

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 74 (1987)
Heft: 9: Chicago

Rubrik: Textes en français

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Un corridor comme espace principal

Architecte: Jean-Gérard Giorla, Sierre
Voir page 10



Installation d'un cabinet dentaire dans un immeuble existant à Sierre (Valais), 1985

A partir d'un objet en apparence modeste, il est possible de tirer un effet spectaculaire, c'est ce que s'est plu à reconnaître le jury de la Distinction Ulrich Ruffiner (du nom du célèbre constructeur né vers 1480 et considéré comme le père de l'architecture en Valais). De l'immeuble d'angle construit en 1928 dans une situation prestigieuse au carrefour de la rue de Bourg et de l'avenue de la Gare à Sierre, il reste aujourd'hui un témoin lointain de l'Art Déco naissant. La typologie passe-partout de ses confortables appartements à dégagement central permet diverses utilisations distinctes de l'habitation comme l'installation de bureaux, d'ateliers ou de laboratoires. Les pièces égrenées le long du couloir ont une valeur d'usage proportionnée à leurs taille et degré d'éclairage. L'un de ces appartements occupant l'angle principal de l'édifice fournit le prétexte de cette transformation projetée en 1984 et réalisée en 1985.

Du palier sombre de l'escalier central, le patient pénètre sans transition dans l'univers net, clair et avenant du cabinet dentaire en quête de rassérénement. Le dentiste, de son côté, s'identifie étroitement au lieu d'exercice de sa pratique quotidienne. Cette double mise en confiance est assurée par la détermination d'une stratégie architecturale attentive, qui consiste à penser à neuf pour recréer sans pour autant outrepasser le cadre existant.

L'architecte Giorla opte d'emblée pour la réélaboration du corridor central, qui passera de l'état de simple desserte intérieure à celui

d'espace principal de référence. Il devient ainsi un vecteur lumineux dans le plan grâce à un agencement bien inspiré. Sa faible largeur de 1,90 mètre environ n'est pas un frein réel à l'imagination. Bien au contraire.

Au niveau du sol, la mosaïque de marbre blanc et noir rappelle de loin le pavement des églises toscanes et le parcours initiatique qu'elles proposent à leurs visiteurs. Ainsi divisé en sept carrés égaux, le carrelage fait éclater l'étroitesse du passage et confère au parterre une échelle adéquate. Le marbre combine majesté, tactilité, préciosité et netteté. Sa dureté naturelle est impitoyable pour l'objet qui chute – serait-ce une couronne dentaire de porcelaine – et se brise aussitôt, fatalité acceptée d'avance par le maître d'ouvrage. L'ensemble des pièces est du reste dallé de marbre, mais en ordre diagonal et dans une tonalité grise, partout ailleurs que dans le corridor.

Il a fallu une longue étude pour déterminer le format et la composition du damier composé de planches d'environ 30 cm de côté. Le travail de l'architecte consiste ici à vérifier le bien-fondé de son intuition première à partir du dessin «a contrario» d'un grand nombre de variantes, qui viendront s'exclure d'elles-mêmes pour cautionner l'idée initiale. Les sept panneaux du sol surmontés d'un portique formé de colonnettes métalliques supportant le faux-plafond lumineux évoquent à nouveau l'idée de nef centrale. Le plafond traité en dais allongé est en verre Termolux qui garantit une évanescence lumineuse grâce à sa translucidité fibreuse. Le même procédé d'éclairage, mais cette fois-ci naturel, apparaît ailleurs, aux vitrages des portes et impostes.

La construction métallique elle aussi est raffinée. L'architrave portant le caisson lumineux repose sur des chapiteaux évasés en corolles de fleurs. La boutique voisine du photographe avait servi à cet égard de banc d'essai pour la mise à l'épreuve d'un certain lyrisme de l'acier. D'autres chapiteaux plus dépouillés y supportent en ce cas un sommier façonné en courbe et obtenu par jumelage de deux fers profilés en U, séparés entre eux par une étroite fissure. L'expérience avait permis de conclure que le métal n'impose pas obligatoirement sa froide inertie, mais qu'il peut se plier au besoin à un dessin tout en subtilité. Enduit de peinture blanche, il affirme davantage encore son inaltérabilité.

Le dispositif mis en place dans le corridor ne relève ni exclusivement de l'architecture, ni de l'agencement intérieur, mais bien des deux à la fois. Le clin d'œil à l'histoire est évident et trouve éventuellement une origine dans la restitution du Tempio Malatestiano de Alberti à Rimini, travail initié par Joseph Rykwert à l'EPFL, tandis que J. G. Giorla y était étudiant.

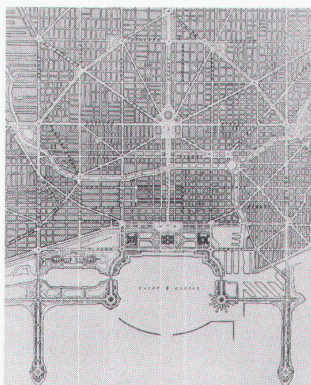
Au-delà du corridor – manifeste – du projet, les diverses pièces sont reconstruites en cabinets dentaires ou laboratoires moyennant un langage épuré, mais chargé d'une cohérence formelle qui va jusqu'à privilégier les rappels de la Sezsion viennoise. Le dessin minutieux du meuble de réception en acajou noir introduit fort à propos une courbure dans le passage rectiligne.

Le dépouillement de la forme construite finit par compter doublement, conformément à l'adage miennois, qui veut que le «less» puisse devenir «more». La saisie de l'objet simple en vue de sa réinterprétation (dé)libérée nous paraît constituer ici un cas d'espèce intéressant.

Gilles Barbey

Chicago – la ville et l'architecture

Jakob Blumer, Atelier 5,
Berne
Voir page 26



L'emplacement

En 1830 Chicago était un point de portage. Depuis les états de la Nouvelle Angleterre, une voie d'eau passait par les Grands Lacs et, de la rive sud du lac Michigan, remontait le cours de la Chicago-River jusqu'à un isthme étroit, avant de déboucher dans le bassin du Mississippi. Elle assurait la liaison entre la richesse cotonnière du sud et le nord qui commençait à s'industrialiser. Chicago qui n'était au départ qu'un lieu de transbordement sur une grande voie d'eau, devait devenir 60 ans plus tard le plus grand nœud ferroviaire des USA et, un bon demi-siècle de plus, l'aéroport le plus chargé de la planète.

L'emplacement n'était guère accueillant: humide et chaud l'été et d'un froid mordant l'hiver; une plaine sans limite semi-aquatice, semi-terrestre. La seule raison qui retienne en ce lieu, prétendait un voyageur de l'é-

poque, était l'immensité de la prairie et la splendeur des couchers de soleil. Pourtant, une génération plus tard, Chicago comptait 30000 habitants: c'était en 1870.

Le plan

La ville naquit en 1830. Mais elle ne fut fondée que 50 ans plus tard, lorsque Thomas Jefferson fit équiper systématiquement les territoires de l'ouest d'un quadrillage de routes orthogonal dont la maille était large d'un demi-mille. Là où le quadrillage butait sur la rive sud du lac Michigan, il se densifia, se remplit de maisons et devint Chicago. C'est ainsi qu'apparut le prototype de la ville moderne. Non pas la ville des places et cathédrales, ni la ville fortifiée avec murs et fossés, mais la «ville-processus», la ville en perpétuelle évolution dans le cadre de règles simples.

La base de ces règles est constituée par le plan en quadrillage orthogonal. Son influence sur l'aspect de la ville et le comportement de ses architectes est incontestable. Le quadrillage exige précision et discipline; c'est la seule contrainte qu'il impose; pour le reste, il se présente comme une surface neutre ouverte. Mis à part les accidents géographiques qui l'interrompent, chaque emplacement est équivalent aux autres. Les conditions ainsi posées sont la cohérence et l'ordre, mais aussi une grande liberté. Pas de silhouette générale, aucun ensemble fermé qui freine le développement. Au sein du système, tout est permis et possible: Croissance, changement de direction et ruine, le «no man's land» comme le boulevard. Les qualités requises sont l'esprit d'invention, de l'initiative, des épaules larges et le jeu des coudes.

Les ingénieurs

Il fallait s'attendre à ce que l'isthme étroit de Chicago soit rapidement percé. En 1848, le canal Michigan-Illinois était achevé; la voie d'eau entre Buffalo N.Y. et New Orleans devenait continue. En 1850, la première ligne de chemin de fer entraînait en ville; en 1856, dix lignes étaient déjà mises en place avec 5000 km de voies. Ainsi Chicago devenait définitivement la plaque tournante la plus importante des USA.

La ville croissait jour et nuit. On construisait en bois. Loger 300000 habitants en 40 ans n'aurait pas été possible sans l'invention de la «Chicago Construction» également appelée Balloon Frame. Les maisons en bois n'étaient plus constituées de poteaux et de poutres avec revêtements ou remplissages ultérieurs. Au lieu de cela, un quadrillage de pièces écarquées régulièrement espacées étaient assemblé au sol par clouage pour former des parois de plusieurs étages, lesquelles étaient ensuite redressées et reliées à des planchers faits de planches montées à chant. La devise était de clouer au sol et de re-

dresser les éléments et non plus d'assembler les pièces l'une après l'autre dans le vide. Normalisation, manipulation simple et éléments semblables sont caractéristiques de cette technique qui, en matière de logement, est pour l'essentiel encore utilisée aujourd'hui aux USA.

Chicago était maintenant une ville, mais une ville sur un marécage. Ses rues n'étaient guère plus hautes que le niveau du lac et, une pluie sur deux, elles se changeaient en un bournier impraticable. Il était pratiquement impossible de canaliser les eaux usées. La situation devint intenable. En 1855, le gouvernement décida de faire relever tous les bâtiments d'un étage. Dans la décennie qui suivit, les maisons furent relevées de 1,8 à 3 mètres, les voies d'accès adaptées et les canalisations réorganisées. Un problème était ainsi résolu, un second restait posé: l'eau potable. Certes, l'eau était plus qu'abondante car on disposait de tout un lac, mais ses berges étaient totalement polluées par les eaux usées de la ville et les déchets des abattoirs. En 1866, une prise d'eau fut construite à trois kilomètres au large et reliée à la ville par une galerie passant sous le fond du lac, une performance d'ingénieur de premier ordre.

Spéculation et sens civique

Non seulement Chicago croissait, mais sa forme évoluait également. Nous avons montré que dans le cadre du quadrillage, tout était possible. C'est ainsi qu'en 1867, Potter Palmer, le premier grand spéculateur foncier de Chicago, fit pivoter l'axe de développement principal de la ville de 90 degrés.

Les premières maisons de la ville étaient implantées au bord du fleuve, là où les navires accostaient. South Waterstreet et Lakestreet, qui s'étiraient parallèlement, étaient les axes principaux. Le terrain y coûtait 20 fois plus cher que le long des rues situées à la même hauteur, mais dont le tracé était perpendiculaire au fleuve. Potter Palmer qui avait accumulé une fortune en spéculant sur le coton pendant la Guerre de Sécession acheta particulièrement bon marché un kilomètre de la State street dirigée perpendiculairement au lac et y fit édifier un grand hôtel, le meilleur de l'endroit. Puis il persuada son ami Fields de construire à proximité le premier grand magasin moderne. Le calcul réussit parfaitement et Chicago ne s'étendit plus parallèlement au fleuve mais parallèlement au lac. State Street est restée jusqu'à maintenant la rue principale.

La croissance de la ville se poursuivait sans relâche en gagnant toujours plus sur la prairie. Les mailles du quadrillage se remplissaient mais il n'y avait ni équipements collectifs, ni zone de détente. Vers 1860, se développe un mouvement ayant pour but de créer des équipes

collectifs et des espaces de repos. Priorité: les zones vertes. On se proposait d'atteindre deux objectifs: chaque quartier devrait disposer d'un parc et chaque parc être situé à proximité des moyens de transport publics. C'est ainsi que naquit le système des parcs de Chicago, une suite d'ensembles verts reliés par de larges boulevards plantés qui forment un réseau de verdure continu.

L'incendie

Dans la nuit du 8 octobre 1871, du côté sud de la ville, madame O'Leary traçait sa vache qui renversa la lanterne dans le foin. L'étable prit feu. Un fort vent de sud-ouest souffla les flammes vers le centre, le fleuve et très loin vers le nord. Cinq kilomètres carrés de ville, tout le centre, furent détruits par le feu. Chicago semblait condamné.

Pourtant, deux semaines après l'incendie, 5000 bâtiments provisoires étaient déjà construits. Heureusement, la plupart des industries avaient échappé au feu. Le capital et les gens continuèrent à affluer dans la ville et, attirés par les tâches de reconstruction, apparurent les architectes.

La première école de Chicago

Une nouvelle manière de bâtir, la Chicago Construction, avait permis la première poussée de croissance urbaine. Une nouvelle technique de construction, le squelette en acier et un nouveau type bâti, le gratte-ciel, caractérisèrent la ville après l'incendie.

Le personnage décisif pour la nouvelle ville fut W. Jenney. Formé comme ingénieur à Paris, il utilisait conséquemment le squelette en acier comme structure portante pour des bâtiments à plusieurs niveaux. Le cadre en acier reprend les charges, les parois deviennent des éléments de remplissage légers, le bâtiment peut être plus haut. La Chicago-Grid du sol trouve son pendant vertical dans la Chicago-Frame. Pour la première fois, l'urbanisme moderne bénéficie d'une expression architecturale adéquate.

William le Baron Jenney, Sullivan et Adler, Burnham et Root, ainsi que Holabird et Roche, tels sont les noms essentiels de la première école de Chicago. L'objectif de tous ces architectes était le même. Il s'agissait de concevoir des bâtiments satisfaisant sans restriction aux exigences de rentabilité, d'utilisation et de confort des occupants. Pour cela, la formule condensée de Sullivan est: «Form follows function.» C'est ainsi que se bâtissent une série d'édifices qui sont notamment caractérisés par l'aspect discipliné de leurs façades. Le ballast décoratif de l'architecture d'alors leur est épargné. Exemples typiques: le Leiter et le Manhattan Building de Jenney, le Reliance et le Manadnock-Building de Burnham et

Root, le Cable Building de Holabird et Roche et finalement l'auditorium et le Carson Pirie Store de Sullivan et Adler.

La ville blanche

Moins de dix ans après ce départ héroïque, le pendule architectural repart dans l'autre sens. En 1893 se tint l'exposition internationale de Chicago. Dans le Jackson Park, on construisit une «ville blanche» qui n'a plus rien de commun avec les objectifs de l'école de Chicago. On puise largement dans le musée de l'histoire. On a peine à comprendre que Daniel Burnham, dont le bureau avait projeté l'immeuble Manadnock deux ans plus tôt, ait pu piller l'histoire de l'architecture dans la meilleure manière Beaux Arts. Sullivan remarqua à ce sujet: «Les dommages que provoque cette exposition dureront 50 ans.» Ils ont duré en tout cas jusqu'au Tribune Tower (1924) et au Wrigley-Building (1921) et même encore un peu plus si l'on observe certains des derniers bâtiments réalisés à Chicago, comme le Hard Rock Café de Stanley Tigerman par exemple.

Le plan de Chicago par Burnham

Cette exposition, généralement accueillie avec enthousiasme, apporta pourtant une impulsion nouvelle. Elle éveilla le désir d'avoir une «belle ville».

Le plan en quadrillage avait incontestablement fait la puissance de Chicago. Les prouesses des ingénieurs étaient impressionnantes.

On venait d'achever la construction du chemin de fer de ceinture aérien qui reliait les différentes gares; le Loop entourait le centre de la ville et définissait la forme qu'il a gardée encore aujourd'hui. On avait aussi mené à bien un travail gigantesque pour lequel plus de mètres cubes de terre avaient été remués que sur le chantier du canal de Panama; on avait inversé le cours de la Chicago River. Les eaux du lac s'y déversaient maintenant et, par le biais du nouveau Sanitary-Canal, elles rejoignaient le bassin hydrographique du Mississippi. Les rives du lac Michigan étaient de nouveau claires et propres.

Mais tout cela restait insuffisant pour rendre la ville «belle». Le chemin de fer la coupait de la rive du lac, l'intérieur manquait d'espaces libres, le fleuve était pollué par l'industrie. Et c'est alors que l'exposition, due en grande partie au travail de Frederik Olmsted, l'architecte paysagiste du Central Park à New York, montre de nouvelles solutions. On prend conscience de l'attrait apporté par la présence du lac Michigan. Les promenades et les quais de l'exposition étaient plus agréables que les tristes rues et la laideur des berges du fleuve, au centre de la ville.

En 1906, le puissant Chicago

Merchants Club chargea Daniel Burnham et Edward Bennet de développer un plan pour la ville dépassant l'organisation élémentaire offerte par le plan en quadrillage. En 1909 ces études étaient achevées et un an plus tard les autorités de la ville acceptaient le plan. Pourtant l'exécution rencontre certaines difficultés. Donner une apparence de beauté à une «ville-processus» ayant l'impétuosité de Chicago qui dépassait déjà le million d'habitants était une aventure forcée n'ayant aucune chance de succès. Mais il était par contre possible de compléter le corps urbain à l'aide d'éléments ne gênant pas sa propre évolution. C'est ainsi que le Parc Central avec port et planétarium, le Lake Shore Drive jusqu'à la limite nord de la ville, de même que les propositions techniques comme le système de tunnels desservant le Loop ou l'ensemble à deux niveaux le long de la Chicago River furent réalisés tout à fait dans l'esprit du plan Burnham dans les 40 années qui suivirent.

Mies et la seconde école de Chicago

Peu de temps avant la Seconde Guerre mondiale, Mies arriva comme professeur à l'Institut Armour qui devint plus tard l'IIT (Illinois Institute of Technology). On ne peut imaginer un hasard plus nécessaire que la rencontre de Mies et de Chicago avec la Chicago-Grid, le Chicago-Frame et la Chicago School of Architecture.

La concordance avec la première école de Chicago était assurée. Discipline, clarté structurelle et simplicité étaient les objectifs communs. Mais Mies voulait aller plus loin et déclare à ce sujet: «Il n'y a qu'une voie permettant d'obtenir cette simplicité et celle-ci passe nécessairement par la construction devenue architecture.» Donc un pas de plus au-delà de Sullivan; plus de façade, mais peau et squelette.

Chef de l'IIT dont le campus fut bâti selon ses projets, il a formé des générations d'architectes à Chicago et ceci dans une mesure telle que, depuis la Seconde Guerre mondiale, on peut parler d'une seconde école de Chicago avec des noms comme S.O.M., C.F. Murphy, Shipporeit et Heinrich, Perkins et Will, ainsi que les architectes apparentés tels que Bertrand Goldberg, Harry Weese ou Salomon Cordwell. Les bâtiments représentatifs de la seconde école de Chicago sont le John Hancock de S.O.M., le Civic-Center de Murphy, Lake Point Towers de Shipporeit et Heinrich, l'immeuble Xerox de Helmut Jahn et naturellement le Crown Hall, les Lake Shore Drive Apartments et le Federal Center. Ville verticale réunissant rues, magasins, garages et logements et intégrant le fleuve avec ses voies à plusieurs niveaux le long des berges que relient des ponts mobiles, les Marina Towers

de Bertrand Goldberg sont une contribution importante à cette seconde vague architecturale.

In et Out

Ce ne fut pas cette fois une exposition internationale qui, dans les années soixante-dix, mit fin à la discipline de Mies mais une mentalité du siècle diffuse se nourrissant à diverses sources. Après le mouvement étudiant et la guerre du Vietnam, après la prise de conscience de la destruction de l'environnement et la chute du dollar, des notions telles que technique et construction, simplicité et retenue n'éveillaient plus d'écho. On ne croyait plus à une seule solution juste; le nouveau slogan devint: "Less is bore". Les architectes voulaient de nouveau être quelqu'un, chacun voulait créer quelque chose, même en recourant à l'aide du supermarché des décors historiques. Avec Stanley Tigerman comme premier danseur comique, Chicago passa au post moderne.

Presque tous furent séduits, mais la ville n'en a laissé se perdre que bien peu. Même s'il n'a pas la discipline de l'ancien immeuble Xerox, même si on peut y déceler des erreurs techniques et fonctionnelles et si les plaisanteries décoratives au niveau de l'entrée n'ont guère de sens, par sa construction, son emploi des matériaux et son grand espace intérieur public – un vieux thème cher à Chicago du Rockery-Building à l'immeuble Palmer – l'Illinois State Center de Helmut Jahn reste tout à fait dans la tradition. Il en est de même du Physics Teaching Center de Hollabird et Root, du nouveau Terminal de Jahn à O'Hare. Et lorsque les jeunes loups transforment pour d'autres fonctions la grande masse d'entrepôts abandonnés qui existent encore, ils restent bien dans le quadrillage de la ville et les possibilités dont ils disposent ne peuvent que rendre envieux tout partisan du «plan libre».

Chicago – la ville-processus

Après 150 ans, Chicago, un tissu de situations bâties et sociales en évolution constante – et les secondes ont une histoire à peine moins passionnante que le phénomène constructif – n'a rien perdu de sa capacité évolutive et de sa force. L'échiquier initial est devenu plus complexe. Les nouveaux systèmes, les chemins de fer, le métro aérien, la chaîne des parcs et le réseau des autoroutes s'y sont superposés. De nouveaux types bâtis, les Lofts, les immeubles-tours, la Chicago Townhouse sont venus remplir les maillons. Tous ces éléments agissent de concert se modifient, prennent de l'importance ici, en perdent là. Des gratte-ciel s'élèvent et des rues complètes disparaissent. Chicago vient de naître, c'était presque hier, la ville de demain, la ville en devenir, la ville-processus.

J.B.

Textes sur Mies

Juan Pablo Bonta
Voir page 59



Les interprétations dogmatiques s'appuient sur celles qui les précèdent et se perpétuent ainsi d'elles-mêmes. Sans critique, elles confirment tout ce qui, pendant un certain temps, a été considéré comme vrai ou encore acceptable. Observez par exemple le passage suivant:

«(L'œuvre de Mies) se préoccupe de valeurs éternelles, de vérités éternelles: 1) La technologie est la force animatrice la plus importante de cette époque ou de n'importe quelle autre; elle est le caractère du siècle, l'esprit du siècle; 2) une architecture digne de ce nom est l'expression de cette force; 3) aussi bien dans sa forme d'objet physique bâti que comme structure de l'intellect et de l'esprit, une composition claire est l'unique moyen de réaliser le volume architectural; de même, 4) l'espace existe plutôt comme un continuum que sous une forme finie...»

Ce pourrait être Mies lui-même qui parle, mais ce n'est pas lui: il s'agit de David Spaeth qui, dans «Ludwig Mies van der Rohe: A Biographical Essay», rapporte les résultats de ses longues «recherches complémentaires» sur l'œuvre de Mies. De telles réflexions jouent leur rôle dans la compréhension du phénomène Mies van der Rohe, mais elles doivent être soumises à une analyse et ne pas rester de simples *déductions*. En raison du manque de distance critique entre lui-même et son thème, Spaeth renonce à son rôle de critique et révèle son parti pris en faveur de Mies van der Rohe – un rôle qui, dans les années 80, n'a plus la valeur qu'il avait dans les années 50.

Spaeth ne remâche pas seulement les aphorismes et les formules propres à Mies, mais aussi les opinions ancrées dans la littérature, même lorsque celles-ci sont mises en question par des critiques plus récentes.

Examinons une série de versions concernant la même idée générale et les transformations d'un texte à l'autre. En 1961, Peter Carter écrit ce qui suit:

(1) «Elève de l'Ecole de la Cathédrale fondée par Charlemagne, il commença (Mies) à s'intéresser de près aux nombreux édifices anciens d'Aix-la-Chapelle. Cha-

que matin, sa mère l'emmenait à la chapelle de Charlemagne dont la construction et le volume le fascinaient. Il se souvient qu'il examinait les murs, comptait les pierres et tentait de suivre le tracé des joints.»

Spaeth avait publié son ouvrage *Mies van der Rohe* en 1985, une année avant son article de catalogue. A propos de Carter il ajouta à l'époque l'annotation suivante:

(2) «En dépit des soucis de sa mère pour le salut de son âme, Mies était moins intéressé par la transformation de l'Eucharistie que par celle permettant aux pierres et au mortier de devenir le bâtiment et le volume dans lequel se déroulait la cérémonie. Pendant la messe, il comptait les pierres et suivait des yeux le tracé des joints.»

Le parallèle établi entre la transformation religieuse de l'Eucharistie et la transformation matérielle des pierres est à la fois marquant et enthousiaste; pour autant que je sache, une idée de Spaeth. En tout état de cause, le texte (2) contient plus que le texte (1); c'est donc un exemple d'une réinterprétation plus large.

De ses propres dires, Spaeth a emprunté les éléments de son article de catalogue directement à son ouvrage paru antérieurement et plus détaillé. Une version condensée s'imposait donc ici et le nouveau texte est le suivant:

(3) «Malgré les soucis évidents de sa mère pour le salut de son âme, Mies était moins intéressé par la messe elle-même que par l'espace dans lequel se déroulait la cérémonie, par l'art et la manière selon lesquels les pierres et le mortier avaient été transformés pour donner le complexe de la chapelle. Pendant la messe, il comptait les pierres et suivait des yeux le tracé des joints.»

Le parallèle établi entre l'Eucharistie et la transformation constructive est ici perdu; seule la curiosité de Mies demeure. Il n'existe plus de raison compréhensible expliquant la prétendue distraction de l'enfant à l'église; seule son indication subsiste – une preuve tangible d'une certaine «inertie» du texte écrit. D'autres maillons pourraient allonger la chaîne des transcriptions:

(4A) «Depuis son enfance, époque où à l'église il était souvent distrait, Mies n'a accordé qu'un faible intérêt à la religion institutionnalisée; ceci peut expliquer pourquoi il n'a jamais projeté de cathédrale.»

Ou bien:

(4B) «Le jeune Mies accordait souvent plus d'attention aux pierres de l'église qu'au sermon du prêtre. Sa personnalité en fut marquée. Des années après, il préféra poursuivre sa carrière

plutôt que d'essayer de sauver son ménage du naufrage.»

Même si ces explications ont une résonance triviale, elles «fonctionnalisent» pourtant l'inattention de l'enfant grâce aux références à d'autres aspects de l'histoire. En ce qui concerne le récit, il s'agit d'améliorations. La suite des réinterprétations semble suivre une certaine logique. D'un côté il existe une force d'inertie qui tend à assurer la permanence des molécules du texte; mais de l'autre côté apparaît une force fonctionnelle qui, par élimination des molécules ayant perdu leur cohésion ou par introduction de nouvelles références, tente d'amplifier les éléments du récit. Grâce à de telles règles, une part des réinterprétations, qu'elles soient triviales ou qu'elles apportent un complément d'information judicieux, peuvent être portées à l'actif de l'auteur initial. Ceci contredit la sagesse générale qui rend systématiquement responsable l'auteur de la dernière version. Pourtant, l'expression «texte créateur» signale implicitement que certains textes peuvent porter de bons fruits. Par ailleurs, il existe effectivement des textes stériles. Ainsi, en raison de son absence de noyau significatif, la version (3) doit aboutir à une réinterprétation discutable.

La seconde phrase du texte d'introduction de Spaeth est la suivante:

«Dans la mesure où il s'appuie directement sur mes écrits antérieurs, cet essai m'a donné l'occasion de suivre l'œuvre de Mies d'une manière beaucoup plus spécifique que ne l'aurait permis une œuvre générale – et ceci pour des lecteurs qui sont prédisposés à mieux comprendre son architecture ainsi que lui-même.»

Une annotation indique que par «écrits antérieurs», il entend son ouvrage sur Mies paru en 1985.

Pourquoi les visiteurs du musée devraient-ils être «prédisposés à mieux comprendre» que par exemple les lecteurs d'un livre? Et toujours en admettant que cette distinction existe: à quelles différences donne-t-elle lieu dans les divers textes?

En quoi consiste le «noyau spécifique» de l'essai du catalogue? Après avoir comparé les deux textes, je n'ai malheureusement pas trouvé de réponse à cette question. La seconde version n'est que du réchauffé; le paragraphe du début n'a été ajouté que parce qu'il semblait bien convenir.

Il faut dire qu'il resterait bien peu de la littérature sur l'architecture si on l'observait ainsi, dans tous ses détails, à la loupe. Pour des raisons difficiles à expliquer, mais qui sont partagées par la plupart, il se peut que mon interprétation apparaisse mesquine, voire même malicieuse. Mais il faut bien que nous disposions d'une structure théorique afin de pouvoir expliquer la situation; et plu-

tôt que d'imposer à la pratique du texte des exigences impossibles à satisfaire, nous devrions chercher des règles adéquates qui reflètent le consensus de la société dans son acceptation des comportements. Je propose donc l'idée des *limitations de texte*.

Il est relativement difficile de définir ce qu'est exactement un texte: un paragraphe est tout autant un texte qu'un chapitre, qu'un livre, ou même qu'une collection de livres. Pourtant, tout texte a finalement ses limites et si nous progressons des plus petites aux plus grandes unités encore imaginables, nous finissons par atteindre un point à partir duquel l'ensemble ne doit plus être considéré comme un texte unique, mais comme deux ou plusieurs textes. Chaque article du catalogue considéré est un texte et le catalogue à son tour est un texte du niveau supérieur. On est en droit de s'attendre à de la logique au sein d'un texte et, dans une moindre mesure, entre les articles du même catalogue. Cependant, *l'œuvre complet* d'un seul auteur n'est pas nécessairement congruent en lui-même: un critique peut aussi, comme un artiste, passer par plusieurs phases au cours de son existence. Ma comparaison ambitieuse entre l'essai de Spaeth et son livre laisse, à tort, supposer que la recherche de la conséquence du récit, qui est du domaine de l'analyse de textes isolés, s'applique aussi au rapport entre deux textes distincts.

L'introduction explicative de Spaeth doit uniquement être évaluée à la lumière du texte même. L'évaluation interne est autorisée, mais non pas celle entre plusieurs textes distincts. L'assertion peut être fautive par rapport à l'écrit de Spaeth de 1985; il est pourtant suffisant qu'elle ait un sens par rapport à des textes antérieurs *possibles* que Spaeth et ses lecteurs de 1986 peuvent parfaitement imaginer.

La congruence entre textes exige un standard trop élevé. On pourrait d'ailleurs inverser tout le raisonnement et dire que les limites d'un texte sont définies dans la mesure où les messages qu'il contient correspondent les uns aux autres. Dans ce cas, des textes distincts seraient différents par définition.

L'ouvrage de Kenneth Frampton *«Modernism and Tradition in the Work of Mies van der Rohe, 1920–1968»* (Modernisme et tradition dans l'œuvre de Mies van der Rohe) est étonnamment frais, même s'il emprunte parfois des sentiers battus. Il serait vain de vouloir séparer l'ancien du nouveau, car la caractéristique des écrits de Frampton ne réside pas dans leurs composantes moléculaires, mais dans la nature de leur organisation. La tendance de Frampton à employer des polarités dualistes se manifeste non seulement dans son essai, mais aussi dans toute son œuvre: «Il est possible de voir le Pavillon de Barcelone comme l'expression d'un certain

nombre de contraires complémentaires: points porteurs contre parois pleines, tectonique contre atectonique, opaque contre transparent, calme contre agité, ouvert contre fermé et même architecture contre construction.»

Dans une certaine mesure, son emploi des contraires peut n'être qu'un simple artifice linguistique de style, utilisable pour celui qui rédigerait une lettre apocryphe de Frampton, mais sans rapport avec la substance de sa pensée. Effectivement, l'essai pourrait être réécrit en évitant quelques-unes de ces polarités. Mais il existe aussi un dualisme dans la structure fondamentale de la conception du texte qui subsisterait dans toutes les réécritures envisageables.

L'essai débute par la confrontation de deux philosophies du design. Le classicisme ou «l'orientation traditionnelle du projet» s'appuyant sur l'idée que les messages artistiques dérivent directement des valeurs tectoniques, y compris celles de l'art artisanal et du savoir-faire en général. L'autre tradition, telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre de Behrens et le modernisme, apprécie les observations artistiques, les manifestations de volonté, les compositions pittoresques et l'atectonique. Mies fut formé à Aix-la-Chapelle dans la première tradition et enseigna la seconde à Berlin chez Behrens.

«Bien que sa formation classique initiale ait conservé sa valeur, l'école de la forme tectonique d'une part et celle de la «volonté de forme moderne» d'autre part a donné à son œuvre l'aspect qui lui est caractéristique.»

Frampton définit lui-même l'ensemble de son œuvre comme une suite de voies manifestement toujours plus efficaces dans l'analyse et la maîtrise finale de la rupture entre des tendances contradictoires. Les murs asymétriques et indépendants du Pavillon de Barcelone se réfèrent à la première tradition. Les huit appuis, régulièrement répartis et symétriques par rapport au plateau qu'ils portent, s'orientent vers la seconde. La même distinction vaut pour les pièces en forme de cellules, de conception traditionnelle, au niveau des chambres dans la maison Tugendhat et les volumes modernistes ouverts de la zone de séjour de dessous. Pour finir, la polarité existante est «aménagée en correspondance» avec la nouvelle Galerie Nationale de Berlin, chant du cygne de Mies.

«Alors que l'ensemble du toit peut être interprété comme une surface infinie et flottante, il affirme sa présence tectonique en montrant sa substance bâtie visible. D'une manière analogue, les grands appuis cruciformes en acier qui portent cette toiture expriment leur caractère à la fois pragmatique et mythique par rapport à la technologie comme au classicisme. Cette synthèse fortement ex-

pressive atteint son apogée dans l'appui à rouleau mobile qui s'insère entre le treillis porteur et la tête de l'appui. Manifestement, cette liaison articulée est un appui de pont en même temps qu'un chapiteau métaphorique.»

Il n'est pas particulièrement étonnant que la maîtrise de cette rupture ne marque pas seulement la fin de la vie de Mies, mais aussi celle de l'essai de Frampton.

«Dans la dernière tâche qu'il mena à bien, Mies van der Rohe réussit l'intégration architecturale habile de deux aspects primaires propres à la tradition occidentale de l'art de bâtir: le rationalisme constructif d'une part et le classicisme romantique d'autre part.»

Il est sans importance de se demander si Mies était conscient d'une telle interprétation de son œuvre ou s'il l'aurait approuvée au cas où la question lui eût été posée. Les interprétations sont bel et bien indépendantes de toute validation due aux architectes eux-mêmes. Chaque critique est autant une opinion sur son auteur que sur l'architecte concerné; elle est le résultat d'un recoupement des deux. L'essai de Frampton nous en apprend autant sur l'auteur que sur Mies.

L'interprétation fraîche et sans dogmatisme de l'appui à rouleau, comme une synthèse d'éléments métaphoriques et tectoniques, ne pouvait résulter du simple examen d'une photographie isolée des appuis; elle était l'aboutissement d'une nouvelle manière de considérer la carrière de Mies. Cela veut aussi dire que le passage n'est compréhensible que dans son contexte. Il est rare que les paragraphes soient des unités convenant à l'analyse de texte; il faut considérer ce dernier dans sa totalité. Mais que faut-il entendre par *texte complet*? Ce pourrait être l'essai, tout le catalogue ou même *l'œuvre complet* de Frampton. Effectivement, certains traits de sa pensée – l'utilisation de polarités et leur choix – imprègnent tout son œuvre. Au cas où il s'agirait de l'idée «Modernisme et tradition...», partie importante du débat de Frampton, on ne devrait pas la considérer isolément. Nous avons validé précédemment l'essai de catalogue de Spaeth, car une confrontation avec ses écrits antérieurs n'avait pas été jugée légitime. Malheureusement, il n'existe pas de règle générale en ce qui concerne les limites de texte; elles dépendent de ce que les lecteurs et écrivains attendent. Confrontés aux évangélistes, à Marx ou à Freud, les lecteurs attendent normalement un degré de congruence élevé; les limites du texte sont reculées jusqu'à inclure *l'œuvre* complet de l'auteur. Mais lorsque les personnalités sont moins connues, les lecteurs attendent volontiers des limites de texte plus étroites.

Dans «miMISes READING:

does not mean A THING», Peter Eisenman soutient l'idée décisive selon laquelle non seulement les textes parlant d'architecture, mais que l'architecture elle-même présente aussi une structure textuelle pouvant faire l'objet d'une analyse. L'essai débute par la différenciation de trois formes d'analyse architecturale: l'analyse formelle (qui recherche des ordres, des séquences, une conclusion au débat ou des proportions), l'analyse symbolique (qui recherche une signification d'une manière traditionnelle, le plus souvent métaphorique) et l'analyse de texte (qui se propose de différencier les divers éléments architecturaux).

La clé de toute analyse de texte est la comparaison d'éléments semblables; de telles comparaisons conduisent à des relations structurelles concernant des oppositions ou des ressemblances, au plan purement architectural. Les poteaux du Pavillon de Barcelone sont comparables à ceux de la maison Domino, car d'une manière typiquement moderne, les uns et les autres sont séparés du mur; mais tandis que Le Corbusier les conçoit cylindriques et les place *derrière* la paroi, Mies les projette cruciformes et les implante *devant*. Le Corbusier créa le plan libre et la façade libre; Mies, par contre, se proposait de définir les angles d'une suite d'alcôves rectangulaires. Les poteaux du Pavillon de Barcelone sont revêtus d'acier inoxydable réfléchissant, ce qui les conduit à se refléter réciproquement et à doubler leur image apparente. D'après Eisenman, l'intention de Mies était de «faire prendre conscience de l'absence d'angle». Chez Le Corbusier, il n'existe aucun angle; le modernisme est ici effectivement réalisé. Dans le Pavillon, bien que les angles y soient réels, leur absence existe en tant que texte; le modernisme n'y est donc présent que dans le texte. A l'opposé de l'analyse symbolique qui, d'une manière typique, livre des significations anthropomorphes (les poteaux en tant que métaphores du corps humain), l'analyse de texte crée des significations renvoyant à elles-mêmes.

Selon le récit d'Eisenman, les projets de Mies entre 1923 et 1935 peuvent se classer en trois phases successives: formaliste, moderniste et textuelle. La phase formaliste est dominée par les nécessités classico-esthétiques (voir la maison de campagne en briques et béton); l'objet architectural, tout comme le sujet du classicisme, sont «disloqués» par le mouvement moderne (Pavillon de Barcelone et maison Tugendhat); la phase textuelle enfin est caractérisée par le débat moderniste intrinsèque à l'objet et qui est indépendant de sa structure formelle et symbolique (maisons Hubbe et Lange).

Les rapports de Frampton et d'Eisenman sont tous deux divisés en trois parties. Se peut-il qu'il s'agisse

de rapports concernant les mêmes faits, même si les apparences terminologiques diffèrent? Les édifices examinés sont les mêmes, bien que les aspects soulignés soient différents et que par là, ils se distinguent dans les classifications chronologiques qui en résultent. Les deux rapports semblent se développer dans des univers distincts sans concordance ni contradiction. Dans «Mies van der Rohe and his Disciples, or the American Architectural Text and its Reading» (Mies van der Rohe et ses élèves, ou le texte architectural américain et sa lecture), Stanley Tigerman aborde aussi la structure textuelle de l'architecture. Son argument est que l'architecture, en tant que texte, doit être «crue» ou «interprétée». Croyance et interprétation sont des relations entre Dieu et l'homme et c'est ainsi qu'une dimension religieuse est introduite dans le texte architectural. La figure gigantesque de Mies a atteint des proportions divines et, tout comme les textes saints, son travail réclame une interprétation. En raison de leur trivialité fort éloignée de Dieu, les architectes que l'on a étroitement apparentés à Mies n'étaient pas ses élèves les plus fidèles. Tigerman est, au demeurant, trop intelligent pour dévoiler les descendants authentiques dans l'héritage de Mies; mais pour ceux qui connaissent la scène architecturale de Chicago, les sous-entendus politiques de l'argumentation sont indubitables. Ses remarques sur le manque d'élèves de Mies parmi les architectes allemands de l'après-guerre confirment que le texte de Tigerman se préoccupe principalement de légitimité et de succession.

La conception de Tigerman quant à la nature textuelle de l'architecture se différencie de celle d'Eisenman. Alors que ce dernier comprend l'aspect textuel de l'architecture comme un type spécial de cette dernière (s'écartant nettement de l'architecture formaliste et moderniste) et voit, par là, l'analyse de texte correspondante comme une forme spéciale d'analyse (distincte des analyses formelles et symboliques), Tigerman affirme que toute architecture et toute critique sont fondamentalement de nature textuelle. Vouloir essayer de savoir quelle est la conception juste est tout aussi absurde que d'ouvrir une controverse à propos du modernisme ou du classicisme des poteaux du Pavillon de Barcelone. La cohérence et le caractère fonctionnel au sein de la structure narrative du texte sont essentiels, indépendamment du fait de savoir si nous sommes placés devant des interprétations architecturales contradictoires (les poteaux), ou des définitions de concepts théoriques s'éloignant les uns des autres (nature du texte). La vision qu'a Tigerman de la nature textuelle est fonctionnelle dans le cadre de son récit et cela vaut aussi pour Eisenman.

Par ailleurs, on ne peut prétendre que le concept de texte, apparu relativement récemment dans le vocabulaire des architectes, ait été négligé. Depuis déjà des années, des théoriciens ont cherché pour «espace», «environnement» ou «signification» une définition générale acceptable, mais sans avoir défini spécialement cette dernière au préalable (ne parlons pas des notions de «beauté», «équilibre» ou «forme» qui sont en discussion depuis plus longtemps encore). Que nous l'entendions volontiers ou non: l'ambiguïté est bel et bien inhérente à la théorie et à la critique de l'architecture. Malgré l'absence d'une définition généralement admise – ou précisément peut-être à cause de cela – il se peut que le concept de la nature textuelle de l'architecture, tel que je le présente, éclaire certains aspects de l'architecture. En fait, l'environnement architectural, de même que la critique architecturale, sont des concepts sans cohérence réciproque; ils sont dissociés dans des textes individuels relativement autonomes. Des œuvres architecturales existent par elles-mêmes avec, entre leurs textes, des correspondances limitées de page à page.

Les textes de l'architecture ont leurs limites, tout comme ceux de la littérature et les problèmes que pose la définition de ces limites sont les mêmes. Si l'on prend la matérialisation physique comme critère directeur, dans le cas d'exemples écrits, les textes se confondraient avec des articles ou des livres; dans le cas de l'architecture par contre, il s'agirait de maisons isolées ou d'autres constructions sur des parcelles séparées, ou encore de blocs d'habitat. Certaines de ces segmentations peuvent être utiles, mais la seule morphologie ne permettra jamais de découvrir où il faut chercher les césures adéquates.

De même, la paternité joue un rôle: un auteur commun incite à penser que les textes présenteront une certaine unité, plus spécialement lorsque s'y ajoute la proximité physique. Mais que survient-il quand les travaux d'un architecte sont dispersés dans divers endroits? Une telle œuvre ne peut être vue comme un texte unique harmonieux que si elle manifeste une certaine cohérence intrinsèque ou plus exactement, si elle fait naître un sentiment de concordance intérieure répondant à une attente générale. Si Mies van der Rohe avait été un architecte de moindre importance, peu de gens se seraient attendus à ce que ses premières maisons en Allemagne présentent une correspondance avec le Seagram Building. Mais comme Marx ou Freud, Mies est un héros et le niveau d'attente est donc plus élevé. Ces variations du degré d'attente manifestées par la société sont un facteur important, bien que rarement évoqué, dans l'évolution des styles architecturaux et des philosophies. Bien des architectes ignorent

souvent le contexte physique de leurs édifices, en particulier si ceux-ci sont situés dans un environnement urbain présumé sans intérêt car, dans une certaine mesure, ils s'attendent eux-mêmes à cette situation. D'une manière analogue, il se peut que les architectes post-modernes n'aient pas redécouvert notre héritage physique et culturel parce qu'ils le voulaient, mais parce qu'ils y furent contraints pour répondre à de nouvelles attentes de notre société.

Même si l'affirmation de Tigerman selon laquelle les lumières de la scène architecturale de Chicago ne sont pas les élèves légitimes de Mies est quelque peu déroutante, il n'est pas seul à exprimer cette opinion. Il existe encore une autre voix dans la polyphonie de ces *Nouvelles réflexions sur Mies: sa carrière, son héritage et ses élèves* qui indique la même direction:

«Il me semble que l'héritage est pris dans l'engrenage de quelque monstrueuse machinerie broyant tout ce qu'elle rencontre. Nous sommes sur la voie de l'appauvrissement complet.»

Ces mots furent prononcés par Romano Guardini, un guide intellectuel que Mies admirait. D'après Dal Co qui le cite, Mies aurait approuvé son jugement:

Dal Co décrit un Mies assombri qui, au crépuscule de sa carrière, aurait été confronté au dilemme suivant:

«L'appauvrissement croissant de la vie, la dégradation rapide de l'esprit, la folie des choses qui sont dépassées par leur propre utilité... Lorsqu'il remarque que les ombres du soleil couchant s'étendent sur le monde entier et non pas seulement vers l'ouest, il ne jette pas le regard suffisant de celui qui assiste à un naufrage de loin... Comme celles de Guardini, les pensées de Mies sont nostalgiques, mais claires et sans illusion: Ce qui n'est pas totalement authentique en soi-même comme dans notre âme est condamné à l'échec. Il doit en être ainsi. Peut-être sommes-nous même au seuil d'une fundamentalité plus réelle.»

Mais alors que Guardini entretient encore l'ombre d'un doute quant à cette fin prochaine, cela n'est plus vrai pour Mies dont l'architecture dévoile cette fundamentalité pour un «monde futur dans lequel les dieux ne sont plus pensables et où la technologie crée, dans le meilleur des cas, une divinité confuse.»

Les réflexions pessimistes, moralisantes et quasi religieuses de Tigerman concordent avec l'image qu'il se fait du maître vieillissant. Il se peut que, dans sa sagesse, Mies ait pressenti ce qui devait venir; Tigerman par contre annonce seulement, de son point de vue, que la Révélation est devenue réalité.

En dernier ressort, c'est la permanence qui est en question. Per-

manence par la pérennité de la structure physique saisissable que cherchaient déjà les constructeurs des pyramides et qui n'est plus possible en raison de la nature éphémère des bâtiments. Permanence par les élèves qui, formés dans la pensée du maître, l'appliqueront aux générations de constructions futures; ceci était récemment encore une alternative reconnue, mais elle aussi rencontre de plus en plus de difficultés en raison de la nature éphémère des idées de projet. Il existe encore un moyen, encore très confus mais qui, précisément pour cela, est à même de combler la brèche qui subsiste. Il s'agit de la permanence au niveau des débats. Longtemps après la démolition de leurs édifices et l'abandon de leur philosophie de projet, les architectes peuvent encore jouer leur rôle au théâtre de la culture en restant vivants par les conférences, les articles et les livres. Même si les principes de projet de Mies ont perdu leur fécondité, le phénomène Mies subsiste toujours.

J. P. B.