniche, op. cit.*, p. 120.

est une pratique et une poétique du changement [elle] est liée à l'expérience vécue (elle) est fondée sur la conscience d'un monde qui change. Il n'y a pas une forme définitive de la modernité, mais seulement la définition toujours renouvelée d'une modernité qui prend forme ».

Être moderne, c'est aussi hériter des valeurs d'émancipation fondées par les avant-gardes, et entamer un processus d'appropriation. La problématique de la modernité est donc celle de la transmission, de l'engagement des générations suivantes à accepter et se confronter à cet héritage⁹. C'est la valeur de cet héritage que Bruno Zevi défend et cherche à transmettre, et se voit donc obligé de définir — et paradoxalement de codifier — face à l'hégémonie du Style International et aux régressions du post-modernisme.

Jeune étudiant d'architecture, Bruno Zevi a dû fuir l'Italie en 1939 à la suite de la promulgation des lois raciales. Il poursuit alors ses études d'abord à Londres (à l'Association School of Architecture), puis aux États-Unis (à la School of Architecture de la Columbia University de New York et à la Graduate School of Design (GSD), de la Harvard University de Cambridge, dans le Master of Architecture dirigé par Walter Gropius). C'est ainsi que sa formation de jeunesse empreinte de l'approche critique de Benedetto Croce et Lionello Venturi réagit au contact d'autres orientations culturelles, parmi lesquelles celle de l'histoire de l'art germaniste, diffusée dans le monde anglo-saxon par Pevsner, Behrendt et Giedon¹⁰, et celle d'un argumentaire pragmatique proprement américain porté, dans ces années-là, par les figures de l'écrivain philosophe, historien de la technologie et critique d'architecture Lewis Mumford, et de l'architecte Franck Lloyd Wright.

Promu lauréat de la GSD en 1942 et déjà fortement impliqué politiquement pour la libération de l'Italie, Bruno Zevi rentre en Europe en 1943, d'abord à Londres, où il en profite pour continuer ses recherches à la bibliothèque du Riba, puis en Italie en juillet 1944. Il a

⁹ Nicolas Bruno Jacquet, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ Nikolaus Pevsner quitte l'Allemagne pour la Grande-Bretagne en 1934 ; Walter Curt Behrendt, émigre aux États-Unis en 1934, où il continua à travailler dans les domaines de l'urbanisme et du logement ; Siegfried Giedon est invité par Walter Gropius à la Harvard University en 1938-1939 pour donner la série de conférences qui donneront naissance à son ouvrage le plus célèbre, *Space, Time and Architecture : the Growth of a New Tradition*, publié aux États-Unis en 1941.

vingt-six ans. Il s'inscrit au Partito d'Azione, fondé pendant la Résistance par les membres du mouvement Giustizia e Libertà ; un parti qui « coagule, selon le même mode composite, les libéraux, les républicains, les socialistes qui voulaient agir concrètement, en dehors des vieux schémas doctrinaires¹¹ », et il devient responsable de la rédaction des *Quaderni Italiani* héritiers de ceux de Giustizia e Libertà. Après la Libération, il prend part au processus de légitimation de la politique alliée en Italie, dans les rangs de l'United States Information Services (Usis) qui fait partie de l'Office of War Information, organe de propagande américain. Mais que trouve-t-il à son retour en Europe ? Un vide culturel et architectural, dans un pays dévasté moralement, du fait de la diaspora créée par la guerre et la politique architecturale et urbaine de Mussolini. Il s'engage alors pour la défense et la promotion d'une architecture et d'un urbanisme démocratiques, se faisant naturellement, lors de la reconstruction, le porte-parole des expériences américaines. C'est dans ce contexte qu'il attire l'attention sur la figure de Wright et propose l'interprétation métaphorique de son œuvre comme un exemple d'architecture démocratique.

Pour ce faire, il développe une véritable stratégie de communication dont *Verso un'architettura organica* (1945) est la première étape, suivie de près par *Saper vedere l'architettura* (1948), qui paraîtra en français sous le titre *Apprendre à voir l'architecture*¹², et *Storia dell'architettura moderna* (1950). Bien qu'écrit vingt ans plus tard, *Le langage moderne de l'architecture* apparaît comme le prolongement naturel et le point d'orgue de cette trilogie, dans un contexte politique et culturel entré en crise. Tandis que l'esthétique occidentale bascule dans la postmodernité, le monde universitaire est en pleine révolution. Zevi, qui dénonce violemment l'état de dégradation et d'immobilisme de la Faculté de Rome où il enseigne alors, va bientôt démissionner de l'université. *Le langage moderne* est donc également le dernier de ses ouvrages didactiques, et le témoin d'une crise qui l'amène à renoncer à son engagement pédagogique.

*Verso un'architettura organica*¹³ est le moment fondamental de l'expression de la pensée de Zevi, en ce qu'il bouleverse les critères

¹¹ « Ultimo colloquio con Ugo La Malfa » [Dernier entretien avec Ugo La Malfa], éditorial n° 284 de *L'architettura, cronache e storia*, juin 1979, in Bruno Zevi, *Sterzate architettoniche*, op. cit., p. 303.

¹² *Apprendre à voir l'architecture*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.

de lecture de l'histoire de la modernité jusqu'alors en vigueur. L'année de sa parution, « une école libre d'architecture et d'urbanisme » est fondée à Rome¹⁴, sous le nom d'« École d'architecture organique ». Elle est clairement conçue comme une alternative aux institutions officielles, puisqu'elle s'offre de « permettre aux architectes qui revenaient de la guerre de se recycler dans la profession » et de « combattre la Faculté d'Architecture de Rome, épice de la réaction fasciste¹⁵ ». Le programme, qui se réclame des expériences anglaises et américaines auxquelles Zevi venait de participer durant ses quatre années passées à Harvard, est centré sur l'interdisciplinarité et la définition du rôle social de l'architecte. La collaboration entre architectes, techniciens, ingénieurs et entrepreneurs y est présentée comme le seul moyen de faire face aux exigences concrètes du projet, qui plus est dans le contexte de la reconstruction.

À cette école s'agrège rapidement une Association pour l'architecture organique, l'Apao, qui regroupe les architectes romains les plus investis dans le renouvellement culturel d'après-guerre. Au même titre que l'École d'architecture organique se proposait en alternative à la Faculté d'architecture, l'Apao s'oppose de façon explicite aux résidus du Syndicat national fasciste des architectes qui perduraient au sein de l'Ordre des architectes. Les membres de l'association réclament, entre autres, que l'épuration ne frappe pas seulement « les architectes indignes politiquement, mais également ceux qui ont manifestement manqué de conscience sociale au cours des vingt dernières années¹⁶ ». Par ailleurs, l'Apao formule une série de principes politiques qui reprennent à la lettre ceux du programme du Partito d'Azione créé en juin 1942, et dans lequel Zevi milite depuis son retour en Italie.

¹³ *Verso un'architettura organica, Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni* [Vers une architecture organique, Essai sur le développement de la pensée architecturale durant les cinquante dernières années] n'a jamais été traduit en français ; l'ouvrage a été publié aux éditions Einaudi, à Turin, en 1945, mais écrit à Londres en 1944, Zevi l'avait d'abord proposé dans sa version anglaise : *Towards an Organic Architecture*, aux éditions Faber & Faber qui l'avait accepté mais ne l'éditeront finalement qu'en 1950.

¹⁴ Roberto Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Rome, 2008, p. 52 sq.

¹⁵ *Scuola di architettura organica. Programma e descrizione dei corsi per l'anno 1945*, Rome, 1945. Cité par Roberto Dulio, op. cit., p. 53.

¹⁶ Bruno Zevi, « All'Ordine degli architetti di Roma », in *Metron*, n° 2, septembre 1945, pp. 73-74. Cité par Roberto Dulio, op. cit., p. 56.

Zevi n'apparaît pas en tant que fondateur de l'école et de l'Apao, mais il est clair qu'il y a joué un rôle déterminant et que *Verso un'architettura organica* est la pièce maîtresse de la stratégie qu'il développe depuis son retour en Italie. Il y reprend la dualité organico-rationnelle de *Modern Building*¹⁷, qu'il a lu aux États-Unis, et propose d'interpréter métaphoriquement l'œuvre de certains architectes, Frank Lloyd Wright évidemment mais aussi Alvar Aalto, comme des exemples d'architecture démocratique. L'ouvrage a donc une forte charge politique : l'architecture organique est l'architecture de la démocratie, en ce qu'elle a atteint un stade de maturation et de dépassement d'une modernité plus canonique. Mais *Verso un'architettura organica*, écrit à Londres entre octobre 1943 et juillet 1944, et finalement édité à Turin, n'est pas seulement l'enfant de Behrendt et de Wright, il est aussi celui de Georg Simmel et d'Alois Riegl, que Zevi avait étudiés avant de partir aux États-Unis. Car explique Zevi, Georg Simmel a été le premier à affirmer en 1896 que « la tendance à la symétrie, à une systématisation homogène des éléments selon des principes généraux, est typique de tous les régimes despotiques » tandis que « la forme de l'état libéral tend au contraire à l'asymétrie, à reconnaître le développement indépendant de chaque élément, et à libérer les relations de grande envergure entre les éléments. En d'autres termes, Simmel considérait que l'asymétrie est symptomatique du degré de démocratie atteint par une société et par son architecture ». Quant à Alois Riegl, il écrit en 1901, à propos de l'architecture romaine tardive, qu'elle « reconnaît l'espace comme une quantité matérielle et cubique — et c'est en cela qu'elle est différente de l'architecture antique et classique — mais pas comme une quantité infinie et sans forme — ce qui la différencie de l'architecture moderne¹⁸ ».

Verso un'architettura organica proposait de nouveaux modèles architecturaux, culturels et politiques, mais n'était pas encore une œuvre théorique accomplie. Dans *Apprendre à voir l'architecture*, Zevi met en place des mécanismes d'actualisation et de diffusion des

¹⁷ Walter Curt Behrendt, *Modern Building. Its nature problems and forms*, New York, 1937.

¹⁸ Bruno Zevi, « Dal manierismo al linguaggio » [Du maniérisme au langage], discours annuel au Royal Institute of British Architects (RIBA), Londres, 6 décembre 1983, sous le titre « Architecture versus Historic Criticism », que nous avons traduit de sa version italienne, parue dans Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, Venise, Magma, 1993, pp. 148-159.

propositions exposées dans l'ouvrage précédent, et confirme leur vocation politique en développant et en théorisant les deux thèmes centraux de sa position historiographique : l'espace comme protagoniste de l'architecture et le rapport entre l'histoire et le projet. Profondément convaincu qu'une culture historique est nécessaire comme prémisses et stimulant à l'activité de projet, et vice versa, Zevi refuse les citations formelles et la reprise de la volumétrie simplifiée de l'architecture historique. Les modèles d'interprétation spatiale des édifices ne sont pas de simples instruments d'analyse ; ils deviennent des instruments d'interprétation critique à part entière, et sont pourvus de significations.

Bruno Zevi est alors appelé à Venise par Giuseppe Samonà qui profitait de la situation particulière d'autonomie de l'Institut universitaire d'architecture pour mener une politique active de renouvellement culturel et didactique. Il contribua ainsi à la création d'un pôle alternatif par rapport aux facultés d'architecture qui, à Milan, Turin, Florence, Naples et surtout à Rome, étaient confrontées à l'échec inévitable des tentatives d'épuration dans la situation de crise de l'Après-guerre. Zevi trouva à l'IUAV le contexte idéal pour expérimenter un enseignement de l'histoire de l'architecture en accord avec ses principes, c'est-à-dire conçu comme une méthodologie de la pratique architecturale, « capable d'entremêler les instruments verbaux et écrits de l'histoire de l'art avec une critique opérationnelle graphique et tridimensionnelle » ; une histoire de l'architecture en mesure d'« induire à penser architecturalement¹⁹ ».

Deux ans plus tard, Bruno Zevi publie une *Storia dell'architettura moderna*²⁰ qui fera autorité pendant toute la décennie, jusqu'à la parution en 1960 du volume homonyme de Leonardo Benevolo²¹. Il y amplifie la vocation historique déjà évidente de *Verso un'architettura organica*, et la conjugue avec le caractère méthodologique de *Apprendre à voir l'architecture* et les réflexions sur l'enseignement et la didactique mûris dans le contexte académique dans lequel il s'implique alors fortement.

¹⁹ Bruno Zevi, *La storia come metodologia del fare architettonico*, Rome, 1963, p. 13.

²⁰ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Rome, Einaudi, 1950.

²¹ Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, 2 vol., Bari, Laterza, 1960 (trad. fr. *Histoire de l'architecture moderne*, Paris, Dunod, 1978). La *Storia* de Bruno Zevi n'a elle jamais été traduite en français.

Parallèlement à son activité d'historien, d'enseignant et de critique de l'architecture, Zevi poursuit son activité politique, qui, même si elle traversera différents fronts, maintiendra une surprenante cohérence idéale²². En 1953, il participe à la campagne de l'Unità Popolare, une coalition constituée de dissidents de gauche du Parti républicain italien (PRI), soutenue par de nombreux intellectuels et appuyée par Adriano Olivetti. Au début des années soixante, il est impliqué dans une mission que l'on pourrait qualifier de haute diplomatie internationale, organisée par sa femme Tullia²³. C'est en effet dans la demeure romaine de l'historien italien qu'Arthur Schlesinger, l'historien américain, activiste démocrate, assistant particulier et conseiller de John Kennedy, rencontre en 1962 le leader du Parti socialiste italien Pietro Nenni. Les Zevi, qui avaient déjà proposé à Nenni en 1957 de créer un centre d'études au sein des partis et des mouvements socialistes, voulaient ainsi contribuer à rassurer les hautes instances politiques américaines sur l'indépendance du Parti socialiste vis-à-vis du Parti communiste italien (PCI) et par conséquent sur l'absence de liens directs avec la politique soviétique. La visite de John Kennedy à Rome en juillet 1963 et sa rencontre avec Nenni entérineront ces accords diplomatiques informels et permettront au PSI d'entrer la même année dans la coalition du gouvernement italien de centre-gauche de Aldo Moro, en même temps que la Démocratie chrétienne (DC), le Parti socialiste démocratique italien (PSDI) et le PRI. Zevi adhère justement en 1966 à la fusion du PSI-PSDI dans le Parti socialiste unifié (PSU) et devient membre du comité central du regroupement, qu'il abandonne au moment de la scission des deux partis en 1969.

Cette même année 1963, Zevi quitte l'Institut universitaire d'architecture de Venise pour la Faculté d'architecture de Rome grâce à l'appui de Giulio Carlo Argan et Giuseppe Samonà, soutiens de longue date. Désormais reconnu internationalement, il espère pouvoir développer sa propre activité critique et didactique, dans un contexte traditionnellement proche du débat culturel sur l'architecture et son histoire, et des politiques ministérielles. Mais il se heurte très vite au conservatisme

²² Roberto Dulio, *op. cit.*, pp. 125 sq.

²³ Tullia Zevi, *Ti racconto la mia storia, dialogo tra nonna e nipote sull'ebraismo*, Milan, Rizzoli, 2007.

et à l'immobilisme d'une fraction des enseignants de la Faculté, dans un climat qu'il sera amené à qualifier d'« académique, emphatique, ambitieux et immoral²⁴ ».

À peine arrivé à l'université de Rome, il soutient les étudiants durant les premières manifestations de 1963, se présentant implicitement comme la figure qui pouvait incarner un renouvellement didactique et institutionnel. Cependant, et bien qu'il partage avec eux leurs revendications les plus légitimes, comme l'inscription ouverte à tous, et la dénonciation du dysfonctionnement de l'université, Zevi reste perplexe quant aux résultats substantiels des événements de Soixante-huit.

« Je constate la faillite (au moins partielle) de l'action accomplie, écrit-il en septembre 1968. Il me semble voir que le dialogue entre l'architecture et l'histoire (le futur du passé dans l'architecture contemporaine), mon objectif et mon engagement culturel, sont peut être terminés. Sans un art contemporain qui serve de filtre, le passé ne sert plus à grand-chose ou sert à l'académie. Ce n'est pas un hasard si les jeunes de la Faculté d'architecture qui, aujourd'hui, sont les plus en colère, regardent plus du côté de Ledoux, de Boullée et de Louis Kahn que du côté de Wright et Le Corbusier. [...] Nous n'avons pas de message à adresser aux jeunes ; dans la contestation interne à ce système qu'ils critiquent tellement, nous sommes sur des positions conservatrices. Que faire ? Pour quelqu'un comme moi, qui est habitué à intervenir et à choisir une ligne d'action, l'état de paralysie est parfois horrible, et l'hypothèse que la meilleure des choses à faire est de rester sans bouger insupportable²⁵ ».

Aussi, Zevi n'en continue pas moins d'agir à l'intérieur de l'université. En 1970 il fonde et dirige l'Institut de critique opérative de l'architecture. Il oriente nettement le programme de ses cours d'histoire de l'architecture sur l'époque contemporaine, et travaille de façon autonome sur Erich Mendelsohn et Giuseppe Terragni, qui deviendront

²⁴ À l'occasion d'une recension du livre de Manfredo Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna* (Milan, Edizioni di Comunità, 1964) qui venait de sortir, laquelle critique ne faisait que reprendre le jugement de Tafuri, également cité par Zevi, qui évoque, dans l'ouvrage en question, cet « océan de l'à-peu-près monumentaliste où il pouvait arriver que l'on se tourne vers Del Debbio comme vers un maître, étant donné les conditions culturelles désastreuses dans lesquelles se trouvait la Faculté. » Cité par Roberto Dulio, *op. cit.*, p. 120.

²⁵ Lettre de B. Zevi à C.L. Ragghianti, Rome, 29 septembre 1968, citée par Roberto Dulio, *op. cit.*, p. 123.

le nœud de sa production éditoriale des années suivantes²⁶. Il donne les leçons « parlées, informelles, antiacadémiques et sans velléité stylistico-littéraire » qui seront la matière du *Langage moderne de l'architecture*, dans le cadre des séminaires de l'Institut de critique opérationnelle et ses cours d'histoire à la Faculté. Puis il propose, face à l'immobilisme ambiant, de créer une autre Faculté d'architecture, qui aurait été dirigée par Giuseppe Samonà ; une solution alternative « géniale », selon les témoins de l'époque, et tout à fait réalisable²⁷.

En 1979, Bruno Zevi quitte l'université, avec quatorze années d'avance, grâce à une loi qui permettait aux personnes persécutées par les lois raciales de 1938 de prendre une retraite anticipée. Sa démission déclenche une polémique sur le statut de l'institution. Il n'hésite pas à déclarer qu'« il faut une révolution qui restructure, à la racine, l'enseignement et la recherche. En l'absence de cette transformation radicale, non seulement nous aurons une université dégradée (mais), ce qui est plus grave encore, nous aurons une culture mortifiée et balayée par le sous-développement universitaire²⁸ ». Quant aux facultés d'architecture, « leur état désastreux et la raison de leur échec pédagogique vient de l'absence, ou quasi, de l'engagement constructif, d'un chantier-laboratoire où il soit possible de faire l'hypothèse, en trois ou quatre dimensions, de maisons autres, et de villes autres²⁹ ».

Il continuera néanmoins à occuper une place déterminante dans le débat culturel italien, en écrivant régulièrement, avec l'histrionisme pédagogique et la fureur dialectique qui l'ont toujours caractérisé, pour *l'Espresso* et pour sa revue *L'architettura, cronache e storia* ; en publiant et en organisant des expositions et en animant les débats de l'In/Arch, l'autre de ses créations indépendantes des institutions officielles. Enfin, il entre officiellement dans le monde politique en se portant candidat du Parti socialiste italien aux élections de 1983.

²⁶ Bruno Zevi, *Giuseppe Terragni*, Bologne, Zanichelli, 1980 (traduit en espagnol, en japonais, en anglais et en allemand, mais pas en français) et *Erich Mendelsohn*, Bologne, Zanichelli, 1982 (traduction française : *Erich Mendelsohn*, Paris, Philippe Sers, 1984).

²⁷ Roberto Dulio, *op. cit.*, p. 123.

²⁸ Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, *op. cit.*, pp. 136-137.

²⁹ « Il progettare disturbato » [Le projet perturbé], éditorial n° 417-418 de *L'architettura, cronache e storia*, juillet-août 1990, in *Sterzate architetoniche*, *op. cit.*, p. 293.

Le langage moderne de l'architecture est donc un ouvrage profondément inscrit dans la situation de la Faculté d'architecture romaine, épice de l'immobilisme conservateur de l'institution universitaire italienne, et dans une conjoncture historique particulière, à l'intérieur de laquelle Zevi cherche à neutraliser les théories architecturales les plus doctrinaires par un effort de codification d'un contre langage. De plus, il semble que le rapport avec la dimension de masse que prend l'université après 1968 ait poussé l'historien romain à élaborer une méthode didactique toujours plus adaptée à la dimension de divulgation qui lui est chère, et par conséquent à essayer de rééditer, avec *Le langage moderne*, une sorte de manuel critique qui dépasse de loin des limites strictement disciplinaires. C'est du reste ce qui était arrivé à *Apprendre à voir l'architecture*, dont il partage, sans l'atteindre, la fortune critique et éditoriale³⁰.

Dans un ouvrage récent intitulé *Le langage hyper moderne de l'architecture*³¹, Nicolas Brunot Jacquet reconnaît les grandes qualités de la démarche de Bruno Zevi dans son essai de 1973, mais il ne peut s'empêcher de déplorer son anticlassicisme. Zevi aurait perçu toute l'importance qu'il y avait à s'extirper de la prégnance du style, en l'occurrence le Style International, pour ne pas perdre le message premier de la révolution des avant-gardes du Mouvement Moderne ; c'est-à-dire à se méfier des tendances à la normalisation inhérente à tout langage quand il devient un tout codifié. De même, il avait bien pressenti, dès 1973, le risque de régression « vers des archétypes Beaux-Arts rabattus » que faisait courir la « déconstruction générationnelle aux allures d'un procès de l'esthétique moderniste³² » opérée par le postmodernisme. Cependant, « il ne faut pas voir, à la façon de Zevi, le classicisme comme une expression rigide³³ », écrit Jacquet. En vertu d'une conception très hégélienne de l'histoire, l'auteur du *Langage hyper moderne de l'architecture* établit en effet un parallèle entre la dynamique actuelle moderne / postmoderne / hypermoderne, et le mouvement qui alla de la Renaissance au néo-classicisme, en

³⁰ La première édition italienne du *Langage moderne* sera tirée à 15 000 exemplaires (Turin, Einaudi, 1973), et le volume sera traduit en sept langues dont le chinois.

³¹ Nicolas Brunot Jacquet, *op. cit.*

³² *Ibid.*, p. 34.

³³ *Ibid.*, p. 82.

passant par le maniérisme et le baroque³⁴. Le langage classique de l'architecture aurait été réinventé, lors des passations générationnelles qui ont suivi la révolution du Quattrocento, comme le langage moderne tend aujourd'hui à le faire, dans une même relation dialectique à une révolution initiale, celle qui était portée par l'Avant-garde du début du xx^e siècle. Or, même si l'objectif premier et apparent du *Langage moderne* est de réagir, polémiquement, au *Langage classique de l'architecture* de John Summerson, Bruno Zevi ne croit pas aux grandes stratifications historiques, à l'éternel retour de la Dialectique, et au renouvellement linguistique du postmodernisme. Et ses objectifs sont bien différents. C'est la raison pour laquelle il n'hésite pas à dénoncer «les tendances fascistes dans l'architecture préhistorique ; en Égypte, où les pyramides furent construites par des esclaves hébreux ; en Grèce, où les temples semblent incarner une conception statique, impersonnelle de la vie [et] bien sûr, dans l'architecture romaine» ; de même qu'«il ne faut pas s'étonner de trouver des tendances fascistes dans la Renaissance, dans le baroque et en particulier dans la période néoclassique³⁵».

Roberto Dulio, spécialiste italien de Bruno Zevi et professeur à l'université de Milan, est également de ceux qui portent un regard désabusé sur *Le langage moderne*, considéré comme «le point d'arrivée résolutif peut être le moins convaincant de la critique opérative³⁶». Dulio reproche en particulier à l'historien italien de s'être engagé dans une entreprise contradictoire, en voulant «définir des règles de façon "biblique", les sept invariants, pour transgresser d'autres règles, celles du langage classique» ; et de les avoir expliqués avec une telle «charge apodictique [qu'il] donne à l'argumentation un ton péremptoire et asservissant qui transforme le volume en une sorte de bréviaire laïc à utiliser après avoir fait une profession de foi zévienne.» Cet agacement pourrait bien être le reflet, aujourd'hui encore, de l'exaspération des contemporains de Zevi, face à son intransigeance, sa pugnacité et son ironie mordante. «Les critiques d'aujourd'hui légitiment n'importe quel genre de tendance esthétique, écrit ce dernier en 1979 : le Style International,

³⁴ *Ibid.*, pp. 207 sq.

³⁵ Bruno Zevi, «Il fascismo in architettura», *op. cit.*

³⁶ Roberto Dulio, *op. cit.*, pp. 105-107.

le Revitalism, le Spontanéisme, le Néoliberty, le Vernaculaire, le Pop, le Contextualisme, les Beaux-Arts et le Post-Modern. Ils expliquent avec virtuosité quelles sont les idéologies supposées être derrière chaque projet ou chaque édifice. N'importe quelle sottise, n'importe quelle idiosyncrasie est drapée de théorisations acrobatiques et acquiert une importance folle. [...] Arthur Drexler a probablement cru qu'après quatre décennies d'ostracisme il était juste de reconsidérer les fruits de l'École de Beaux-Arts parisienne, mais l'exposition qu'il vient de monter au Musée d'Art Moderne de New York sert d'alibi à des rétrocessions néoclassiques complètement folles. (Et quand) si Philip Johnson dessine un AT&T Building à la manière palladienne sans rien comprendre à Palladio, vous pouvez être sûrs qu'il y aura des critiques pour l'applaudir avec enthousiasme, ou "expliquer", au moins, pour quelles raisons universelles et stratosphériques il a produit une telle atrocité grotesque. [...] Il faut avoir le courage de dire NON, de répudier ce qui n'a pas de sens. [...] Alors qu'au contraire, force est de constater que la majorité des critiques, pour se sentir à la page, proclament que le mouvement moderne est un "fiasco", une équivoque, qu'il n'est jamais né, et que l'architecture elle-même est morte. Cette inclination nécrophile est ridicule, et pourtant elle influence un grand nombre d'étudiants en architecture, en réduisant leur joie, et en frustrant leurs impulsions. Tout critique devrait se sentir le devoir de déclarer ce en quoi il croit, et spécialement ce à quoi il s'oppose. Je suis prêt à le faire, et je n'ai pas peur que mes convictions aient la réputation d'être "trop simplistes", "unilatérales", "plutôt ingénues", "rigoureuses au-delà du nécessaire" ou "exagérées". Je suis habitué à ce type de jugement³⁷».

Enfin, il faut rappeler que *Le langage moderne* paraît à une époque extrêmement trouble de l'histoire de l'Italie. A ce titre, il nous fait songer à un autre livre tout aussi inclassable et polémique, également écrit au début des années soixante-dix. Il s'agit de *Il Contesto*, de Leonardo Sciascia, un roman policier, ou plus exactement la parodie d'un roman policier, qui paraîtra en français sous le titre de *Le Contexte*. Nous empruntons à l'excellent ouvrage de Peter Robb, *Minuit en Sicile*³⁸, la description des effets produits par la lecture de ce livre.

³⁷ Bruno Zevi, «Il fascismo in architettura», *op. cit.*

Dans un pays non défini, mais qui ressemble beaucoup à la Sicile, « un détective littéraire du nom de Rogas, enquête sur les meurtres en série d'une brochette de juges distingués, et découvre, en contradiction avec la piste que ses supérieurs voudraient le voir suivre, que ce sont des meurtres politiques perpétrés par des groupes d'extrême gauche. Mais dans l'histoire de Sciascia, le procédé normal de détection, de clarification puis de résolution est inversé, et ce qui a l'air au départ d'un problème assez simple à résoudre, semblant appeler une solution toute rationnelle, commence à plonger en vrille dans un abîme de pouvoirs occultes, de relations obscures et de mobiles secrets. À la fin de l'histoire, Rogas se fait lui-même tuer. La veille, il a confié ses soupçons à un ami écrivain, mais le lecteur ne découvre jamais exactement en quoi ils consistent. À la fin du roman, le lecteur n'en sait toujours pas plus. Mais en essayant de débrouiller l'intrigue de ce livre qui s'arrête brusquement, il est obligé de relier entre eux des incidents connus pour aboutir à des hypothèses dérangementes. Sciascia se retire et une vague sensation de nausée s'installe. »

Sciascia s'était rendu compte avec une étonnante précision et rapidité de ce qui se passait à l'époque en Italie, et l'effet ressenti à la lecture du *Contexte* est comparable à celui que produirait la lecture concentrée des quotidiens italiens des années soixante-dix et quatre-vingt. « Des morts atroces, des coïncidences dérangementes, une abondance de détails, une menace qui plane et en fin de compte, rien de probant. [...] Rogas rencontre secrètement le premier magistrat du pays, de hauts responsables de la police, des forces armées et des membres du gouvernement, dix ans avant que la conspiration de la loge P2 ne soit révélée. Dans *Le Contexte*, des juges et des politiciens sont assassinés des années avant que les Brigades rouges et la mafia ne commencent à les exécuter dans la vie réelle. L'attitude équivoque du parti de gauche dans l'opposition, à la fin du récit interpella violemment le parti communiste lorsque le livre parut. Et lorsque Rogas observe une limousine officielle quittant discrètement le domicile du premier magistrat du pays après la réunion secrète

³⁸ Peter Robb, *Minuit en Sicile*, Bruxelles, Neveca, 2013 [édition originale : *Midnight in Sicily*, Sydney, Duffy & Snellgrove, 1996], pp.167-170.

et qu'il repère "le ministre des Affaires étrangères recroquevillé dans un coin de la banquette arrière [...] se faisant si petit que le siège semblait vide", je me précipitais pour vérifier une date et trouver la confirmation que Giulio Andreotti ne deviendrait pas Premier ministre avant un an et ministre des Affaires étrangères avant dix ans. Il passa la plus grande partie des années soixante comme ministre de la Défense. »

Sciascia écrit, dans une postface au *Contexte* en 1971, qu'ayant entamé ce récit comme une farce, « l'histoire glissa d'elle-même vers un pays imaginaire, un pays où les idées s'écartaient de la normale, où les principes toujours revendiqués et acclamés étaient la cible de moqueries, où les idéologies en politique se réduisaient à des noms d'acteurs du jeu politique et où le pouvoir pour le pouvoir était tout ce qui comptait. » C'est également dans ce « contexte », et ce pays imaginaire et pourtant bien réel, qu'il faut, in fine, replacer *Le langage moderne de l'architecture* et le relire aujourd'hui.

Impliqué comme il l'était dans la vie politique et culturelle de son pays, Bruno Zevi ne pouvait pas ne pas savoir, ne pas s'être rendu compte de ce qui se passait alors en Italie, et en être profondément choqué. En tant que critique d'architecture, il était d'ailleurs entré en résistance, dénonçant sans cesse la corruption et les exactions des élus politiques, toujours en termes d'architecture et d'aménagement urbain : « Voilà le bilan de la partitocratie dans les dernières décennies. Une catastrophe, dont les fautes peuvent être attribuées, à parts égales, à la droite et à la gauche. L'incurie de la Démocratie chrétienne & Co est proverbiale : éternelle hostilité envers n'importe quel dessin projectuel, envers n'importe quelle image de la ville future, envers n'importe quelle programmation du territoire ; asservissement ignominieux aux intérêts privés, corruption qui se répand dans toutes les directions, scandales en chaîne, étouffés ou congelés après un rapide incendie³⁹. »

Deux mois avant sa mort, Pier Paolo Pasolini, le poète et réalisateur assassiné en novembre 1975, avait fait paraître à la une du *Corriere della Sera*, le quotidien le plus lu et le plus influent d'Italie, un

³⁹ « Respinta la Lista Nathan, Roma s'inabissa » [La liste Nathan repoussée, Rome tombe dans l'abyme], éditorial n°410 de *L'architettura, cronache e storia*, décembre 1989, in Bruno Zevi, *Sterzate architetoniche, op. cit.*, p.247.

article dans lequel il exigeait simplement que la Démocratie chrétienne soit mise en accusation pour : « médiocrité, mépris du citoyen, manipulation de fonds publics, intrigue avec des compagnies pétrolières, des industriels, des banquiers, connivence avec la mafia, haute trahison en faveur de pays étrangers, collaboration avec la CIA, usage illicite d'organismes tels que le SID (services secrets), responsabilité dans les massacres de Milan, Brescia, Bologne [...] destruction de l'environnement urbain et rural [...] et responsabilité pour ce qu'ils qualifiaient eux-mêmes d'"état épouvantable" des écoles, hôpitaux et de tous les services publics de base⁴⁰. »

Bruno Zevi, critique et historien de l'architecture, n'eut de cesse d'écrire et de dénoncer cet état de fait, afin de lutter contre l'épuisement des espérances de renouvellement politique, culturel et social de l'après-guerre. Il le fit par l'apprentissage du regard et le rappel constant des valeurs démocratiques portées par un espace architectural ouvert, multiple, libre et asymétrique ; par l'espace caractéristique d'une « modernité soutenue par une démocratie directe qui ne détruit pas l'altérité⁴¹ ».

⁴⁰ Cité par Peter Robb, *op. cit.*, p. 177.

⁴¹ « Modernità e spirito del tempo (Modernité et esprit du temps) », éditorial n° 316 de *L'architettura, cronache e storia*, février 1982, in Bruno Zevi, *Sterzate architettoniche*, *op. cit.*, p. 120.

Le langage moderne de l'architecture

Préambule

Parler architecture

En 1964, John Summerson publia un ouvrage intitulé *The Classical Language of Architecture*, qui fut ensuite traduit en plusieurs langues. J'ai attendu pendant dix ans son complément naturel et indispensable : *The Anti-Classical Language of Architecture* ou, mieux encore, *The Modern Language of Architecture*, mais ni Summerson ni personne d'autre ne l'a écrit. Pour quelles raisons ? J'en devine plusieurs, qui sont paralysantes. Il faut pourtant combler cette lacune sans la renvoyer à plus tard : c'est un travail urgent pour la culture historique et critique, et nous sommes déjà extrêmement en retard.

Sans une langue on ne peut pas parler, ou plus exactement « c'est la langue qui nous parle », selon l'expression bien connue, dans la mesure où elle offre les instruments de communication sans lesquels l'élaboration de la pensée elle-même est impossible. Eh bien, au cours des siècles, il n'y a qu'une seule langue architecturale qui ait été codifiée : celle du classicisme. Toutes les autres ont été considérées comme des exceptions par rapport à la règle classique et pas comme des alternatives vivantes et autonomes. De ce fait, elles ont été écartées du processus de réduction nécessaire pour devenir une langue. L'architecture moderne également, si elle n'est pas structurée en langue, risque de régresser. Elle qui a émergé en opposition polémique par rapport au néo-classicisme va finir par se retrouver au milieu des archétypes Beaux-Arts éculés, une fois que le cycle de l'avant-garde sera épuisé.

Une telle situation est incroyable et absurde. Nous sommes en train de dilapider un patrimoine expressif colossal du seul fait que nous éludons la responsabilité de le préciser et de le rendre transmissible. Bientôt, peut-être, nous ne saurons même plus *parler architecture* ; car en réalité, la plupart de ceux qui projettent et construisent aujourd'hui savent à peine parler : ils balbutient, ils émettent des sons inarticulés, dépourvus de sens, qui ne véhiculent aucun message ; ils ne savent pas comment s'exprimer, ce qui fait qu'ils ne disent rien et n'ont rien à dire. Et, danger plus grave encore, une fois que le Mouvement moderne sera épuisé, nous n'arriverons plus à lire les images de tous les architectes

qui ont parlé une autre langue que celle du classicisme : les bâtisseurs du paléolithique, les maîtres de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge, les maniéristes et Michel-Ange, Borromini, les protagonistes de l'Arts and Crafts et de l'Art nouveau, Wright, Loos, Le Corbusier, Gropius, Mies, Aalto, Scharoun et les jeunes gens comme Johansen et Safdie.

Aujourd'hui plus personne n'utilise les ordres classiques. Mais le classicisme est une *forma mentis* qui va au-delà des « ordres » et réussit à tout figer, y compris les discours prononcés avec des mots et des verbes anticlassiques. En effet, le système des Beaux-Arts a codifié le gothique, et puis le romantique, le baroque, l'égyptien et le nippon, et maintenant c'est au tour du moderne avec un expédient des plus simples : par hibernation, c'est-à-dire en le classicisant. Du reste, au cas où il s'avérerait impossible de codifier le langage moderne de façon dynamique, il resterait encore cette solution suicidaire, déjà invoquée par quelques désespérés, critiques et/ou architectes.

Il faut donc se mettre à l'ouvrage immédiatement, sans chercher à résoudre a priori, c'est-à-dire sans vérifications concrètes, tous ces problèmes théorétiques dont l'étude constitue bien souvent un alibi pour renvoyer le reste à plus tard. Des dizaines de livres et des centaines d'essais discutent de savoir si l'architecture peut être assimilée à une langue, si les langages non verbaux ont, ou n'ont pas, une double articulation, s'il est opportun de codifier l'architecture moderne, ou si cela ne risque pas au contraire d'entraver son développement. L'enquête sémiologique est fondamentale, mais nous ne pouvons pas lui demander de démêler, à l'extérieur de l'architecture, les problèmes de l'architecture. Bien ou mal, les architectes communiquent ; que ce soit une langue ou pas, ils parlent architecture. Nous devons établir avec exactitude ce qu'implique le fait de parler architecture de façon anticlassique ; si nous réussissons, l'appareil théorique viendra tout seul, en même temps que le travail de fouille linguistique.

Des milliers d'architectes et d'étudiants en architecture font des projets alors qu'ils méconnaissent le lexique, la grammaire et la syntaxe du langage moderne ; lesquels sont l'anti-lexique, l'anti-grammaire et l'anti-syntaxe du classicisme. Les critiques les jugent, que ce soit au niveau professionnel ou au niveau didactique : selon quels critères ? et en l'absence de critères, avec quelle légitimité ? Voilà donc le défi que nous, producteurs et usagers, devons affronter : si nous voulons nous comprendre, nous devons utiliser la même langue, avec des termes et des procédures qui correspondent. Et si la tâche nous semble gigantesque, c'est uniquement parce qu'elle n'a jusqu'à présent jamais été explorée.

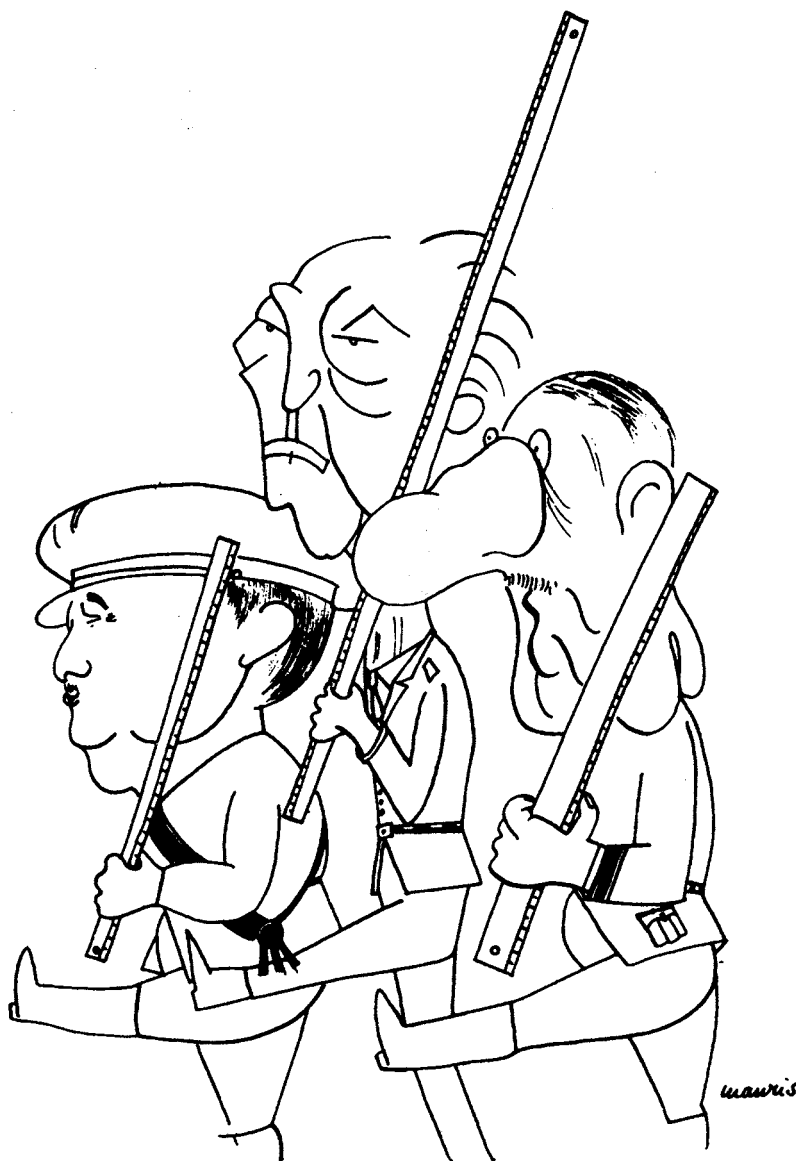
Nous cherchons à provoquer, volontairement : nous allons fixer une série d'« invariants » de l'architecture moderne, sur la base des textes les plus significatifs et les plus paradigmatiques. Avec un doute, pourtant : si la langue verbale doit forcément être codifiée, sous peine de ne pas pouvoir communiquer, en architecture, n'importe qui peut s'en passer si bon lui semble, sans pour autant devoir renoncer à construire. On peut même construire en style babylonien si on en a envie, et se contenter de communiquer ses propres névroses.

J'ai discuté de la question de la linguistique architecturale avec des professeurs d'université et avec des professionnels, mais aussi et surtout avec des étudiants inquiets, à l'esprit confus, et qui sont exaspérés par le fait que personne ne leur enseigne une langue avec laquelle ils puissent s'exprimer. De ces échanges je suis parvenu à la conclusion qu'il faut sortir de l'impasse et commencer à travailler, même s'il y a d'excellentes raisons pour ne pas s'attaquer à un sujet aussi difficile et traumatisant.

Le présent ouvrage est aussi plus court que celui de Summerson qui était déjà succinct. Il n'analyse que sept invariants ; mais on pourrait en ajouter dix, vingt ou cinquante autres, à condition qu'ils n'entrent pas en contradiction avec les précédents. La validité de cette approche sera mise à l'épreuve des œuvres et des tables à dessin. Chacun peut s'exercer à vérifier ce « basic language » ; et ne devra pas s'étonner s'il découvre que sur cent édifices construits aujourd'hui, quatre-vingt-dix sont tout à fait anachroniques puisqu'ils se situent quelque part entre la Renaissance et la planète Beaux-Arts, huit contiennent quelques éléments du lexique moderne agencés de façon incohérente et deux, dans le meilleur des cas, sont pleins de fautes de grammaire, car ils ne parlent plus la vieille langue, mais pas encore la nouvelle. Et de plus, comme nous le verrons, même les grands maîtres du Mouvement moderne ont quelquefois produit des œuvres rétrogrades et classicisantes. Au point qu'on en vient à se demander : quelle est cette langue qui n'est parlée par personne ou par si peu de gens ? Nous répondrons à cette question par une autre interrogation : ne serait-elle pas plus répandue si on en élaborait le code ?

Ce travail à l'ambition de toute action hérétique : susciter la controverse. S'il provoque un début d'affrontement, il aura atteint son but : au lieu de parler d'architecture au point de s'en lasser, nous parlerons enfin architecture.

L'énumération comme méthodologie du projet



1 La dictature de la ligne droite, dans un croquis de Mauris. Il s'en dégage une manie des parallèles, des proportions, des tracés orthogonaux et des angles à 90° : ce qui correspond au lexique, à la grammaire et à la syntaxe du classicisme. Les monuments de l'antiquité dite « classique » sont déformés pour les rendre conformes à une idéologie aprioristique et abstraite.

Le langage moderne est génétiquement fondé sur le principe de l'énumération. Ce principe résume tous les autres et permet de tracer la ligne de démarcation, du point de vue éthique et opérationnel, entre ceux qui parlent avec les mots d'aujourd'hui et ceux qui ruminent des langues mortes. Dans l'activité de projet, toutes les erreurs, les involutions, les blocages psychologiques et autres rouilles de l'esprit proviennent, sans exception, du manque de respect envers ce principe. Il s'agit donc d'un invariant fondamental de la codification contemporaine.

Qui dit énumération dit désagrégation et rejet critique des règles classiques ; c'est-à-dire des « ordres », des a priori, des phrases toutes faites et des conventions de quelque origine et de quelque genre que ce soit. L'énumération naît d'un acte subversif, d'un acte de table rase culturelle. Elle invite à refuser tout le bagage des normes et des canons traditionnels, et à recommencer à zéro, comme si aucun système linguistique n'avait jamais existé et que nous devons construire, pour la première fois dans l'histoire, une maison ou une ville.

Il s'agit d'un point capital, qui est éthique avant d'être opérationnel. Car, en réalité, nous devons fournir un effort violent, et profondément joyeux, pour nous dépouiller des tabous culturels dont nous avons hérité, après les avoir identifiés en nous-mêmes et les avoir désacralisés, les uns après les autres. Pour l'architecte moderne, les dogmes, les habitudes, les inerties et les poids morts accumulés par des siècles de classicisme sont des tabous paralysants. En refusant et en éliminant tous les modèles institutionnels, il se libère de l'idolâtrie. Il reconstruit, il revit le processus de formation et de développement de l'homme, et il constate que, depuis des millénaires, les architectes ont plus d'une fois redémarré à zéro, après avoir effacé tous les préceptes grammaticaux et syntaxiques de l'écriture figurale. Les esprits authentiquement

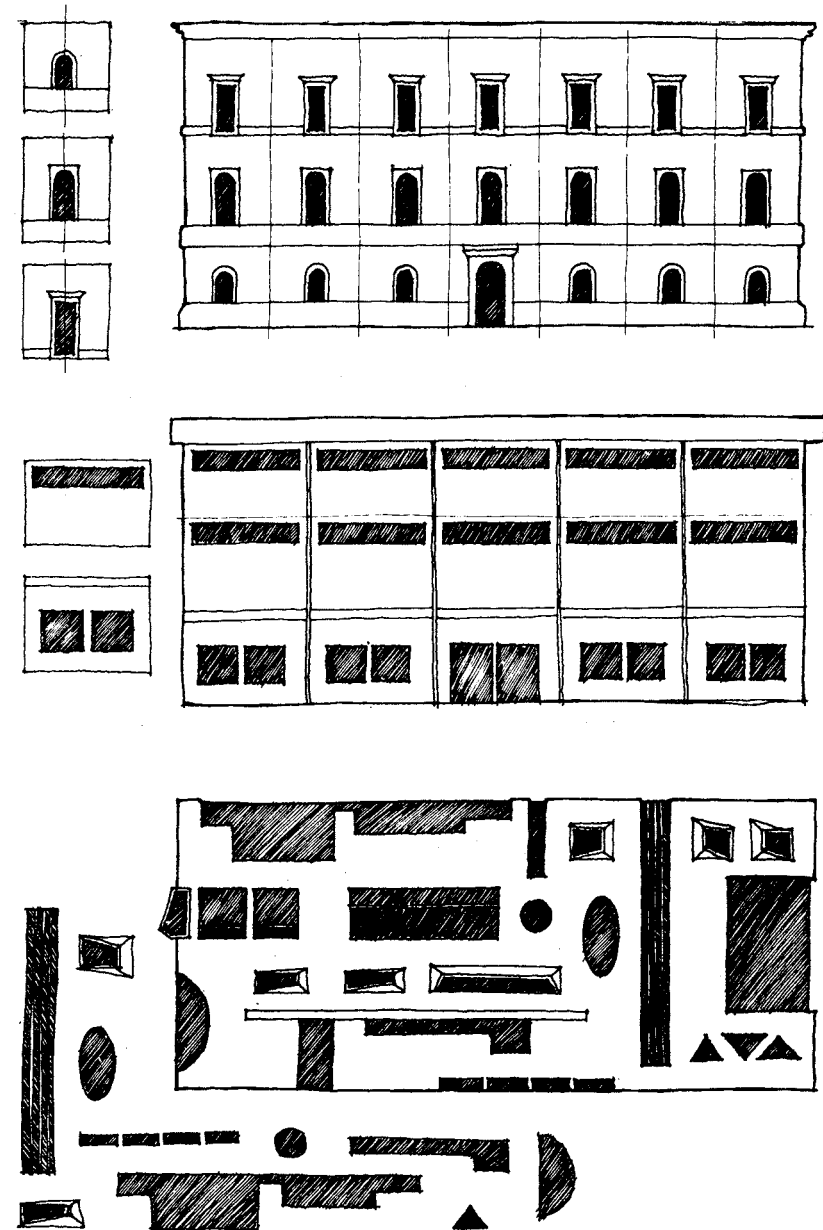
créateurs ont toujours fait table rase. Ce qui veut dire que la révolution architecturale moderne n'est pas un phénomène inédit et apocalyptique ; la lutte contre les interdits répressifs dure depuis des siècles.

Énumérer veut dire « resémantiser » ; ne plus accepter un seul mot sans avoir analysé son contenu de fond en comble. Et puis on élimine, au moins dans un premier temps, les verbes, les articulations et les modalités de construction de la phrase. Prenons tout de suite un exemple, qui nous fasse entrer dans le vif de la méthodologie du projet.

La fenêtre. Pour les fenêtres d'un palais de la Renaissance, le classicisme sélectionne un module, puis étudie la séquence des modules, les rapports entre les vides et les pleins, les alignements horizontaux et verticaux, c'est-à-dire la superposition des ordres. Eh bien, l'architecte moderne va s'affranchir de ces préoccupations formelles pour se plonger dans un travail de resémantisation bien plus complexe et fructueux ; et surtout, sans modules répétitifs. Chaque fenêtre est un mot : elle vaut par elle-même, pour ce qu'elle dit, pour ce qu'elle apporte ; il est hors de question de l'aligner ou de la proportionner. Elle peut prendre n'importe quelle forme : rectangulaire, carrée, circulaire, elliptique, triangulaire, composite, de forme libre, tout dépend de la pièce qu'elle doit éclairer. Ce peut être une boutonnière, longue et étroite, qui court le long du plafond ou du plancher, ou bien une entaille à ras du mur, ou encore un bandeau continu qui se déroule à hauteur d'homme : ce que l'on veut, ou ce qui nous semble le plus juste, après avoir fait le calcul, pièce par pièce, des besoins en éclairage. Il n'y a aucune raison d'uniformiser les fenêtres et de mortifier ainsi leur fonction. Plus elles seront variées, plus elles seront efficaces et plus elles transmettront une pluralité de messages ; une fois qu'on les aura soustraites à l'impérialisme du classicisme.

En défaisant la juxtaposition et la superposition des modules, la façade, jusqu'alors désarticulée en bandes verticales et horizontales par le classicisme, reconquiert son intégrité. Ce qui signifie aussi, et c'est le plus important, que la façade devient *non finie*. Les ouvertures étant délivrées de l'obligation des relations axiales, nous pouvons les disposer de façon épisodique : en haut et en bas, toutes droites et de travers. Ainsi, la façade cesse d'être un objet fermé et autonome, d'être une fin en soi ; elle se met à dialoguer avec son environnement et à jouer un rôle actif dans le visage de la ville ou du paysage, au lieu de lui être étrangère et hostile.

Mais la fenêtre n'est pas un bon exemple pour parler de l'architecture moderne, parce que le principe de l'énumération exclut la notion de « façade », ainsi que nous aurons l'occasion de le voir.



2 La méthodologie de l'énumération et les fenêtres. Le classicisme, qu'il soit antique (en haut) ou pseudo-moderne (au milieu), se soucie des modules, de leur répétition, des rapports entre les pleins et les vides et des alignements, en somme de tout sauf des fenêtres. L'inventaire, au contraire, resémantise chaque élément (en bas) et procède ensuite à l'assemblage.

Cependant, lorsqu'il intervient dans des tissus urbains conditionnés par des contraintes et des volumétries préétablies, l'architecte est souvent obligé de dessiner des façades. Ce n'est pas une raison pour renoncer à s'exprimer dans un langage actuel. À partir du moment où il différencie les fenêtres par leur forme et leur emplacement, il refuse la façade traditionnelle et ses connotations classiques. Du reste, il suffit de placer quelques fenêtres en surplomb et d'en enfoncer d'autres pour en dénoncer l'usure, et de jouer sur l'épaisseur des murs pour donner au miroir de la vitre un encadrement d'ombre ou pour l'exposer, au contraire, aux rayons lumineux. Et puis, qu'est-ce qui empêche d'incliner les fenêtres par rapport au plan de la façade ? Il pourrait y en avoir une qui regarde vers le bas, en direction d'une place, d'un arbre, d'un portail de l'autre côté de la rue, et une autre qui soit tournée vers le haut, pour faire pénétrer le ciel dans le circuit spatial ; avec des inclinaisons vers la gauche ou vers la droite, afin de récupérer des vues panoramiques profondes et significatives, ou encore la perspective d'une rue, un monument, la mer. Richesse des angulations du premier plan, dont les surfaces de vitrages ne sont jamais parallèles à celles de l'arrière-plan.

Même circonscrit au particularisme de la fenêtre, le principe de l'énumération conteste la façade classique, enfonce sa finitude et mord le cadre, en donnant des coups de ciseaux dans les angles et en partie haute, entre le dernier niveau et la toiture. Cela permet d'atteindre un double objectif : augmenter les possibilités alternatives d'éclairage des pièces et exalter la prégnance communicative de l'édifice.

Il me semble entendre deux objections : la première me taxe d'égarement, la seconde essaye de cacher ce principe derrière des alibis idéologues. La première proteste : mais c'est un travail monstrueux, épouvantable ! s'il faut distinguer de cette façon le gabarit et le positionnement de chaque fenêtre, le dessin d'une façade avec dix fenêtres va demander un effort excessif et incongru professionnellement. La seconde contre-attaque : tout cela ne mène-t-il pas à l'« académie du dérèglement », au triomphe de l'arbitraire ?

La réponse à la première objection est la suivante : c'est comme ça, une fenêtre est le résultat de l'étude de l'espace qu'elle doit éclairer, car la valeur perceptive et comportementale de cet espace dépend en grande partie de la lumière ; en réalité, avant de configurer les fenêtres, il faut avoir déjà projeté les espaces et les volumes, c'est-à-dire l'édifice tout entier. L'architecture moderne est difficile ? Sans aucun doute, mais ce qu'elle a de merveilleux c'est que chacun de ses composants renvoie à un contenu social. Si elle était facile, la plupart des édifices

construits aujourd'hui seraient modernes, alors qu'il suffit d'observer leurs fenêtres pour comprendre qu'ils sont le fruit d'une inconscience académique.

Quant à la seconde objection : l'architecture moderne est-elle arbitraire ? Bien au contraire, c'est le classicisme qui est totalement arbitraire, dans la mesure où il mythifie l'ordre abstrait, qui opprime la liberté et les fonctions sociales. Le principe de l'énumération mène au dérèglement ? Le désordre véritable, qui sape l'ordre idolâtre et les tabous de la « série » et de la massification aliénante ! Il conteste la légitimité de la production industrielle néo-capitaliste, tout comme William Morris s'insurgeait déjà, au milieu du XIX^e siècle, contre celle du paléo-capitalisme. L'industrie uniformise, classe, transforme en types, classicise ; avec leur enveloppe de « curtain wall », les gratte-ciel d'aujourd'hui sont plus coincés et statiques que ceux qui ont été érigés il y a cinquante ans ; ce que l'on reconnaît également aux fenêtres.

Les deux objections sont révélatrices d'un substrat psychologique pour le moins troublé. Tandis que l'architecture classique réduit les possibilités de choix, l'architecture moderne les multiplie. Or le choix crée de l'angoisse, il provoque une « anxiété de certitude » névrotique. Que faire ? Comment l'éviter ? Existe-t-il des tranquillisants ? Pas plus dans ce domaine que dans les autres. La peinture abstraite ne déclenche-t-elle pas de l'angoisse ? et la peinture informelle, l'art conceptuel, la musique dodécaphonique et aléatoire ? et se regarder pour la première fois dans un miroir et se reconnaître dans une autre image que celle que l'on avait de soi, n'est-ce pas également angoissant ? ou bien apprendre avec stupéfaction que la terre tourne, alors qu'elle a l'air immobile ? Peur de la liberté et des mouvements irrationnels. Supposons un instant qu'à rendement fonctionnel égal les fenêtres puissent être identiques ou différentes. Le langage moderne choisit l'option « différentes », pour offrir un plus grand choix. Le langage classique choisit au contraire l'option « toutes pareilles », comme ça elles seront bien rangées — comme des cadavres. Mais même l'hypothèse d'un rendement fonctionnel identique est absurde et complètement arbitraire. Toujours est-il que cela confirme un fait avéré et incontestable, mais assez difficile à faire entrer dans la conscience des architectes : tout ce qui a l'air rationnel, parce que réglementé et bien ordonné, est une folie, humainement et socialement parlant, et ne trouve sa logique qu'à l'intérieur du pouvoir despotique ; tandis que ce qui semble a priori irrationnel provient généralement d'une habitude de réflexion intense et d'une reconnaissance courageuse du droit à la

Table

<i>Préface</i>	
Engagement politique et modernité <i>par Marie Bels</i>	7
<i>Préambule</i>	
Parler architecture	27
<i>I</i>	
L'énumération comme méthodologie du projet	31
<i>II</i>	
Asymétrie et dissonances	39
<i>III</i>	
Tridimensionnalité antiperspectiviste	47
<i>IV</i>	
Syntaxes de la décomposition quadridimensionnelle	55
<i>V</i>	
Structures en saillie, coques et membranes	61
<i>VI</i>	
La temporalité de l'espace	69
<i>VII</i>	
La réintégration édifice-ville-territoire	75
<i>Conclusion</i>	
L'architecture non finie et le Kitsch	83
Postface	89