

LU

EXTRAITS DE LECTURES
RÉPERTORIÉS ET COMMENTÉS

SOMMAIRE

p.09>18 ... RÉPERTOIRE DES COMMENTAIRES

p.19>21 ... L'ARCHITECTURE FONCTIONNELLE

LE PROJET DE JOSÉ-LUIS SERT POUR L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS
DE BESANÇON POSE QUESTION.

Marie-Josée Lément

Les belles lettres, 1982 (Besançon, imprimerie de la faculté des lettres et sciences humaines)

p.23>24 ... LE FAMILISTÈRE DE GUISE

textes explicatifs, catalogue des diapositives

p.25>40 ... IL COURT, IL COURT LE BAUHAUS

Tom Wolfe (1981)

éditions Mazarine, 1982

p.43>76 ... APPOLON DANS LA DÉMOCRATIE
LA NOUVELLE ARCHITECTURE ET LE BAUHAUS

Walter Gropius

1969, édition française La Connaissance s.a, Bruxelles

p.79>84 ... ŒUVRES III

Walter Benjamin

éditions Gallimard, 2000

p.97>108 ... DICTIONNAIRE DES UTOPIES

Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon

Larousse, Paris, 2002

RÉPERTOIRE DES COMMENTAIRES

L'ARCHITECTURE FONCTIONNELLE

LE PROJET DE JOSÉ-LUIS SERT POUR L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS
DE BESANÇON POSE QUESTION.

- p.19 * ordre naturel/fonctionnel
- p.19 * beaux-arts/artisanat/industrie
- p.20 * réformes dans les écoles des beaux-arts
- p.20 * l'école, un lieu d'échange, ouvert et adaptable

LE FAMILISTÈRE DE GUISE

- p.23 * descriptif du familistère de Guise
- p.23 * intégration de la population aux décisions
- p.23 * difficultés et visibilité du familistère

IL COURT, IL COURT LE BAUHAUS

LE PRINCE D'ARGENT

- p.25 * architecture pour le peuple
- p.25 * architecture anti-bourgeoise
- p.25 * naissance des sérails artistiques/
Sécession de Vienne/
modifications des rapports aux clients
- p.26 * création de codes et de théories
- p.26 * le manifeste
- p.27 * concurrence entre les sérails
- p.27 * système de production
rapport à la bourgeoisie
- p.28 * matériaux non bourgeois
- p.28 * théorie comme but/fonctionnalisme
- p.28 * primauté de la théorie
- p.28 * architecte sans construction

- p.28 * *Le Corbusier et les sérails*
- p.29 * *élitisme des sérails*
- p.29 * *architecture pour les ouvriers sans les ouvriers*
- p.29 * *contexte et adaptation aux états-unis*

UTOPIE ET CIE

- p.30 * *transposition des théories de Gropius aux états-unis*
- p.30 * *éthique des architectes européens*
- p.30 * *transformation des théories en un style*
- p.30 * *modernisme européen*

LES DIEUX BLANCS

- p.31 * *arrivé du Bauhaus aux états-unis*
- p.31 * *propagation du Bauhaus/ campus de Mies van der Rohe*
- p.32 * *influences*
- p.32 * *perte d'idéologie*
- p.32 * *enseignement du style international*
- p.32 * *écroulement de l'architecture américaine de Wright*
- p.32 * *oubli de l'idéologie*
- p.33 * *uniformisation*

EN AVANT POUR ISLIP

- p.33 * *adaptation et succès de Mies van der Rohe aux états-unis*
- p.34 * *l'avis des ouvriers*

LES APOSTATS

- p.34 * *acceptation et jugement du sérail*
- p.35 * *concurrence*
- p.36 * *primauté du jugement des sérails*
- p.36 * *style américain*
- p.37 * *pas d'architecture hors du sérail*

- p.37 * *style des centres d'affaires*
- p.37 * *concurrence intellectuelle*

LES SCOLASTIQUES

- p.37 * *compromis*
- p.38 * *mettre à l'épreuve*
- p.38 * *garder les théories, changer l'application*
- p.38 * *changement de clients/ élitisme des sérails*
- p.39 * *nouveau sérail*

BLANC ARGENT, GRIS ARGENT

- p.39 * *opposition entre deux sérails modernistes*
- p.39 * *un autre nouveau sérail, les rationalistes*
- p.40 * *architecture angoissante des rats*
- p.40 * *pas de nouveauté, que des détails*
- p.40 * *le purisme*
- p.41 * *retour au client-roi, hostile au toit plat*

APPOLON DANS LA DÉMOCRATIE LA NOUVELLE ARCHITECTURE ET LE BAUHAUS

PRÉFACE

- p.43 * *rassemblement des arts et de l'industrie pour une utilité sociale*
 - p.43 * *une véritable démocratie*
 - p.43 * *Mass*
 - p.44 * *chef-d'œuvres et invention de Gropius*
 - p.44 * *bâtiment du Bauhaus/théâtre rond*
 - p.45 * *TAC*
 - p.45 * *les valeurs du Bauhaus non un style*
- ### I APOLLON DANS LA DÉMOCRATIE
- p.46 * *éducation du peuple/accès à la culture*

- p.46 * apprentissage par l'expérience/
perception de l'art
- p.46 * évolution culturelle/
unification de la société
- p.47 * créer du lien social
- p.47 * rôle de l'artiste dans la société
- p.48 * apport de l'artiste dans la société
- p.48 * éducation esthétique,
une base commune
- p.49 * déroulement de la méthode
éducative du bauhaus
- p.49 * langage de la forme,
outil pour un travail d'équipe
- p.50 * importance de la beauté

LA BOUSSOLE INTÉRIEURE

- p.50 * unité culturelle démocratique
- p.50 * unité globale

L'UNITÉ DANS LA DIVERSITÉ

- p.51 * diversité dans l'unité,
indépendance de pensée
- p.51 * passer du bigger au better/
recréer des relations culturelles
- p.51 * rétablir les facultés créatrices
par l'éducation
- p.52 * l'artiste dans l'industrialisation
- p.53 * enseignement par l'expérience créatrice
et apprentissage artisanal
- p.53 * bauhaus pas un style, recherche
de nouvelle forme (arts sociaux)
- p.54 * plus de pouvoir à l'artiste
dans l'industrie

- p.54 * intégration du peuple
- p.54 * dans une démocratie un peuple
ignorant n'a pas le pouvoir

L'ARBRE DE VIE CONTRE LA SPIRALE DE VENTE

- p.55 * difficultés du bauhaus
- p.56 * Bauhaus Archiv

LE RÔLE DE L'ARCHITECTE DANS LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE

- p.56 * définition du chaos
- p.56 * s'adapter aux évolutions
- p.57 * créer dans une société changeante
- p.57 * le commerce et la publicité
éloignent la société de l'essentiel
- p.58 * acceptation de l'artiste par les autorités
- p.58 * augmenter les facultés d'imagination de chacun
- p.59 * but du Bauhaus/méthode révolutionnaire/
opposition à un dogme stylistique

UN NOUVEAU PACTE AVEC LA VIE

- p.60 * travailler en commun
en gardant sa personnalité
- p.60 * nécessité pour la démocratie
de créer des images, des mythes nouveaux

TRADITION ET CONTINUITÉ DANS L'ARCHITECTURE

- p.61 * créer un code commun,
un nouveau système de valeurs
- p.62 * fonctionnalisme/
beauté intégrée et non ajoutée
- p.63 * rapport avec l'ancienne architecture
- p.63 * point de vue sur l'étude de l'histoire de l'art
- p.64 * utilisation de la production industriel pour créer
une harmonie architecturale générale
- p.65 * intégration de l'architecture dans une ville

..... p.65 * importance de l'intégration d'un édifice/
l'inexplicable dans l'art

II LA NOUVELLE ARCHITECTURE ET LE BAUHAUS

LA NOUVELLE ARCHITECTURE

..... p.65 * décalage théorie/réalisations

STANDARDISATION

..... p.66 * normes et formes types/
influence stabilisante et civilisatrice

RATIONALISATION

..... p.66 * standardisation pour créer une harmonie

LA VOIE VERS LE BAUHAUS

..... p.67 * enseignement et début de Gropius/
l'art doit influencer l'industrie

LE BAUHAUS

..... p.68 * exercer la main et l'œil

..... p.68 * artisanat/industrie

..... p.68 * création de nouveaux designs/
amélioration des standards

..... p.69 * compte-rendu des réalisations du Bauhaus

..... p.69 * intégration de l'artiste
dans l'industrie et l'artisanat

..... p.70 * artiste-génie isolé/artiste artisan intégré/
prolétariat artistique

..... p.70 * art de salon/art spontané

..... p.71 * artiste peu pratique et éloigné du monde/
l'art pour l'art

..... p.71 * union des arts/enseignement

..... p.73 * travail commun/revitaliser le design

..... p.73 * évolution/fusion des compétences
techniques et théoriques

..... p.74 * production industriel des projets du Bauhaus/
avantage de ce double enseignement

III RENCONTRES AVEC

FRANK LLOYD WRIGHT

..... p.74 * méthode autocratique dans l'enseignement
de Wright/imitation du maître

MIES VAN DER ROHE

..... p.75 * essentiel du design

..... p.75 * simplicité et pureté

ŒUVRES III

2. PARIS, CAPITAL DU XIX^e SIÈCLE (TEXTE DE MAI 1935)

I FOURIER OU LES PASSAGES

..... p.79 * naissance des passages

..... p.79 * description d'un passage

..... p.79 * concept d'ingénieur/utilisation du fer

..... p.80 * phalanstère-machinerie/phalanstère fait de passages

7. COMMENTAIRES DE QUELQUES POÈMES DE BRECHT

À PROPOS DU POÈME

..... p.82 * utopie pédagogique/petites bandes et petites hordes

12. SUR LE CONCEPT D'HISTOIRE¹

..... p.83 * valeurs du travail

DICTIONNAIRE DES UTOPIES

ARCHITECTURE

..... p.87 * l'architecture rend visible l'utopie

L'UTOPIE CORPORISÉE

..... p.88 * architecture fonctionnelle et non stylistique

..... p.88 * *L'architecture démocratise l'utopie/*

phalanstère et Palais social

L'INVENTION PLASTIQUE DE L'UTOPIE

..... p.89 * *Ledoux, nouveau type de bâtiment*

VIVE L'UTOPIE

..... p.89 * *théorie/pratique*

UTOPIES RÉALISABLES

..... p.89 * *mégastructure adaptable à la société*

..... p.90 * *fin de l'architecture utopique*

CONTRE-UTOPIE

..... p.90 * *perte de la mission positive
de l'architecture (Archigram, Superstudio)*

BABEUF

..... p.90 * *nature double « composée »*

BAUHAUS

..... p.91 * *rappports entre art et société,
entre artistes et industries*

BENJAMIN

MYTHE, UTOPIE, ÉMANCIPATION.

..... p.91 * *paradoxe de l'utopie,
lien avec le mythe*

L'EXPOSÉ DE 1935

..... p.92 * *deux strates dans l'utopies
(exemple avec Fourier)*

L'EXPOSÉ DE 1939

..... p.93 * *machinerie des passions,
rapport jeu/travail*

COMMUNAUTÉS SOCIALISTES

..... p.94 * *description de la vie communautaire, propagation*

CONTRE-CULTURE

..... p.95 * *modifier l'ordre social établi*

..... p.96 * *importance des représentations*

CORPS

..... p.97 * *vision du corps/transformations*

ÉCOLE SOCIÉTAIRE

..... p.97 * *nouvel ordre social, nouvelle science*

SCIENCE SOCIALE ET CRITIQUE DE LA CIVILISATION

..... p.97 * *un ordre naturel préféré
à un ordre politique*

..... p.97 * *organisation sociale variable
selon des passions inuables*

POLITIQUE POSITIVE ET TECHNOLOGIE DE LA VIE

..... p.98 * *circulation à l'intérieur du phalanstère,
réseau créant le « corps-phalanstère »*

DES HOMMES, UNE ÉCOLE ET DES EXPÉRIENCES

..... p.99 * *exemples d'inspiration phalanstérienne*

FÉMINISME AMÉRICAIN

..... p.99 * *société égalitaire,
transformer le cadre de vie familial*

FÊTE RÉVOLUTIONNAIRE

..... p.100 * *« société festive »*

FOURIER (CHARLES ; 1772-1837)

..... p.100 * *« l'écart absolu »*

LE PLAN D'IMMANENCE

DES ATTRACTIONS PASSIONNÉES,

PREMIER LIEU DE L'UTOPIE « FOURIÉRIENNE »

..... p.101 * *critique des institutions
et fondation d'un nouvel ordre social*

..... p.101 * *système des attractions passionnées*

..... p.101 * *agencements collectifs*

..... p.102 * *agencement moins le Un*

..... p.102 * *végétation, géométrie du phalanstère/
géométrie des flux passionnels*

L'ESPACE DE L'INSTANT :

DEUXIÈME LIEU DE L'UTOPIE « FOURIÉRIENNE »

..... p.103 * le parcours

..... p.103 * passage, devenir, continues modifications
de l'être humain

..... p.103 * « le milieu », période d'Harmonie

FOURIÉRISTES AMÉRICAINS

..... p.104 * expériences communautaires

..... p.104 * influence de Fourier

MAISONS DE VERRE

..... p.105 * avantages du verre, rapport aux serres

RÉUNION (COLONIE FOURIÉRISTE DE)

..... p.106 * tentative ratée

TRAVAIL

..... p.107 * « classe industrielle » de Saint-Simon

..... p.107 * « trois passions distributives »
pour rendre le travail attrayant selon Fourier

..... p.107 * capital, travail et talent

VILLE IDÉALE

LA PENSÉE DE LA MÉTROPOLE

..... p.107 * modèle culturaliste/
modèle progressiste

L'ARCHITECTURE FONCTIONNELLE

LE PROJET DE JOSÉ-LUIS SERT POUR L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS
DE BESANÇON POSE QUESTION.

Marie-Josée Lément

Les belles lettres, 1982 (Besançon, imprimerie de la faculté des lettres et sciences humaines)

* ordre naturel/fonctionnel

· Sert adhère à toutes les options du CIAM : séparation des fonctions, intégration et relation nouvelle de la Nature/Ville, respect de l'échelle humaine (utilisation du Modulor) et vision globale de l'architecture (système de relations).

· polémique entre le cœur (Wright) et la raison (Le Corbusier) entre liberté et fonction

· Gropius dit clairement le danger qu'il y a à assimiler libre et spontanée à l'idée de la bonté de la « Nature »

· le concept de Nature est le référent majeur de l'antifonctionnalisme (Wright)

· opposition à Le Corbusier, mise en accusation d'un ordre fonctionnel qui nierait radicalement un ordre naturel dont Wright serait le champion

* beaux-arts/artisanat/industrie

· avant deux statuts pour les écoles d'art : celles relevant d'un financement national et délivrant des diplômes nationaux (Beaux-Arts de Paris Art déco) et celles dont la gestion était assurée par des financements régionaux (municipalité et conseil général), délivrant des diplômes régionaux et donnant accès aux écoles nationales

· deux traditions d'approche artistique : académie des Beaux-Arts, formant des artistes, peintre, sculpteur, architecte et approche basée sur la décoration et les métiers artisanaux, arts dits « mineurs »

· dans le statut social de l'artiste, fréquenter une école nationale constituait une supériorité, une image de marque.

· au début des années 20, lutte des « artistes-décorateurs » : pas de coupure entre

l'art et la vie, affirmation du choix de travailler en collaboration avec le mode de production du XX^e (industrie)

· les années 40 accentuent ce conflit artiste-artisan. Le problème crucial de l'insertion de l'artiste dans la société se posant avec plus d'acuité, les écoles des Beaux-Arts furent confrontées avec le problème des débouchés à assurer à leurs élèves, sous peine d'être confrontées au danger de l'inutilité sociale de l'artiste.

**réformes dans les écoles des beaux-arts*

· en 1954, l'inspecteur général Fontaine uniformisa l'enseignement artistique : système d'inspection, uniformisation des horaires, codification générale des enseignements et des diplômes.
· en 1955, fin des trois premières années CAFAS (certificat d'aptitude à la formation artistique supérieure)
· en 1956, deuxième diplôme, diplôme nationale des Beaux-Arts, plus deux ans après le CAFAS

**l'école, un lieu d'échange, ouvert et adaptable*

· le domaine d'une école doit en premier lieu rester à une échelle humaine viable. Sur ce point l'expérience prouve qu'une capacité de 300 à 400 élèves maximum correspond au module idéal où l'élève reste repérable et lui-même conscient de l'ensemble
· une école d'art doit avant tout être un lieu largement ouvert sur les réalités actuelles, et offrir le plus grand champ possible aux expérimentations, aux démonstrations, aux confrontations, aux débats, aux rencontres
· sa structure générale doit, en raison de l'évolution toujours plus rapide des techniques et des modes de vie, pouvoir s'adapter aux exigences du moment et se prêter aux changements et au développement qui s'imposent
· sa conception doit donner au nouvel élève dès son entrée, la possibilité d'une vue générale de ce qui s'y passe, de bénéficier des réalisations de l'ensemble et des contacts avec les élèves de tous les niveaux et de toutes les sections.

Par ce moyen, il sera immédiatement captivé et s'associera plus facilement à la communauté.

· ces points de vue condamnent donc un parti trop scolaire compartimenté selon une progression élémentaire
· l'enseignement comportant deux cycles, l'un préparatoire, l'autre supérieur, il est indispensable de prévoir dans chaque secteur une relation directe entre les deux niveaux d'études afin de favoriser l'intervention utile des anciens auprès des nouveaux, selon les règles fixées par les maîtres

LE FAMILISTÈRE DE GUISE

textes explicatifs, catalogue des diapositives

** descriptif du Familistère de Guise*

- Fourier imagine un type d'architecture particulière : le phalanstère, sorte de palais communautaire où tout, du lever au coucher et du travail au plaisir, est minutieusement réglé pour assurer le bonheur d'une population fixée à 1800 personnes.
- Lorsqu'en 1858, Jean-Baptiste-André Godin (1817-1888) élabore les plans du familistère de Guise, il ne s'agit pas pour lui de faire du logement social. Il travaille pour une véritable réforme architecturale. Son intention est de rapprocher les hommes par une forme d'architecture supérieure, émancipatrice et généreuse, sorte d'aube générale pour une architecture humanitaire.
- Buanderie, piscine, école, crèche, théâtre... gratuitement à la disposition des habitants.
- 1843, adhésion à l'école sociétaire fondée par Victor Considérant pour promouvoir et mettre en pratique les théories de Fourier.
- 1856, création d'un jardin d'agrément à proximité de l'usine de Guise
- 1858, plans du familistère de Guise

** intégration de la population aux décisions*

- 1860-1880, conférences hebdomadaires de Godin à l'intention des ouvriers de son usine sur les principes d'association et sur les règles de vie et obligations morales du familistère.
- 1871, Godin est élu député à l'Assemblée Nationale et maire de Guise
- 1872, première répartition des bénéfices selon les mérites de chacun et sur vote des ouvriers

** difficultés et visibilité du Familistère*

- 1877, instauration d'un régime de droit pour la participation annuelle aux bénéfices et distribution de titres aux ouvriers. Constitution de groupe sur

le modèle fouriériste pour prendre en charge les divers services du familistère et de l'usine de Guise ; échec dû au manque de participation des ouvriers.

- 1878, fondation du journal *Le devoir*, revue des questions sociales
- 1880, constitution légale de la Société du familistère de Guise, association coopérative du capital et du travail
- 1968, mort juridique de l'association

IL COURT, IL COURT LE BAUHAUS

Tom Wolfe (1981)

éditions Mazarine, 1982

LE PRINCE D'ARGENT

* *architecture pour le peuple*

· (p.21) Gropius présidait le Arbeitsrat für Kunst (groupe de travail sur l'art) de la Novembergruppe qui se proposait de réunir tous les art « sous l'aile d'une grande architecture » qui serait « l'affaire du peuple tout entier ». Comme il n'échappait à personne en 1919, le *peuple tout entier* était ici synonyme des *travailleurs*.

* *architecture anti-bourgeoise*

· (p.22) Il s'avéra que l'intérêt de Gropius pour « le prolétariat » ou « le socialisme » était purement esthétique [...]. Néanmoins, comme l'a dit Dostoïevski, les idées ont des conséquences ; le style du Bauhaus découlait de certaines prémisses fermes. Primo, la nouvelle architecture était créée pour les travailleurs. Le plus sacré de tous les objectifs : des logements ouvriers parfaits. Secundo, la nouvelle architecture devait rejeter tout ce qui était bourgeois.

* *naissance des sérails artistiques/Sécession de Vienne/modifications des rapports aux clients*

· (p.23) J.J.P Oud appartenait à un groupe hollandais connu sous le nom de *de Stijl* (le Style). Le Bauhaus et le Style, tout comme la Novembergruppe avec son blindage anti-bourgeois, n'étaient pas des académies ou des cabinets ; en fait, ils ne ressemblaient à aucune organisation dans l'histoire de l'architecture avant 1987. En 1987 à Vienne, un groupe d'artistes et d'architectes, y compris Otto Wagner et Josef Olbrich, avaient officiellement « fait récession » avec le Künstlerhaus, l'organisation reconnue de la culture autrichienne. Même les impressionnistes français n'avaient rien tenté de pareil : leur salon des refusés n'avait été qu'un cri bruyant lancé à l'adresse de l'Institut : nous voulons *en être* ! La sécession de Vienne (et celles de Munich et de Berlin) donna naissance

à une forme toute nouvelle d'association, le séraïl artistique.
Dans un séraïl artistique, on n'annonçait, sous une forme ou une autre en général au moyen d'un manifeste: « Nous venons d'ôter la divinité de l'art et de l'architecture des mains de l'*establishment* artistique officiel (Académie, Institut, Künstlergenossenschaft, peu importe le nom) et elle réside désormais chez nous, au sein de notre séraïl. Nous ne dépendons plus pour notre divine éminence de la protection de la noblesse, des marchands ou de l'État ou de toute autre force extérieure. Désormais, quiconque veut baigner dans l'éclat divin de l'art doit venir ici, dans notre séraïl, et accepter les formes que nous avons créées. Aucune modification, aucune commande spéciale, aucun éclat de voix du client ne seront tolérés. Le savoir est entre nos mains. Nous sommes les détenteurs exclusifs de la vraie vision de l'avenir de l'architecture. »
Les membres d'un séraïl formaient une communauté artistique, tenaient des réunions, s'accordaient sur certains principes esthétiques et éthiques et les proclamaient à la face du monde. La Sécession de Vienne – tout comme le Bauhaus vingt ans plus tard – construisit un véritable séraïl, le matérialisant sous la forme d'un édifice modèle, baptisé « temple de l'art ».

** création de codes et de théories*

· (p.24) Les séraïls – qu'il s'agisse des cubistes, des fauves, des futuristes ou des sécessionnistes – avaient une tendance naturelle à l'ésotérisme, à la production de théories et de formes propres à épater le bourgeois. Ils n'allaient pas tarder à découvrir que le système le plus parfait consistait à peindre, à composer, à dessiner des projets en *code*. Le génie particulier des premiers cubistes tels que Braque ou Picasso ne résidait pas dans la création de « nouvelles façons de voir » mais dans celle de codes visuels correspondant aux théories ésotériques de leur séraïl.

** le manifeste*

· (p.25) Une fois à l'intérieur d'un séraïl, l'artiste s'intégrait à une clergie, pour utiliser ce terme ancien qui désigne une intelligentsia aux prétentions

cléricales. Mais où était censée résider la source d'autorité d'un séraïl ? Eh bien, là où elle réside dans tous les mouvements religieux nouveaux : dans l'accès direct à la divinité, la Création en l'espèce. De là, une nouvelle forme de document : le manifeste. Il n'y avait pas de manifeste dans le monde artistique avant le XX^e siècle, avant la montée des séraïls. Les futuristes italiens lancèrent le premier manifeste en 1910. [...] Un manifeste, ce n'était rien de moins que les dix commandements d'un séraïl : « Nous avons gravi la montagne et nous avons rapporté le *Verbe* et nous déclarons maintenant que... »

** concurrence entre les séraïls*

· (p.26) Avant la première Guerre mondiale, le Deutsche Werkbund, organisme à financement privé, s'était attaché à concevoir des formes parfaites d'architecture et d'arts appliqués pour toute l'Allemagne. [...] Gropius avait été l'une des personnalités dominantes du Werkbund. Après la guerre, divers séraïls – le Bauhaus, Wendingen, le Style, les constructivistes, les néoplasticistes, les élémentaristes, les futuristes – se retrouvèrent en concurrence. Il s'agissait d'établir qui possédait la vision la plus pure.
Et qu'est-ce qui définissait la pureté ? Bien entendu, le partage entre ce qui était bourgeois (sordide) et ce qui était non bourgeois (pur).

** système de production et rapport à la bourgeoisie*

· (p.28) Gropius s'intéressait aux formes curvilignes d'architectes expressionnistes comme Erich Mendelsohn. Avec ses formes tout en courbes spectaculaires, Mendelsohn faisait sauter toutes les notions bourgeoises d'équilibre, de symétrie et de construction en maçonnerie rigide. [critique de Theo van Doesburg] [...] Seuls les riches pouvaient s'offrir des objets faits main comme l'avait prouvé l'expérience du mouvement Arts and Crafts en Angleterre. Pour être non bourgeois, il fallait que l'art soit fabriqué à la machine. Quant à l'expressionnisme, ses formes curvilignes étaient un défi à la machine et non point à la bourgeoisie. Non seulement la fabrication

de telles formes était coûteuse, mais de plus elles étaient « voluptueuses » et « luxueuses ».

** matériaux non bourgeois*

· (p.29) Du jour au lendemain, Gropius inventa un nouveau slogan, une nouvelle devise pour le blason du séraïl qu'était le Bauhaus : « Art et Technologie, une Unité Nouvelle ! ». [...] les courbes disparurent à tout jamais du Bauhaus. Les bâtiments se firent théories construites sous formes de béton, d'acier, de bois, de verre et de stuc (matériaux non bourgeois).

** théorie comme but / fonctionnalisme*

· (p.31) La théorie, cette tornade sacrée, poursuivait sa trajectoire fulgurante et les édifices des architectes du séraïl finirent par n'avoir d'autre but qu'elle. Ils se firent suprêmement, divinement non fonctionnels, bien que tout se fit au nom du « fonctionnalisme », l'adjectif « fonctionnel » étant l'un de plusieurs euphémismes signifiant non bourgeois. Par exemple, la théorie du toit en terrasse et de la façade nue, des couleurs, des matériaux, « structure exprimée »...

** primauté de la théorie*

· (p.34) Ce n'était plus seulement la concurrence, vieille comme le monde, dans la chasse aux commandes, le désir de montrer au public ce qu'on savait faire en dessinant des projets et en les voyant s'édifier. Il y avait aussi la concurrence purement intellectuelle entre théories.

** architecte sans construction*

· (p.35) C'est ainsi que naquit un autre phénomène sans précédent : l'architecte célèbre qui construisait peu ou pas du tout.

** Le Corbusier et les séraïls*

· (p.35) Le Corbusier possédait un instinct infaillible pour l'époque des séraïls.

Très tôt, il semble avoir compris ce qui allait devenir un des axiomes de la concurrence artistique au XX^e siècle. À savoir que le jeune artiste ambitieux doit adhérer à un « mouvement », à une école, à un « isme » – bref, à un séraïl. Ou il est disposé à s'intégrer dans une clergie et à souscrire à ses codes et à ses théories, ou il lui faut renoncer à tout espoir de prestige. [...] Le Corbusier s'aboucha avec son compère Amédée Ozenfant – et il devint le Purisme. [...] Dès 1924, il était un des génies régnants de l'architecture nouvelle.

** élitisme des séraïls*

· (p.39) À moins de renoncer totalement à leur jeu divin, ils ne pouvaient se différencier l'un de l'autre de façon visible pour quiconque ici-bas, sauf pour un autre architecte du séraïl chassant, tel un cryptographe, les lunettes de la théorie.

** architecture pour les ouvriers sans les ouvriers*

· (p.41) Comme Corbu l'avait dit lui-même, il fallait les [ouvriers] rééduquer pour les amener à comprendre la beauté de la Ville radieuse de l'avenir. En matière de goût, les architectes étaient les bienfaiteurs culturels des ouvriers. Pas la peine de les consulter directement puisque, comme Gropius l'avait dit, ils étaient encore « non développés intellectuellement ». En fait, c'était là que résidait la grande séduction du socialisme pour les architectes des années vingt.

** contexte et adaptation aux états-unis*

· (p.42) Non, l'approche des séraïls européens, de Gropius et du Bauhaus, de Mies, de Corbu et du Style, était parfaitement irrésistible. Pourtant, quelques problèmes restaient à résoudre. Pour commencer, l'idée de repartir de zéro était totalement absurde aux États-Unis. [...] Pourtant... il fallait ce que ce fût ! Comment tourner le dos à la Ville radieuse ? La grande vision nouvelle de l'architecture européenne, celle du logement ouvrier, devait être apportée à l'Amérique par tous les moyens nécessaires, sous toutes les formes nécessaires. *N'importe quelle forme.*

UTOPIE ET CIE

*transposition des théories de Gropius aux états-unis

· (p.44) C'est ainsi que fut écrit l'un des documents les plus débilés et les plus influents de toute l'histoire du complexe colonial. Il s'agit d'un texte intitulé *Le style international* par Henry Russell Hitchcock et Philip Johnson, un jeune de vingt-six ans, fils d'un riche homme de loi de Cleveland. Ce garçon avait donné au Museum of Modern Art l'argent pour la création d'un département d'architecture dont il prit ensuite la direction. Hitchcock et Johnson rédigèrent *Le style international* pour le catalogue de l'exposition de photographies et de maquettes que le musée organisa en 1932 afin de présenter à New York l'œuvre de Gropius et consort. Le terme « style international » était emprunté au titre d'un livre que Gropius avait publié sept auparavant, *Architecture internationale*.

*éthique des architectes européens

· (p.46) Les architectes américains et surtout ceux des gratte-ciel n'hésitaient jamais à « défigurer » leurs bâtiments avec des ornements de bas étage si telle était la volonté du client. Les Européens, laissaient-ils entendre, refuseraient des commandes plutôt que de se plier à pareille stupidité.

*transformation des théories en un style

· (p.47) En fait, rien dans leur ouvrage n'indiquait que le style international – étiquette qui fut immédiatement adoptée – était né dans un contexte social ou dans un terroir quelconque. Ils présentaient ce style comme une tendance inexorable [...] Et si les architectes américains voulaient se laisser porter par la vague plutôt que d'être balayés par elle, il leur fallait tout d'abord comprendre une chose : le client ne comptait plus pour rien, sauf pour le financement.

*modernisme européen

· (p.49) En 1929, le musée [Museum of Modern Art] ouvrit ses portes et du jour au lendemain, ce fut l'*institutionnalisation* du modernisme européen en peinture et en sculpture, son établissement total, écrasant, comme nouvelle

norme artistique américaine. L'exposition du style international se proposait de faire la même chose pour le modernisme européen en architecture.

LES DIEUX BLANCS

*arrivé du Bauhaus aux états-unis

· (p.52) Miraculeusement, en 1937, le Prince d'Argent lui-même débarque en Amérique. Walter Gropius en personne ; en chair et en os et décidé à s'établir chez nous. À la suite de la prise du pouvoir des nazis, Gropius avait fuit l'Allemagne, il était d'abord allé en Angleterre, à présent il débarquait aux États-Unis. D'autres étoiles du légendaire Bauhaus arrivèrent à peu près au même moment : Breuer, Albers, Moholy-Nagy, Bayer et Mies van der Rohe qui avait pris la direction du Bauhaus en 1930, deux années après que Gropius, déjà sous pression en raison de ce parfum révolutionnaire qui flottait autour du sérail, eut donné sa démission.

*propagation du Bauhaus/campus de Mies van der Rohe

· (p.53) Gropius fut nommé doyen de la faculté d'architecture de Harvard où Breuer vint se joindre à lui. Moholy-Nagy ouvrit le New Bauhaus qui devint par la suite le Chicago Institute of Design. Albers créa un Bauhaus rural dans les collines de Caroline du Nord, au Black Mountain College. Mies fut sacré doyen d'architecture au Armour Institute de Chicago. Et pas seulement doyen. On lui confia la création d'un campus – vingt et un bâtiments en tout – pour la fusion du Armour Institute et du Lewis Institute qui devaient former ensemble le Illinois Institute of Technology. Vingt et un grands bâtiments, en pleine dépression, à un moment où la construction était pratiquement à l'arrêt aux États-Unis, et cela pour un architecte qui n'avait à son actif que dix-sept constructions.

· (p.54) En l'honneur de Gropius, le Museum of Modern Art organisa une exposition intitulée « Bauhaus 1919-1928 », les années où Gropius en avait été le directeur.

** influences*

· (p.54) En l'espace de trois ans, le cours de l'architecture américaine changea du tout au tout. Il ne s'agissait pas tellement de bâtiments réalisés par les Allemands aux États-Unis, bien qu'au cours de la décennie suivante, Mies allait exercer une forte influence. Il s'agissait plutôt du système d'enseignement qu'ils mirent en place. Plus encore, *de leur simple présence*.

** perte d'idéologie*

· (p.56) Les étoiles de deux grands mouvements rivaux de la peinture européenne, les cubistes et les surréalistes, commencèrent à se réfugier en Amérique à la fin des années trente et au début des années quarante. Léger, Mondrian, Chagall, Max Ernst, André Breton, Yves Tanguy – *Ô dieux blancs!* La peinture des années trente avec ses images de l'Amérique et son réalisme social disparut sans retour.

** enseignement du style international*

· (p.57) Du jour au lendemain, l'enseignement de l'architecture à Harvard subit une mutation. Tout le monde repartait de zéro. Tout le monde apprenait désormais les rudiments du style international, c'est-à-dire le style du sérail. Toute l'architecture se mua en architecture non bourgeoise bien que, par souci de discrétion, la notion demeurât en quelque sorte *inexprimée*.

** éroulement de l'architecture américaine de Wright*

· (p.59) Mais Wright avait emporté la vision de Sullivan, celle d'une architecture neuve et totalement américaine, née de la terre américaine et de l'esprit du Middle West. Eh bien, finalement, à la fin des années trente, l'Amérique avait une architecture totalement neuve et elle venait tout droit d'Allemagne, de Hollande et de France, Le Corbusier représentant la composante française.

** oubli de l'idéologie*

· (p.67) De tout temps, les étudiants américains ont souffert d'une providentielle

faiblesse intellectuelle : leur incapacité à ingurgiter une idéologie et la maçonnerie compacte de son appareil logique et dialectique. L'idéologie, ils n'en veulent pas, ça les dépasse et ils s'en passent. Il ne leur venait pas à l'esprit qu'il y eût un quelconque rapport entre cités ouvrières ou idéaux anti-bourgeois et un programme politique en Allemagne, en Hollande ou ailleurs. Seul comptait pour eux l'aspect sentimental. Ah, les beaux projets du débuts des années cinquante conçus pour l'homme du peuple par les jeunes architectes de Yale et de Harvard. C'était comme ça qu'ils disaient : l'homme du peuple. Ils se doutaient bien que l'homme du peuple n'était pas cadre dans une agence de publicité mais ouvrier, cependant, sorti de là, ils voyaient le premier comme un dangereux illusionniste, le second comme un personnage de Dickens. Ils concevaient des objets pour l'homme du peuple, ils allaient jusqu'aux moindres détails, tels des interrupteurs de lampes. L'homme du peuple, le nouvel homme libéré allait vivre en ascète cultivé.

** uniformisation*

· (p.68) À Yale, les étudiants s'aperçurent peu à peu que tous leurs projets, tous les projets de leurs professeurs, tous les projets des critiques invités (venus critiquer les projets des étudiants)... se ressemblaient comme deux gouttes d'eau. C'était toujours... la même boîte de verre, d'acier, de béton, remplacés de temps à autre par des petites briques beiges. On la surnomma la boîte de Yale.

EN AVANT POUR ISLIP

** adaptation et succès de Mies van der Rohe aux états-unis*

· (p.84) L'étoile de Mies n'avait cessé de monter depuis son arrivée aux États-Unis en 1938, cela en grande partie grâce à l'influence de Johnson. Johnson avait choisi Mies comme l'un des grands modernistes dans son écrit de 1932 sur le style international. Il l'avait ensuite aidé à émigrer aux États-Unis et à obtenir son mirifique poste à l'Armour Institute. En 1947, alors que la construction de la plupart des bâtiments du campus de Mies était en cours,

Johnson publia le premier livre consacré à son œuvre. Mies n'était pas loin de la soixantaine, mais grâce à Johnson, il entâma une nouvelle et glorieuse carrière aux États-Unis. Mais avec ou sans Johnson, Mies connaissait toutes les ficelles de cette époque des sérails. Autrefois, en 1919, il avait été directeur de l'architecture à la Novembergergruppe, il avait fondé la revue du groupe G (pour *Gestaltung*, signifiant force créatrice) ; il était devenu un habile propagandiste qui avait donné le don de l'aphorisme. Sa formule la plus célèbre était : « Moins, c'est plus », ce à quoi il ajoutait : « Ma propre architecture n'est presque rien. » Son projet était de combiner les éléments habituels du logement ouvrier d'une manière à la fois austère et élégante, dans la ligne de ce qu'on appelle à présent le « minimalisme ».

** l'avis des ouvriers*

· (p.92) Des millions de dollars et des douzaines de réunions et de groupes de travail furent consacrés à une ultime tentative pour rendre la Pruitt-Igoe habitable. En 1971, le dernier des groupes de travail convoqua en assemblée générale tout ce qui restait encore d'habitants dans la cité. Et on leur demanda des suggestions. Ce fut un moment doublement historique. Primo, pour la première fois en un demi-siècle d'histoire du logement ouvrier, quelqu'un demandait son grain de sel au client. Secundo, la clameur. Cette clameur qui s'éleva aussitôt : Faites sauter... la baraque ![...] Le lendemain, le groupe de travail médita sur la question. Ces pauvres bougres étaient dans le vrai. Il n'y avait rien d'autre à faire. Au mois de juillet 1972, la municipalité fit dynamiter trois immeubles centraux de la Pruitt-Igoe.

LES APOSTATS

** acception et jugement du sérail*

· (p.96) Stone avait été l'architecte de la première maison de style international sur la côte est des États-Unis, la maison Mandel, à Mount Kisco dans l'État de New York, qui date de 1933. (Un émigré autrichien, Richard Neutra, en avait bâti une à Los Angeles en 1928, la maison Lovell.)

En 1934, Stone construisit une deuxième maison de style international à Mount Kisco, la maison Kowalski, sur quoi la commune se révolta et changea le règlement de construction local pour mettre fin à cette déconcertante invasion. Qu'à cela ne tienne : avoir épousé quelques philistins dans leurs derniers retranchements, voilà qui vous faisait bien voir du sérail. La réputation de Stone était telle que le Museum of Modern Art le désigna comme architecte, avec Philip L. Goodwin, pour son bâtiment de la 53^e Rue ouest, à quelques pas de la Cinquième Avenue, sur un site qui avait été celui des hôtels particuliers de John D. Rockefeller Jr. et du grand John D. Rockefeller en personne. C'était là que le musée allait ériger son propre bâtiment, un bâtiment exemplaire, destiné à montrer le style international à toute la ville de New York. Stone avait été choisi pour présenter la leçon de choses, le vaisseau amiral d'Utopie et Cie. Du jour où fut inaugurée l'ambassade de New Delhi, Stone fut vidé comme un malpropre par le beau monde de l'architecture à la mode, c'est-à-dire le monde des sérails européens implanté dans les universités. De l'or par-ci, du luxe par-là, des marbres et des courbes un peu partout ! Ciel que c'était bourr... Non, c'était le *nec plus ultra du bourgeois*. Même Mies, le maître de la poutrelle large plaquée de bronze, jamais à court de justifications, n'aurait été capable de se faire pardonner une telle superproduction. Pour comble d'injure, Stone ne tenta même pas de se justifier.

** concurrence*

· (p.98) Lorsque le Museum of Modern Art décida de construire une annexe sur la 53^e Rue ouest, Stone n'avait même pas une chance sur mille d'être invité à prolonger son propre bâtiment. La commande alla à Philip Johnson, l'architecte le plus couru de tout le sérail américain, désormais diplômé d'Harvard, mais toujours aux pieds du Prince d'Argent. Par contre, dans l'un des plus jolis rebondissement de l'histoire de l'art en Amérique, Stone fut choisi par Huntington Hartford pour construire, à neufs rues de là, au Columbus Circle, son musée d'art moderne à lui. Dans le monde artistique américain, Hartford faisait figure de fantaisiste, collectionnant les Pré-

Raphaélites et les œuvres de Dali, pour ne citer que deux de ses choix à contre-courant de la mode. Il faisait construire son musée tout exprès pour lancer un défi à Utopie et Cie et à toutes ses œuvres...

** primauté du jugement des sérails*

· (p.100) Dans le cas de Saarinen, l'emploi de formes curvilignes n'était pas le plus grave. L'homme était tombé dans une sorte de *zoomorphisme* hindou. Saarinen avait décidé de suivre sa propre voie, crânement résolu à devenir le génie unique de l'architecture du XX^e siècle. À l'en croire, il voulait « une place dans l'histoire de l'architecture ». Il avait mal choisi son époque. Il y avait bien des génies en architecture, mais ils ne pouvaient être uniques. Ils devaient faire partie d'un sérail, partie d'un « consensus » pour utiliser une des expressions de Mies. Le monde des sérails assista avec indifférence à sa disparition dans les miasmes des marécages zoomorphiques. Il était rare qu'on l'attaquât directement comme Stone. On ne le prenait plus au sérieux, voilà tout.

** style américain*

· (p.104) Lapidus avait commencé sa carrière dans le théâtre et avait étudié l'architecture à Columbia University pour devenir décorateur de théâtre. Il finit comme architecte. Il n'avait jamais consacré ne fût-ce qu'une seconde à des débats sur les matériaux rustiques et les structures exprimées. Il garda de bout à bout une vision théâtrale. Sa conception, celle d'un Rimski-Korsakov américain, était, à sa manière, aussi systématique, aussi monolithique que celle de Gropius. Lorsque Lapidus créait un hôtel dans une station, il spécifiait tout, jusqu'aux galons des vestes des serveurs, bien que les promoteurs eussent souvent tendance à oublier ces détails. Son hall d'entrée de l'hôtel *Americana* à Miami beach avec sa forêt tropical fourée dans un grand cône de verre et accolée à une version « deux semaines en Floride » du grand escalier de l'Opéra de Paris : eh bien, voilà toute l'exubérance, tout le style américain d'après-guerre, en une seule énorme et tapageuse image.

** pas d'architecture hors du sérail*

· (p.105) On traitait son œuvre [à Lapidus] non pas comme de l'architecture, mais comme un phénomène pop, quelque chose comme Superman ou les films de Busby Berkeley. J'essayais d'ajouter mon grain de sel à propos de la question générale de la représentation de la puissance, de la richesse et de l'exubérance américaines sous une forme architecturale.

** style des centres d'affaires*

· (p.106) Depuis, John Portman est devenu notre nouveau Lapidus. Plus que toute autre architecture, ses hôtels énormes, ses ziggourats babyloniennes avec leurs atriums hauts de trente étages, leurs jardins suspendus et leurs ascenseurs de cristal ont créé le style des centres d'affaires, le chic urbain des années soixante-dix et quatre-vingts. Mais dans les sérails universitaires, on ne peut même pas dire qu'on l'attaque : on fait comme s'il *n'existait pas*. Il est invisible.

** concurrence intellectuelle*

· (p.108) En fait, étant donné la nouvelle ambiance intellectuelle dans les universités, des hommes comme Wright, Portman ou Stone étaient desservis par leurs productivité même. Oh, bien sûr, disait-on, ce n'était pas difficile d'aller s'offrir sur le marché, de quémander, de faire les yeux doux, de danser pour les clients et d'obtenir des commandes. Mais l'homme courageux était celui qui restait au sein du sérail, qui gravitait autour de l'université, qui risquait les premières dix ou vingt années de sa carrière dans la concurrence intellectuelle [...]

LES SCOLASTIQUES

** compromis*

· (p.116) [Dans *De l'ambiguïté en architecture*] Venturi semblait dire que le moment était venu de sortir de l'architecture de l'univers élitiste des universités – des sérails – de la rendre plus familière, confortable, douillette, attirante pour le commun des mortels ; d'abandonner le niveau de la théorie pour retrouver

les compromis, les inconséquences et en même temps la richesse du terrain de la vie réelle.

** mettre à l'épreuve*

· (p.120) C'était donc cela, le génie de Venturi. Celui de faire entrer le modernisme dans l'âge de la scolastique. Au Moyen Âge, la scolastique était une théologie destinée à mettre à l'épreuve la théologie d'autres théologiens. Au xx^e siècle, la scolastique était une architecture destinée à mettre à l'épreuve la subtilité d'autres architectes.

** garder les théories, changer l'application*

· (p.120) À aucun moment, Venturi ne remettait en question les thèses fondamentales de l'architecture moderne : à savoir qu'elle devait travailler pour *le peuple* ; qu'elle devait être *non bourgeoise* et vierge d'*ornements appliqués* ; que l'utilisation de ses formes relevait d'une *inévitabilité* historique ; qu'il appartenait à l'architecte, cet observateur posté au sein du sérail, de décider ce qui était le mieux pour le peuple et qu'il fallait inévitablement lui octroyer.

** changement de clients/élitisme des sérails*

· (p.121) Désormais, expliquait Venturi, le peuple c'était « la classe moyenne-moyenne ». Il vivait dans des cités de banlieue comme les Levittown, faisait ses courses au supermarché du centre commercial et avait remplacé les excursions d'antan à Coney Island par des vacances à Las Vegas. Ces gens moyens-moyens n'étaient pas des bourgeois. Ils formaient les masses « vautrées », par opposition aux masses « entassées » dans les entreponts des navires qu'accueillait jadis la statue de la Liberté. Snober ces masses, c'était être élitiste. Et que pouvait-il y avoir de plus élitiste en ces temps nouveaux, demandait Venturi, que la tradition du style international de Mies, avec son accent sur les formes « héroïques et originales » ? Le modernisme de Mies lui-même... *avait viré au bourgeois !* Les architectes modernes étaient devenus des obsédés de la forme pure.

** nouveau sérail*

· (p.130) En 1972, un nouveau sérail connu sous le nom des Blancs (*The Whites*) entra en lice avec un livre intitulé *Cinq Architectes*, les cinq étant Peter Eisenman, Michael Graves, John Hejduk, Richard Meier et Charles Gwathmey.[...] Ils prônaient le retour au plus pur d'entre les purs, au Docteur Purisme en personne, à Le Corbusier, et voulaient explorer les voies qu'il avait indiquées.[...] On les appelait les Blancs car presque tous leurs bâtiments étaient blancs, au-dehors et au-dedans, comme ceux du maître.

BLANC ARGENT, GRIS ARGENT

** opposition entre deux sérails modernistes*

· (p.139) Hurllements d'indignation dans le camp des Blancs. Hurllements si féroces que jamais plus les architectes américains ne se sont ainsi affrontés au corps à corps dans leurs publications. En dépit de ces hurlements, les Cinq de chez Venturi avaient rendu un signalé service aux Blancs. Grâce à eux, Les Blancs apparurent comme l'une des deux grandes armées se disputant sur les plaines du ciel l'âme du mouvement moderne. L'avenir même de l'architecture moderne semblait suspendu à l'issue de la bataille entre les Blancs et les architectes pop, ou encore les venturiens, ou l'axe Yale-Philadelphie... On ne savait trop quel nom leur donner. Quelqu'un proposa les Gris, ce qui avait mérité de la simplicité. Désormais, on parla des Blancs contre les Gris. Il n'était guère question d'autre chose dans les universités : Blancs contre Gris ; les jeunes architectes se mirent à choisir leur camp. Dans toute cette agitation, un fait passa inaperçu : les deux camps restaient également fidèles au modernisme.

** un autre nouveau sérail. les rationalistes*

· (p.140) Quelles qu'en fussent les raisons, ce fut l'heure de la naissance des rationalistes. Les rationalistes les plus en vue étaient un italien, Aldo Rossi, un espagnol, Ricardo Bofill et deux frères luxembourgeois, Léon et Robert Krier. Comme les Blancs, les rationalistes estimaient que la vraie

voie du modernisme, la voie inévitable était dans le retour aux principes fondamentaux. Mais d'après eux, les Blancs n'étaient pas retournés assez loin en arrière. Les rationalistes voulaient, à tout le moins, revenir au XVIII^e siècle, mieux encore, au début de la Renaissance. Il s'agissait de construire des édifices d'avant le XIX^e siècle, dépouillés de tout ornement bourgeois. Leur thèse était un retour aux temps d'avant la révolution industrielle, d'avant le capitalisme ; en d'autres termes, avant que le capitalisme n'eût pu polluer et corrompre l'architecture.

**architecture angoissante des rats*

· (p.141) Quant à leurs propres œuvres, eh bien, elle avaient un allure... curieusement fasciste. En Italie, comme en Allemagne, l'architecture fasciste avait utilisé des formes classiques dont la décoration appliquée était absente ou banalisée. Lorsqu'on rappelait ce fait à des rationalistes comme Léon Krier, ils voyaient rouge. Fascistes ou non, les édifices d'Aldo Rossi étaient angoissants. Privés d'architraves, de linteaux et d'arches composées et de tout le reste, ses fenêtres Renaissance n'étaient plus que des vides remplis d'ombres lugubres. Bientôt, les rationalistes furent connus sous le nom de *Rats*.

**pas de nouveauté, que des détails*

· (p.142) Mais en réalité les post-modernes, que ce soit les Blancs, les Gris ou les Rats, n'étaient jamais sortis de l'austère petite boîte façonnée dans ses années vingt par Gropius, Corbu et les Hollandais. En majorité, ils s'évertuaient tout simplement à modifier les mêmes petites notions étriquées, désormais sexagénaires, et ce pour leur édification réciproque.

**le purisme*

· (p.146) La carrière idéale était celle de Corbu. Corbu, dans sa carrière comme dans ses projets, était d'une éclatante *pureté* ! Il avait triomphé grâce à son seul intellect, grâce à son seul génie, au moyen de manifestes, de traités, de discours, de débats, de dessins, de plans utopiques, grâce à la simple force

morale de sa mission. Il était devenu l'un des premiers architectes du monde, respecté et admiré par toute l'avant-garde ; il avait créé la Ville radieuse qui était son essence à lui, Corbu, sans commandes, sans clients, sans budgets, sans bâtiments. Toutes ces autres choses lui avaient été données de surcroît. Un jour, il avait fini par obtenir des commandes comme celle de l'ensemble Chandigarh dans la province de Punjab en Inde. Les clients les gouvernements, les maîtres d'œuvre, les peuples du monde étaient venus à lui parce qu'il *était* la Ville radieuse, création de son esprit et de son esprit seul. Ils s'étaient battus, enfin, pour accéder à son sérail qui s'appelait, terme approprié s'il en fut, le « purisme ».

**retour au client-roi, hostile au toit plat*

· (p.156) Les gens du sérail pouvaient dormir tranquilles. Johnson avait commis une apostasie, c'était probable, mais les *autres* n'avaient toujours pas *pigé*. Ils se contentaient de payer. Comme toujours, le monde extérieur restait en dehors du coup. Les nouvelles masses continuaient à barboter dans les marécages du moyen-moyen. La lumière du Prince d'Argent brillait toujours dans la Ville radieuse et le client continuait à encaisser stoïquement

APPOLON DANS LA DÉMOCRATIE LA NOUVELLE ARCHITECTURE ET LE BAUHAUS

Walter Gropius

1969, édition française La Connaissance s.a, Bruxelles

PRÉFACE

** rassemblement des arts et de l'industrie pour une utilité sociale*

· (p.7) Il ne devrait plus y avoir d'une part les « beaux-arts » et d'autre part les « arts décoratifs », mais un seul art, un art du XX^e siècle revendiquant son utilité sociale. Le Bauhaus constituait une révolution dans l'enseignement de l'art et cette révolution devait être l'amorce d'une plus grande révolution qui ferait de l'architecture un « art total », créant tout l'environnement humain, du plus modeste ustensile au logis et à la ville tout entière. Réunir peinture, sculpture, architecture, dessin industriel, dans une même action ; réconcilier les arts et les métiers, les arts et la technique, telle était la grande idée de Gropius qu'il exprimait dans une formule éloquente : « L'art et la technologie, nouvelle unité ».

** une véritable démocratie*

· (p.8) Gropius insiste beaucoup, dans les textes qui suivent, sur la notion de démocratie. Et la démocratie véritable demeure un idéal dont il ne trouve pas encore d'exemple concret. Il s'élève contre la société de production et de consommation qui semble n'avoir d'autre finalité que produire toujours plus pour consommer davantage ; et contre ce qu'il appelle une conspiration pour « remplacer l'arbre de vie par une spirale de vente ».

** Mass*

· (p.9) Lorsque, en 1919, de retour de la guerre, il participait avec Scharoun et Taut au cercle de travail *Arbeitskreis* qui tentait de voir ce qui pourrait surgir du désastre, il signait ses « lettres utopiques » : *Mass* (c'est à dire Mesure). Ce pseudonyme est tout un programme.

** chef-d'œuvres et invention de Gropius*

· (p.9) De 1911 à 1916, il construit à Alfeld-an-der-Leine sa première œuvre importante : l'Usine Fagus. C'est une révolution totale en regard de l'architecture massive des pionniers de l'architecture moderne que sont Peter Behrens en Allemagne et Auguste Perret en France. Gropius a conçu son usine avec une charpente métallique qui supporte le sol et les parois. Des murs de verre non porteurs sont une anticipation sur le « mur rideau ». Il supprime les poteaux d'angles, place l'ossature en saillie et donne à l'ensemble un géométrisme absolu. D'emblée, Gropius vient de formuler un type d'architecture qui sera celui de la première moitié du XX^e siècle qui paraît encore souvent, soixante ans après ce chef-d'œuvre, sous d'autres noms, et constitue de nos jours, le dernier cri du modernisme. En 1914, il fait un nouveau coup d'éclat en présentant au *Deutscher Werkbund* de Cologne une usine modèle dont les bureaux sont vitrés sur toute la hauteur, et dont la façade, couverte de briques, est ponctuée à chaque aile par des tours de verre à ossature métallique légère enfermant les escaliers. Cette trouvaille sera plus tard très utilisée dans la construction de grands magasins. Aîné de quatre ans de Le Corbusier, et de trois de Mies van der Rohe, Gropius sera alors le plus à l'avant-garde des architectes de sa génération.

** bâtiment du Bauhaus/théâtre rond*

· (p.9) En 1925-26, Gropius construira son second chef-d'œuvre : les bâtiments du Bauhaus de Dessau. L'interférence des volumes et l'absence de façade principale font de ce bâtiment un modèle d'architecture fonctionnelle cubisante. En 1927, il étudie avec le grand metteur en scène Erwin Piscator un « théâtre en rond » qui est une synthèse de toutes les salles de spectacle possibles, du théâtre à l'italienne au cirque, en passant par le cinéma. On n'a guère fait mieux depuis, et tous les projets de scénographie d'avant-garde actuels s'y réfèrent. Le théâtre se transformait en effet en faisant tourner les plateaux. Les acteurs pouvaient jouer sur la scène du milieu (transformant ainsi la salle en « théâtre rond ») ou sur la scène latérale, ou sur toutes les scènes à la fois.

La scène et la salle ne comportaient plus de séparation absolue. Et le public prenait une part effective à l'action.

En 1934, accusé par Goering d'avoir fait du Bauhaus une « couveuse d'esprits bolchéviques », Gropius émigra en Grande-Bretagne et s'y associa à l'un des meilleurs jeunes architectes anglais d'alors, Maxwell Fry. Avec Fry, Gropius construisit en 1936 l'Impington College, dans le Cambridgeshire, qui marque une date importante dans la construction scolaire puisque c'est (avec, la même année, l'École de plein air de Beudoin et Lods à Suresne, près de Paris) le premier bâtiment scolaire construit en rez-de-chaussée avec des parois vitrées, s'ouvrant sur la nature.

** TAC*

· (p.12) En 1945, après avoir quitté la Faculté d'Harvard, ce sexagénaire, maître internationalement reconnu, mettra en pratique sa théorie du travail d'équipe en s'associant anonymement à huit jeunes architectes américains pour former la TAC (The Architects Collaborative). Anti-vedette, Gropius placera son nom dans l'ordre alphabétique.

** les valeurs du Bauhaus non un style*

· (p.12) Alors qu'on a fait historiquement du Bauhaus l'école du fonctionnalisme, Gropius met l'accent, dans ses écrits le plus récents, sur les valeurs spirituelles et esthétiques. Dans sa jeunesse, face aux aberrations des « artistes » détachés de la vie et œuvrant dans leurs tours d'ivoire, il avait fait l'éloge des ingénieurs, homme du futur. Aujourd'hui, il ressent la nécessité de faire l'éloge de l'artiste, antidote à une mécanisation qu'il juge excessive. Il s'élève contre l'idée que le Bauhaus ait cherché à formuler des concepts stylistiques. Le Bauhaus formait des designers, non des « stylistes ». Il réfute tout dogmatisme, y compris celui de l'architecture moderne, dit qu'il n'existe pas de formule esthétique absolue et que ceux qui pensent avoir trouvé LA solution sont dans l'erreur. Et c'est avec plaisir qu'on le voit saluer le nouveau répertoire architectural des « ossatures structurées, coques courbes, redents et ressauts de parties d'édifices ».

I APOLLON DANS LA DÉMOCRATIE

Allocution prononcée lors de la réception du « Hansische Gæthepreis », Hambourg 1956

** éducation du peuple/accès à la culture*

· (p.15) Mon sujet « Apollon dans la démocratie » concerne la création de la beauté et ses répercussions dans la société démocratique.

Par « démocratie », je n'entends pas l'aspect qu'elle avait pris dans la Grèce antique où le pouvoir, détenu par une élite relativement restreinte de citoyens libres, s'appuyait résolument sur l'esclavage ; ni les modalités particulières, essentiellement politiques, de la démocratie contemporaine, qu'elle soit européenne, américaine ou russe. Je pense à la forme de vie, dénuée d'implications politiques, qui se propage graduellement dans le monde entier, fondée sur une industrialisation de plus en plus poussée, sur l'accroissement des moyens de communication et d'information, enfin sur l'admission progressive des masses aux études et au droit de vote. Quelle sont aujourd'hui les rapports entre cette forme de vie et l'art et l'architecture ?

Au cour d'une longue existence, je me suis peu à peu rendu compte que la création et l'amour de la beauté non seulement enrichissent l'homme en lui accordant le bonheur, dans une grande mesure mais épanouissent en lui des facultés éthiques.

** apprentissage par l'expérience/perception de l'art*

· (p.15) Le système d'éducation livresque de notre temps a entravé le développement de la perception sensorielle et du sentiment de la beauté. Il y a un large fossé entre le public et l'artiste créateur, dont la valeur intrinsèque est incomprise et sous-estimée, comme s'il était un objet de luxe dont la société pouvait se passer.

** évolution culturelle/unification de la société*

· (p.16) L'évolution spirituelle de l'humanité n'a-t-elle pas été influencée d'une manière décisive par le penseur et par l'artiste, dont les créations se situent au-delà de l'utilitarisme rationnel ? Nous devons à nouveau nous tourner vers eux ; mais leur influence humanisante sera sans portée

si la société demeure indolente et insensible. Les germes d'une culture nouvelle ne peuvent s'enraciner et croître si les hommes ne sont pas prêts à les recevoir ; c'est seulement lorsque chaque aspect de la vie publique est complètement appréhendé par des forces créatrices, que peut naître une attitude sociale unifiée, fondée sur l'intégrité de la structure sociale, indispensable à une évolution culturelle.

Il y a quelques générations à peine, notre société était en fait encore une entité équilibrée où chacun trouvait sa place et où le respect des coutumes établies n'était pas mis en question. L'art et l'architecture évoluaient avec lenteur et d'une manière organique comme des rameaux acceptés de la culture. La société était enore toute d'une pièce. Puis, avec le début de l'ère scientifique et le développement de la machine, les vieilles structures sociales se disloquèrent. Nous fûmes distancés par les outils de la civilisation. Au lieu de régner par des initiatives morales, l'homme moderne a pris une attitude mécaniste qui s'appuie sur la quantité au détriment de la qualité, et qui s'applique à servir d'une manière prédominante des fins utilitaires au lieu d'édifier une foi nouvelle.

** créer du lien social*

· (p.17) « La culture de la forme particulière touche à sa fin ; celle d'établie des relations a commencé ».

** rôle de l'artiste dans la société*

· (p.18) Alors que notre société a pris conscience de la portée essentielle des travaux de la science pour sa survie, elle a apparemment oublié l'importance, pour la forme et l'ordonnance de notre monde moderne, de l'artiste créateur. À la différence des processus de mécanisation, le travail de l'artiste authentique consiste en une recherche sans parti pris pour exprimer, sous une forme symbolique, les phénomènes de notre vie. Pour ce faire, il a besoin du regard pénétrant et objectif de l'homme libre. Étant donné que la notion du beau change constamment avec le développement

de la philosophie et de la technologie, son sens créateur cherche une inspiration inédite dans les découvertes scientifiques et spirituelles de son temps et dans les rapports nouvellement établis. Son travail apollinien est d'une signification capitale pour l'épanouissement d'une démocratie véritable ; car l'artiste est le prototype de l'homme complet : sa liberté, son indépendance sont relativement intactes. Ses facultés intuitives sont l'antidote de notre mécanisation excessive ; elles pourraient apporter un nouvel équilibre à notre vie et humaniser les effets de la machine qui nous asservit encore. *Je maintiens que notre société désorientée a désespérément besoin de participer d'une manière créatrice aux arts comme contrepoids indispensable aux progrès de la science et de l'industrie.* L'expérience nous révèle qu'il est très rare que les purs faits scientifiques soient capables d'enflammer l'imagination au point que d'aucuns acceptent de surborderner leurs ambitions personnelles les plus chères à une cause commune.

** apport de l'artiste dans la société*

· (p.19) *Aucune société dans le passé n'a pu s'exprimer d'une manière significative sans la participation des artistes ; les problèmes culturels ne peuvent être résolus uniquement par une démarche intellectuelle ou une action politique.*

** éducation esthétique, une base commune*

· (p.20) Une semblable conception de l'éducation ne considérera plus les théories livresques comme une fin en soi, mais comme un moyen de seconder une expérience pratique, conduisant à une attitude constructive et à une certaine manière de penser. Toute personne ayant reçu un tel enseignement sera un sujet favorable pour des stimulants ultérieurs qui tendront à améliorer son environnement. Quoi qu'il en soit, nous rencontrons plutôt à présent une tendance profondément enracinée à éviter des conceptions d'envergure pour juxtaposer des améliorations partielles, n'ayant aucun rapport entre elles. Ceci ne changera qu'au moment où un esprit de synthèse sera enseigné à chaque étape éducatrice jusqu'à ce qu'il devienne

une habitude intrinsèque de voir les choses dans leur contexte le plus étendu. Lorsque le sentiment du beau a été éveillé en chacun de nous, une réaction en chaîne pourra finalement prendre place, créant une base commune, un point de départ de réalisations extraordinaires. Goethe percevait avec acuité la nécessité d'une éducation esthétique : « Ce qui est utile se propage par soi-même et la multitude le produit, car personne ne peut s'en passer ; le beau doit être propagé car un petit nombre le crée et nombreux sont ceux qui en ont besoin ». Je me suis efforcé toute ma vie à promouvoir un équilibre culturel. La formation de nouvelles valeurs de signification supra-personnelle et la propagation du travail en équipe pour en étendre les effets, furent mes outils spirituels.

** déroulement de la méthode éducative du bauhaus*

· (p.20) Ceci [architecture *totale*] représentait un programme destiné à mener de l'observation à la découverte, et de la découverte à l'invention, pour aboutir finalement à la formation intuitive de notre environnement moderne. Je suis fier de constater que la méthode de base de l'éducation artistique du Bauhaus a été adoptée par un nombre impressionnant d'institutions dans le monde entier, comme un moyen objectif de former divers talents individuels

** langage de la forme, outil pour un travail d'équipe*

· (p.21) La tentative pour organiser les diverses formes d'expression visuelle en une sorte de « science de la forme », telle que l'a conçue le Bauhaus a démontré la possibilité d'établir un fondement solide à la création artistique spontanée. Cette base sert en même temps de clef pour comprendre les diverses manifestations artistiques, quelque chose comme la science de l'harmonie en musique. Je parle du langage de la forme, la *Gestaltung*, que l'on peut enseigner : la connaissance des illusions optiques ; celle des effets psychologiques de la forme, de la couleur, de la texture, du contraste, de la direction, de la tension et de la détente ; enfin la compréhension de ce que nous appelons l'échelle humaine. Ce sont là les outils du créateur

qui recherche le critère humanisé qui, à cause de l'abondance des variations individuelles, correspond à la fois à la foule et à l'individu. Cette clef objective du problème de la création artistique peut, par conséquent, permettre également à un groupe de travail, une équipe, de synchroniser les réalisations de ses membres séparés, c'est-à-dire d'amorcer le processus important par lequel se développera, en partant du culte du moi, une expression authentique de l'esprit du temps (*Zeitgeist*).

** importance de la beauté*

· (p.21) *La beauté est un élément intégral de la vie dans sa totalité et elle ne peut être isolée comme un privilège réservé aux initiés; elle est une nécessité primordiale pour tous.*

LA BOUSSOLE INTÉRIEURE

Allocution prononcée à la réception organisée à l'occasion du 75^e anniversaire, Cambridge (Mass.), mai 1958

** unité culturelle démocratique*

· (p.24) *une unité culturelle démocratique de notre temps, telle que moi je l'envisage, ne peut jaillir en se limitant au dogme et à la formule, mais seulement dans la coexistence de toutes les idées véritables et vitales et leur interaction.*

** unité globale*

· (p.24) *« Si nous, en tant que peuple, sommes incapables d'élaborer une image plus claire de nos objectifs communs, en unissant nos forces morales en vue de leur manifestation, les aspirations de l'architecte pour créer l'unité continueront à être contrariées et sa contribution individuelle à la beauté et à l'ordre demeurera isolée. »*

L'UNITÉ DANS LA DIVERSITÉ

Publié pour la première fois sous le titre The Course of Conformity 6 septembre 1958, The Saturday Evening Post, the Curtis Publishing Co.

** diversité dans l'unité, indépendance de pensée*

· (p.28) *Que voulons-nous vraiment réaliser avec nos magnifiques techniques, permettant des transports plus rapides et des communications plus étendues ? Jusqu'à présent, elles ont simplement accéléré notre allure, sans nous rapprocher, pour autant, de notre dessein démocratique initiale. Par contre, les instruments de la civilisation nous ont dépassés et leur multiplicité a exercé un tel ascendant qu'ils ont affaibli nos capacités à rechercher et à comprendre des virtualités plus profondes. Notre soumission à la machine – enfantée par notre intelligence – tend à étouffer la diversité individuelle et l'indépendance de pensée et d'action – deux qualités qui, naguère, constituaient des éléments essentiels de l'image américaine. Car nous savons après tout, que c'est la diversité dans l'unité et non la conformité qui constitue la trame de la démocratie. Si nous ne parvenons pas à réconcilier la diversité et l'unité, nous finirons comme des robots.*

** passer du bigger au better/recréer des relations culturelles*

· (p.28) *La spécialisation outrancière a amorti notre faculté d'unifier notre existence complexe et ceci a conduit à la dissolution des relations culturelles. La vie, par conséquent, s'est appauvrie d'une façon incommensurable. La spiritualité est étouffée par le rationalisme envahissant de « l'homme-organisation ». L'humanité court le danger de perdre son entité. Il n'y a guère d'évidence que nous, Américains, reconnaissons l'urgence de la tâche qui nous confronte – c'est-à-dire transférer l'accent du *bigger* au *better*, de la quantité à la qualité et de donner à notre environnement une forme et une beauté significatives. Une telle évolution ajouterait une autorité morale à l'abondance matérielle et ouvrirait des domaines que nous avons tardé à explorer.*

** rétablir les facultés créatrices par l'éducation*

· (p.30) *Nous devons rendre vie à nos facultés créatrices innées que nous avons laissées s'étioler pendant trop longtemps. Bien entendu, il ne sera pas aisé de ressusciter une aptitude naturelle quasi désavouée. L'effort doit commencer à l'école, au cours des années formatrices de l'enfant.*

**l'artiste dans l'industrialisation*

- (p.32) Notre société a un besoin urgent d'influence stabilisatrice pour modérer le rythme furieux de la science et de l'industrie. Quel genre de climat culturel devons-nous susciter pour enflammer l'imagination d'un artiste en puissance, afin qu'il acquière une technique infaillible? Éprouvant un intérêt passionné pour ce problème et me rendant compte que le « visionnaire » solitaire avait peu d'espoir de modifier le système général de l'éducation ou de l'industrialisation, je pris sur moi, il y a quarante ans, de fonder un institut pilote. Ce fut le Bauhaus de Weimar et plus tard de Dessau (Allemagne). La faculté – où j'avais réuni des peintres, des sculpteurs et des architectes appartenant tous à l'avant-garde – et moi-même partageons l'opinion qu'il était essentiel de choisir de jeunes talents avant qu'ils ne cèdent à l'uniformité de la communauté industrielle ou ne s'enferment dans des tours d'ivoire. Nous avions le dessein de leur apprendre à concilier la mentalité rigide de l'homme d'affaires et du technicien avec l'imagination de l'artiste créateur. Nous voulions que nos étudiants s'accordent avec la machine sans sacrifier leur esprit d'initiative, de manière à donner à la production en série, à l'architecture et à l'urbanisme, un sentiment d'ordre et de beauté. À cette fin, nous combinâmes nos efforts pour élaborer un langage formel, supra-individuel et communicable, basé sur des facteurs psychologiques et biologiques. Ce langage devait fournir à l'étudiant, une connaissance objective de faits visuels. De surcroît, nous désirions établir un fond commun pour une création artistique spontanée, préservant l'œuvre de l'artiste de l'arbitraire ou de l'isolement, en l'intégrant au développement d'un *Zeitgeist* authentique, éloigné du culte du moi. Notre objectif n'était pas de fournir de nouvelles recettes, mais d'inculquer une série de valeurs renouvelées, reflétant la pensée et la sensibilité de notre temps. Ce but ne pouvait être atteint que par une recherche indépendante des lois gouvernant la psychologie humaine. Nos étudiants apprirent, pour commencer, les effets psychologiques de la forme, de la couleur, de la texture, des contrastes, du rythme, de la lumière et de l'ombre. On les familiarisa avec les règles de proportions

et l'échelle humaine. Ils furent incités à explorer le monde fascinant des illusions d'optiques, indispensable à la création de la forme. Les élèves passaient par de nombreux stages de l'expérience créatrice, utilisant des matériaux et des outils divers, pour connaître leurs possibilités, aussi bien que leurs propres dons et limites.

**enseignement par l'expérience créatrice et apprentissage artisanal*

Après ce cours de base, les étudiants étaient initiés à un métier de leur choix. Cet enseignement artisanal, dispensé dans les ateliers du Bauhaus, n'était pas une fin en soi, mais un moyen de formation. Le but était d'éduquer des designers qui fussent capables, par leur expérience approfondie des matériaux et des procédés, de produire des modèles pour la production industrielle en série, modèles qui n'étaient pas seulement conçus mais exécutés au Bauhaus. Ces designers devaient avoir une connaissance parfaite des méthodes de production à l'échelle industrielle; au cours de leurs études, ils étaient astreints temporairement à des stages pratiques dans des usines. D'autre part, des ouvriers qualifiés venaient au Bauhaus pour discuter des besoins de la fabrication avec les professeurs et les étudiants.

**bauhaus pas un style, recherche de nouvelle forme (arts sociaux)*

Le Bauhaus n'élaborait pas de projets pour des gadgets commerciaux, de modes éphémères. C'était un laboratoire où l'on abordait des problèmes de design de tous genres. Le corps enseignant et les étudiants parvenaient à conférer à leur travaux, une homogénéité basée, non sur des éléments stylistiques extérieurs, mais sur une démarche fondamentale du design, d'où découlaient des produits standardisés plutôt que des nouveautés. Bref, le propos du Bauhaus n'était pas de propager un style, un système ou un dogme, mais d'exercer une influence revivifiante sur le design. Nous recherchions une attitude créatrice qui aurait aidé à réhabiliter l'architecture contemporaine et le design comme des arts sociaux.

* plus de pouvoir à l'artiste dans l'industrie

· (p.38) Il est évident que les idées qui se cristallisent finalement en un principe esthétique, doivent être enracinées dans l'ensemble de la société et non dans le génie individuel seul. *Mais c'est un arrière-fond commun d'attitudes distinctes dont a besoin l'artiste, pour relier avec succès sa propre contribution à un ordre social établi.* À toutes les grandes périodes culturelles, une unité formelle a été donné à l'environnement créé par l'homme. C'est ce que nous appelons rétrospectivement un « style ». Pour atteindre ce but, nous devons rétablir l'influence de l'artiste. Nous devons l'installer dans notre cadre industriel comme un membre à part entière de l'équipe de production, à côté de l'ingénieur, de l'homme de science et de l'homme d'affaires. C'est seulement ensemble qu'ils pourront combiner dans nos produits un prix abordable, une bonne technique et une forme belle. L'initiative en affaires doit être équilibrée par l'initiative dans le domaine de la culture. *Pour atteindre sa pleine maturité, une démocratie doit conférer à l'artiste le prestige le plus élevé.*

* intégration du peuple

· (p.38) Tant que notre élite « cultivée » prétend que le goût populaire est incapable de discrimination et est sans espoir d'amélioration, que le salut consiste uniquement à imposer à un public insensible une formule esthétique absolue, elle éludera l'obligation propre à une société démocratique de travailler du bas vers le haut au lieu du contraire.

* dans une démocratie un peuple ignorant n'a pas le pouvoir

· (p.39) *Une organisation sociale qui a conféré des privilèges égaux à tous, doit en fin de compte accepter son devoir d'empêcher le gaspillage de tels privilèges par l'ignorance et l'apathie.* Seul l'accroissement du niveau général des facultés de perception et de discernement pourra réaliser ce postulat, au lieu de l'attitude condescendante de naguère, dispensant des formules toutes faites. La création esthétique ne peut survivre ni comme un privilège de quelques élus, ni comme un voile flatteur jeté sur les disgrâces de la scène contemporaine. Elle devrait

être la fonction première de chacun, solidement ancrée dans les coutumes populaires. *L'unité dans la diversité* – symbole de la culture et sa manifestation la plus sublime.

La prochaine génération verra peut-être une telle unification de la société. Le rôle de l'artiste sera de trouver l'image humanisée des aspirations et des idéaux de la société. Par les vertus de son talent à conférer des symboles visibles à un ordre signifiant, il pourra, une fois encore, devenir le voyant et le mentor de la société et, en tant que gardien de sa conscience, résoudre le paradoxe américain.

L'ARBRE DE VIE CONTRE LA SPIRALE DE VENTE

Allocution prononcée à l'occasion de la réception de la médaille Albert à la Royal Society of Arts, Londres 1961

* difficultés du Bauhaus

· (p.41) Ainsi je reçu, il y a quelque temps, la visite d'un historien de l'art allemand, en train d'écrire un récit détaillé et bien documenté des années du Bauhaus entre 1919 et 1928. En parcourant de vieilles fiches, nous sommes tombés sur un journal tenu par ma femme au cours des six dernières années à Weimar et Dessau, journal que nous n'avions pas examiné depuis. Je commençais à le lire et plus j'avais dans ma lecture, plus je me sentais déprimé. Car il ressortait clairement de ce texte, que tout l'effort prodigieux mis dans cette entreprise, quatre-vingt-dix pour cent avait été consacré à combattre les forces hostiles du milieu local et national, et moins de dix pour cent seulement au travail créateur. Remarquez que la dépression que j'éprouvais maintenant devant cette disproportion, n'avait jamais été ressentie à l'époque, sauf à de rares intervalles ; c'est seulement en rétrospective qu'apparaissaient les aléas écrasants et innombrables, s'opposant à la continuation d'une institution consacrée à une approche du design complètement hétérodoxe et révolutionnaire. Au moment même, nous savions parfaitement que nous devions arracher de la gueule du lion chaque parcelle de notre existence mais nous n'avions jamais mis en doute

notre force pour vaincre l'opposition. Nous luttions furieusement contre les entraves à notre travail ; mais nous n'étions nullement découragés. Nous sentions que nous étions au commencement et n'avions fait que quelques pas dans un monde nouveau, plein de défis et de promesses.

** Bauhaus Archiv*

· (p.42) Eh bien, tout ce qui avait pu être fait pendant ces années difficiles, lorsque les professeurs et les étudiants du Bauhaus travaillaient en une sorte de collaboration qui n'avait jamais été tentée auparavant, est aujourd'hui concentré au Bauhaus Archiv, nouvellement créé à Darmstadt [...]. Tous ces documents et une bonne partie des produits originaux ont été rassemblés pour permettre aux curieux de ce mouvement et de sa diffusion ultérieure d'en avoir un premier aperçu.

LE RÔLE DE L'ARCHITECTE DANS LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE

Allocution prononcée à l'occasion de la réception du diplôme de docteur ès lettres de l'université de Columbia, mars 1961.

** définition du chaos*

· (p.46) Qu'est-ce que le chaos ? Une définition dit : « un état de chose où domine le hasard ». Eh bien, ceux d'entre nous qui se sentent déconcertés par le « chaotique », peuvent trouver du réconfort dans le fait que les Grecs anciens considéraient le Chaos comme la plus ancienne des déités.

** s'adapter aux évolutions*

· (p.46) Il me semble que le spectre de la confusion hante surtout ceux qui ont cru, un moment, avoir gagné toutes les batailles et trouvé toutes les réponses, ceux qui ont joui trop aisément de leur héritage, mais qui ont oublié les grands desseins fixés à l'origine et qui maintenant sentent leur équilibre ébranlé par les nouveaux développements dans les domaines sociaux et techniques.

Mais permettez-moi d'examiner le mot « chaos » de plus près, sous tous ses aspects. Nos communications excessivement accélérées ont permis à beaucoup de gens, dans toutes les parties du monde, de prôner *verbalement* les idées les plus avancées, alors qu'en réalité, ils sont incapables de s'identifier avec elles sur le plan *émotionnel*. Par conséquent, nous constatons autour de nous une contradiction extraordinaire entre la pensée et l'action. Notre volubilité verbale voile souvent les obstacles véritables qui se dressent sur notre route et qui ne peuvent être contournés par une rhétorique brillante.

** créer dans une société changeante*

· (p.47) Comment habiter, travailler, se mouvoir, se détendre, comment créer un environnement vivable pour notre société changeante : c'était là ce qui occupait nos esprits. Naturellement, nous abordions la réalisation de ces aspirations de manières très différentes, mais je ne vois pas en quoi cette diversité devait être en soi cause de confusion, sauf pour ceux qui, naïvement, croient toujours qu'il n'existe qu'une seule réponse exacte à un problème.

Il y a évidemment de nombreuses approches techniques et formelles pour une même besogne, et chacune d'elle peut être réussie, si elle est bien adaptée à la destination de l'édifice, au tempérament de l'architecte et si elle est utilisée avec discernement dans son environnement spécifique.

** le commerce et la publicité éloignent la société de l'essentiel*

· (p.49) L'éminent biologiste Julian Huxley nous a récemment mis en garde de ce que « tôt ou tard, nous devons nous éloigner d'un système basé sur l'accroissement artificiel des besoins humains et nous préparer à en créer un autre qui satisfera qualitativement des besoins réels, tant spirituels que matériels et physiologiques. C'est-à-dire : abandonner l'habitude pernicieuse d'évaluer chaque projet humain uniquement en fonction de son utilité »... Par un usage erroné et peu scrupuleux de notre langage, notre psychologie commerciale, pleine d'astuce, a corrompu à un tel point la vérité, la décence et l'honnêteté la plus élémentaire, sans parler de son gaspillage voulu, qu'il

est grand temps pour le citoyen de monter sur les barricades pour repousser cette agression massive contre les indifférents. De toute évidence, la mentalité mercantile, si largement répandue, a eu également un effet nuisible sur l'architecture de notre temps. La pression publicitaire impitoyable pour promouvoir un décor sensationnel et changeant sans cesse, a découragé toute tendance à créer un environnement intégré visuellement, parce qu'elle pousse implicitement à ce que chaque designer soit différent à tout prix, en vue de la compétition.

Une rupture s'ensuit, tout à fait opposée à la diversité de conception souhaitable, qui découlerait naturellement du travail de personnalités différentes, conscientes de leur obligation à s'intégrer dans l'environnement. Une fois encore, nous voyons que les causes de confusion et de chaos ont leur origine dans l'engouement excessif pour les concours de publicité qui dominent la vie moderne; nous ne pouvons les influencer qu'en tant qu'êtres humains et citoyens d'une démocratie, mais guère en tant que professionnels.

** acception de l'artiste par les autorités*

· (p.49) Nous ne devons pas oublier que ces moments culminants de l'histoire [l'Âge d'or de la Grèce, les gloires de Rome et les splendeurs de la Renaissance] se sont produits seulement lorsque l'habileté et l'inspiration artistiques de l'architecte et de l'artiste étaient activement soutenues par l'autorité incontestée de ceux qui se considéraient comme les représentants de droit de tout un peuple.

** augmenter les facultés d'imagination de chacun*

· (p.50) Une société comme la nôtre, qui a conféré des privilèges égaux à tous, devra reconnaître qu'elle se doit d'activer une résonance générale aux valeurs spirituelles et esthétiques, d'intensifier les facultés d'imagination de chacun. Ceci seul peut créer la base d'où surgira un jour l'acte créateur de l'artiste, non comme phénomène isolé, ignoré et rejeté de la foule, mais fermement établi dans le réseau de la compréhension et de la réaction du public. La seule influence agissante que notre société peut avoir en vue d'un tel but serait d'exiger que notre système d'éducation pour

la prochaine génération développe en chaque enfant, dès le début, une conscience perceptive intensifiant son sentiment de la forme. En voyant plus, il saisira mieux ce qu'il voit et il apprendra à comprendre les facteurs positifs et négatifs qui déterminent l'environnement dans lequel il se trouve. Nos présentes méthodes éducatives, qui mettent l'accent sur l'accumulation du savoir, ne se sont guère préoccupées de promouvoir des habitudes créatrices pour observer, voir, former notre environnement.

** but du Bauhaus/méthode révolutionnaire/opposition à un dogme stylistique*

· (p.51) C'est mon intérêt dans le développement de l'artiste en puissance et pour lui offrir le climat stimulant et l'occasion d'acquérir une technique parfaite, qui m'incita à fonder l'école bien connue du Bauhaus, en Allemagne. Ses méthodes novatrices pour enseigner le design ont été souvent mal comprises et mal interprétées. La génération actuelle a tendance à y voir un dogme stylistique rigide et démodé, dont l'utilité est révolue, parce que ses prémisses idéologiques et techniques sont aujourd'hui dépassées. Ce point de vue confond une méthode d'approche avec les résultats pratiques obtenues par elle à une période particulière de son application. Le Bauhaus ne s'intéressait pas à la formulation de concepts stylistiques d'une certaine époque et ses méthodes techniques n'étaient pas une fin en soi. *Il avait été institué pour montrer comment un grand nombre d'individus, désireux de travailler en commun, mais sans perdre leur identité, pouvaient élaborer une parenté d'expression dans leurs réponses aux défis du moment.* Son but était de fournir une démonstration de base sur la manière de maintenir l'unité dans la diversité; ceci fut fait avec les matériaux, les techniques et les concepts formels appartenant à l'époque. C'était cette méthode d'approche qui était révolutionnaire et je n'ai trouvé aucun autre système d'enseignement du design, pouvant déprécier l'idée du Bauhaus. De fait, le désenchantement actuel devant les résultats médiocres obtenus en imitant simplement les méthodes tout à fait personnelles de tel ou tel maître, sans ajouter à leur substance, devrait redonner une importance primordiale aux principes du Bauhaus.

UN NOUVEAU PACTE AVEC LA VIE

** travailler en commun en gardant sa personnalité*

· (p.61) M'étant aperçu que seule une ample démarche pédagogique pouvait éventuellement créer les prémisses d'une plus grande unité culturelle, j'ai été amené, immédiatement après la première guerre mondiale, à fonder le Bauhaus. Lorsque l'Allemagne revint à des méthodes dictatoriales que j'avais espéré définitivement disparues, je transférai mon œuvre éducatrice à la Graduate School of Design à l'Université de Harvard.

Entre-temps, la conception Bauhaus s'était largement répandue, mais dénaturée au point de faire naître l'opinion, constamment ressassée, qu'un « style Bauhaus » immuable aurait réellement existé comme une formule rigide et définitive. Bien au contraire ! Notre force venait de ce qu'il n'y avait ni dogmes ni préceptes, – notions qui, invariablement, finissent par s'altérer – mais seulement une main directrice et une ambiance extraordinairement stimulante pour ceux qui acceptaient de travailler en commun, sans perdre, pour autant, leur personnalité. Notre groupe fonctionnait selon une même méthode d'approche, une manière identique de répondre aux défis de l'heure, ou, si vous préférez, une *Weltanschauung* semblable. Nous savions que seule une interprétation personnelle du phénomène général de la vie peut devenir de l'art, que seule une intelligence individuelle aiguisée peut déceler l'attitude conceptuelle et poser les questions de principes. Mais nous savions aussi qu'il était impératif de trouver en même temps une expression universelle pour atteindre à un équilibre entre l'initiative individuelle et la subordination volontaire à un principe commun. C'est par des postulats semblables que mes associés et moi nous travaillons dans *The Architects Collaborative*.

** nécessité pour la démocratie de créer des images, des mythes nouveaux*

· (p.65) Nous sommes arrivés à un moment de l'histoire qui exige une interprétation audacieuse et imaginative de l'idée démocratique. Le défi présenté à notre génération est le même qu'ont relevé les fondateurs de notre

civilisation occidentale – les Grecs – en enfouissant délibérément les trésors et les temples de leur existence antérieure sous le symbole triomphant de leur liberté retrouvée : l'Acropole. Or, comme l'a admirablement écrit Thornton Wilder : « La culture dans la démocratie présente des dangers, mais aussi de l'espérance et des promesses. Un thème nouveau et prodigieux apparaît ; il devra être pénétré, examiné et exprimé par la pensée. Ce thème est l'homme avec la tête haute. La tâche novatrice de la démocratie est de créer des mythes nouveaux, des métaphores inédites, des images fraîches pour témoigner de la dignité renouvelée de l'homme. » C'est lorsqu'une fin sociale et spirituelle est ainsi clairement définie par l'esprit d'une société, qu'elle devient la substance même de son art et de son architecture.

TRADITION ET CONTINUITÉ DANS L'ARCHITECTURE

Allocution prononcée au Boston Architectural Center, février 1964

** créer un code commun, un nouveau système de valeurs*

· (p.69) Il est évident que l'ignorance visuelle et l'impuissance qui caractérisent le citoyen moyen des pays industrialisés à travers le monde, sont un formidable handicap pour l'architecture d'aujourd'hui, handicap qui ne peut être surmonté que par une influence éducative patiente et à long terme. Pour atteindre de solides critères de valeur, il a fallu, durant des générations, de longs efforts pour rendre les gens conscients et sensibles à la signification de la forme et de ses pouvoirs symboliques. Au cours de la mutation rapide de notre civilisation où nous sommes passés, d'un système de valeurs, localement centralisé et nationalement limité, à un monde libre où s'échangent les expériences, les recherches et les biens matériels, nos valeurs antérieures se sont obnubilées et les nouvelles connaissances n'ont pas encore trouvé l'accueil spontané et général qui les rendrait efficaces. Un effet de cette désorientation est l'habitude actuelle de considérer l'art et l'architecture comme des luxes superflus ou comme des symboles de promotion sociale, tandis que jadis, ils étaient profondément

et inconsciemment enracinés dans l'imagerie de gens qui partageaient un code commun et étaient assurés de rencontrer une résonance, lorsque l'un d'eux élevait la voix ou la main en une œuvre créatrice.

**fonctionnalisme/beauté intégrée et non ajoutée*

· (p.70) Vous savez que j'ai été, pour ma part, toujours identifié, depuis le début des années vingt, avec l'idée du « fonctionnalisme », considérée comme la seule voie étroite qui puisse nous conduire en droite ligne vers le futur. Mais dans l'interprétation de ceux dont l'esprit est fragmentairement développé, cette voie était devenue, en effet, si droite et si étroite qu'elle menait, pour eux, tout droit, à une impasse. Sa complexité originelle et ses implications psychologiques, telles que nous les avons développées au Bauhaus, furent oubliées et elle fut décriée comme une approche simpliste et purement utilitaire du design, dénuée de toute imagination capable de donner grâce et beauté à la vie. Je ne puis répondre que ceci : la révolution des années vingt fut totale et morale ; ses créateurs considéraient la beauté non pas comme une chose que l'on « ajoutait » consciemment, mais comme quelque chose que l'on croyait inhérent à la vitalité, à la justesse et à la signification psychologique d'un objet créé, que ce fût un édifice, un meuble ou un décor de théâtre. Nous savions et nous enseignions que les relations spatiales, les proportions et les couleurs contrôlent des fonctions psychologiques, aussi vitales et réelles que tout principe d'exécution pour des éléments structuraux ou mécaniques et pour la valeur utile d'un plan. Si nos premières tentatives paraissaient empruntées et dispersées, c'est parce que nous venions de trouver un nouveau vocabulaire pour nous exprimer et que nous voulions l'opposer, dans le plus grand contraste, au style boursoufflé et emphatique de naguère. De plus, nous étions souvent tenus à un minimum de dépenses par un public qui ne pouvait être acquis à l'architecture moderne, qu'à la condition qu'elle fut moins coûteuse ; ses possibilités esthétiques n'étaient même pas soupçonnées.

** rapport avec l'ancienne architecture*

· (p.72) *La proposition de conserver certains décors citadins, esthétiquement agréables, dont l'utilité n'a pas survécu à la vie actuelle qui s'y poursuit, en les transformant en mémorial d'un cadre social révolu, sera toujours vouée à l'échec, si le citoyen ne partage plus les croyances qui avaient rendu possible ce cadre particulier.*

** point de vue sur l'étude de l'histoire de l'art*

· (p.74) Moi-même, j'ai souvent été accusé de m'être opposé à l'enseignement de l'histoire de l'art aux étudiants du Bauhaus et d'avoir insisté pour que ces cours soient limités aux dernières années d'étude du Graduate School of Design à Harvard. J'avais de bonnes raisons pour cela, raisons qui n'étaient, certes, pas dues à un dédain présomptueux pour les grandes réalisations des époques révolues.

En ce qui concerne les élèves du Bauhaus qui venaient de sortir d'une longue période de frustration avec un statu quo figé, l'introduction de cours réguliers d'histoire de l'art aurait soulevé une méfiance immédiate. Il semblait beaucoup plus urgent, à ce moment, de libérer les énergies créatrices refoulées qui avaient été annihilées pendant des générations.

En ce qui concerne le programme de Harvard, j'agis d'après ma propre expérience qui m'avait appris que l'étude de l'histoire de l'art, demeure un savoir inassimilé et mort si elle est imposée à un moment où l'étudiant, pénétré de ses pensées et de ses travaux particuliers, n'a pas encore éprouvé une véritable curiosité pour les œuvres du passé. Il y avait eu des périodes où je m'étais refusé pendant des années à toute étude du passé, pour les reprendre joyeusement avec un jugement et une appréciation meilleurs, quand je m'étais senti raffermi et plus articulé dans ma pensée et dans mes actes. Une nouvelle intuition, une soudaine reconnaissance peuvent être déclenchées dans la conscience par une confrontation fortuite ou volontaire avec un chef-d'œuvre ancien ; à partir de ce moment, ce n'est plus une mauvaise conscience mais la sympathie la plus vive qui pousse quelqu'un de bon gré sur le chemin de l'histoire, et personne n'aura plus à se préoccuper de ses facultés d'assimilation.

Un professeur inspiré peut alors ouvrir à l'élève des mondes nouveaux d'expérience visuelle et approfondir sa compréhension des facteurs latents qui conditionnent et façonnent l'image d'une période ou d'une autre. S'il parvient à l'éveiller aux possibilités infinies de la création visuelle et à la nécessité de déployer ses propres responsabilités, au-delà des intérêts immédiats, dans le contexte plus large du passé et de l'avenir, il aura ajouté une *nouvelle* dimension aux aspirations et aux connaissances personnelles de l'élève. Mais cette expérience enrichissante ne doit survenir qu'après que l'élève ait affronté déjà le processus pratique du design. Rien n'augmente autant le respect et l'admiration pour les chefs-d'œuvre de jadis que d'être mis en présence de ses propres insuffisances à résoudre la simple tâche de faire un plan et de construire. Lorsqu'il est confronté trop tôt avec les grandes œuvres de l'histoire architecturale, un débutant sensible peut être intimidé plutôt que stimulé. Puisque, d'après moi, rien ne doit, dès le début, entraver le développement d'une approche créatrice du design, je crois que l'étude de l'histoire de l'art ne devrait pas être placée au commencement du programme. Elle devrait se situer dans les dernières années, lorsque l'élève doit trouver le temps d'étendre ses connaissances humanistes qui feront de lui une personnalité complète ayant une culture générale étendue.

** utilisation de la production industrielle pour créer une harmonie architecturale générale*

· (p.89) En partant de dimensions normatives, les éléments identiques peuvent être fabriqués en concurrence, sur le marché libre, mettant ainsi à la disposition des architectes et de leurs clients une grande diversité de composantes, produites par la machines. Cette méthode, que j'avais proposée dès 1910, est toujours valable, je crois. Au lieu de la débauche sauvage de formes et de couleurs incontrôlées dans des maisons rivalisant l'une avec l'autre – qui nous est si familière aujourd'hui – l'accent serait replacé sur l'unification de toute une rue, où chaque édifice serait subordonné à l'apparence civilisée générale sans, pour autant, perdre ses traits individuels, grâce à des proportions, des détails, des couleurs et des rapports différents avec l'espace ouvert. Une intégration harmonieuse et non un enrôlement, voilà le but recherché.

** intégration de l'architecture dans une ville*

· (p.96) Il y aura fatalement un grand écart entre la réalisation et la conception originelle, les villes surgissant rarement, sans retouches, des épreuves de l'architecte. En fait, elles ont été conçues d'habitude – et pas toujours à leur détriment – autant sur plan que par accidents fortuits, d'une nature imprévisible avec des conséquences imprévisibles. La fidélité et les liens affectifs naissent uniquement d'une identification agissant à long terme avec un certain décor, et aucune ville, récemment fondée, n'en est imprégnée à ses débuts. Quelles que soient les insuffisances véritables qu'un verdict plus tardif puisse porter au passif de villes comme Chandigarh ou Brasilia, c'est l'*exploit* qui compte et qui devrait être accepté avec reconnaissance.

** importance de l'intégration d'un édifice/l'inexplicable dans l'art*

· (p.102) *L'incommensurable, l'irrationnel, l'indéfinissable dans une œuvre d'art semblent être le ferment immortel qui l'a rendue unique.* Ceci ne peut être décrit ou enseigné : *c'est !* C'est ce qui rend le phénomène et la continuité de la vie compréhensibles à l'homme mortel, et c'est ce qui crée les jalons de la tradition. Après avoir tenté d'esquisser une approche du design telle que je l'envisage, je veux souligner, une fois de plus, avec la plus grande force, la nécessité d'intégrer tout édifice nouveau, sa forme et l'échelle de son design dans l'environnement dont il fera partie, et lui donner un caractère proportionné à sa place dans l'ordre social.

II LA NOUVELLE ARCHITECTURE ET LE BAUHAUS

LA NOUVELLE ARCHITECTURE

** décalage théorie/réalisations*

· (p.106) l'architecture « moderne » vint à la mode dans de nombreux pays ; avec la conséquence que l'imitation formaliste et le snobisme déformèrent la vérité fondamentale et la simplicité, sur lesquelles cette connaissance était basée. C'est pourquoi il faut que le mouvement soit purifié de l'intérieur si l'on veut que ses aspirations originelles soient sauvées du carcan matérialiste

et des slogans fallacieux, inspirés par le plagiat ou par une conception erronée. Des expressions-pièges comme « fonctionnalisme » (*Die neue Sachlichkeit*) et « l'adaptation au dessein = beauté », ont eu pour effet de détourner l'appréciation de la nouvelle architecture vers des courants extérieurs ou de la rendre purement partielle.

STANDARDISATION

* normes et formes types/influence stabilisante et civilisatrice

· (p.109) La crainte que l'individualité soit rejetée par la « tyrannie » croissante de la standardisation est le genre de mythe qui ne résiste pas au moindre examen. Durant toutes les grandes époques de l'histoire, l'existence de normes – c'est-à-dire l'adoption consciente de formes types – a été le critère d'une société policée et bien organisée ; car c'est une banalité de dire que toute répétition des mêmes choses pour les mêmes buts exerce une influence stabilisante et civilisatrice sur l'esprit des hommes.

RATIONALISATION

* standardisation pour créer une harmonie

· (p.110) La répétition d'éléments standardisés et l'utilisation de matériaux identiques dans des bâtiments différents, auront le même effet de coordination et de sobriété sur l'aspect de nos villes, que l'uniformité dans l'habillement moderne a dans la vie sociale. Mais cela n'apportera aucune restriction à la liberté de l'architecte dans son approche du design. Bien que chaque maison et chaque bloc d'appartements porteront l'empreinte évidente de leur époque, il restera toujours, comme dans les vêtements que nous portons, suffisamment de latitude à l'individu pour exprimer sa propre personnalité. Le résultat net devrait être une heureuse combinaison architectonique d'un maximum de standardisation avec un maximum de variété.

LA VOIE VERS LE BAUHAUS

* enseignement et début de Gropius/l'art doit influencer l'industrie

· (p.114) En 1908, lorsque j'achevai ma formation préliminaire et débutai ma carrière d'architecte aux côtés de Peter Behrens, les conceptions architecturales prépondérantes et leur enseignement étaient encore totalement dominés par la stylistique académique des « ordres » classiques. Behrens, le premier, m'apprit la coordination logique et systématique dans le traitement des problèmes architecturaux. Durant mon association active aux projets importants qu'il élaborait à cette époque et au cours de fréquentes discussions que j'eus avec lui et avec d'autres membres éminents du *Deutscher Werkbund*, mes propres idées se cristallisèrent sur ce que devait être la nature essentielle de la construction. J'étais obsédé par la conviction que les techniques de construction modernes devaient trouver à s'exprimer en architecture et que cette expression exigeait l'emploi de formes inédites. Aussi dynamique et stimulant qu'était l'enseignement magistral de Behrens, je ne pouvais contenir mon impatience croissante de m'établir à mon propre compte. En 1910, je m'installai d'une manière indépendante. Peu après, je reçus la commande des *Faguswerke* à Alfeld-an-der-Leine, en collaboration avec feu Adolf Meyer. Cette usine, et les bâtiments qui me furent confiés pour l'exposition du *Werkbund* de Cologne en 1914, accusaient nettement les caractères essentiels de mon œuvre ultérieure. La pleine conscience de mes responsabilités en avançant des idées basées sur mes réflexions personnelles ne me vint qu'après la guerre, durant laquelle ces prémisses théoriques avaient pris une forme définitive. Après cette violente interruption qui m'empêcha de travailler pendant quatre ans, comme la plupart de mes collègues, chaque être conscient sentit la nécessité d'une totale révision intellectuelle. Chacun, dans sa propre sphère d'activité, aspirait à réduire l'abîme désastreux séparant la réalité de l'idéalisme. C'est alors que l'ampleur de la mission des architectes de ma génération se présenta à mon esprit. Je compris qu'un architecte ne peut espérer réaliser ses idées, qu'à la condition d'avoir suffisamment d'influence sur l'industrie de son pays pour que naisse une nouvelle école du design,

et à la condition aussi que cette école réussisse à acquérir une autorité significative. Je compris également que, pour rendre ceci possible, toute une équipe de collaborateurs et d'assistants serait nécessaire – des hommes qui travailleraient non pas d'une façon automatique, comme un orchestre obéit à la baguette de son chef, mais en toute indépendance, bien qu'en coopération étroite pour servir une cause commune.

LE BAUHAUS

** exercer la main et l'œil*

· (p.119) J'insistais sur l'instruction manuelle, non comme une fin en soit, ni dans l'idée d'en faire le motif occasionnel de la création d'objets artisanaux, mais dans le but de promouvoir un exercice global pour la main et l'œil, premier pas pratique vers la maîtrise des procédés industriels. Les ateliers du Bauhaus étaient, en réalité, des laboratoires où s'élaboraient des designs pratiques et inédits d'articles actuels, et où l'on améliorerait des modèles destinés à la production de masse.

** artisanat/industrie*

· (p.122) Le Bauhaus représentait une école de pensée qui estimait que la différence entre l'industrie et l'artisanat était due, bien moins à la nature différente des outils utilisés par l'une ou l'autre, qu'à la subdivision du travail dans l'une et le contrôle sans partage par un seul ouvrier dans l'autre. L'artisanat et l'industrie peuvent être considérés comme des pôles opposés qui se rapprochent progressivement. Le premier change déjà sa nature traditionnelle. À l'avenir, le domaine artisanal se retrouvera principalement dans les étapes préparatoires, élaborant de nouveaux prototypes expérimentaux pour la production en série.

** création de nouveaux designs/amélioration des standards*

· (p.122) Notre but était d'éliminer tous les aléas de la machine, sans sacrifier aucun des ses avantages. Nous nous efforcions de réaliser des standards d'excellence, au lieu de nouveautés éphémères.

** compte-rendu des réalisations du Bauhaus*

· (p.122) Lorsque le Bauhaus eut quatre années d'existence, et que l'essentiel de son organisation eut été définitivement établi, il pouvait déjà jeter un regard en arrière sur des réalisations qui avaient suscité, tant en Allemagne qu'à l'étranger, un immense intérêt. C'est alors que je pris la décision d'exposer mes vues. Celles-ci, évidemment, s'étaient considérablement développées à la lumière de l'expérience, sans subir de changements substantiels. Les pages qui suivent sont extraites de l'essai, publié en 1923 sous le titre *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhaus* (La conception et la réalisation du Bauhaus).

** intégration de l'artiste dans l'industrie et l'artisanat*

L'art de bâtir est commandé par le travail coordonné d'une équipe active de collaborateurs, dont la coopération orchestrale symbolise l'organisme solidaire que nous appelons société. L'architecture et le design dans un sens général sont, par conséquent, des sujets d'intérêt primordial pour toute la nation. Il existe une hérésie très répandue que l'art n'est tout au plus qu'un luxe inutile. C'est une des fatalités héritées d'une génération qui éleva arbitrairement au-dessus des autres, certaines de ses disciplines comme les « Beaux-Arts », leur enlevant à toutes, ce faisant, leur identité de base et leur existence commune. L'incarnation-type de la mentalité de « l'art pour l'art » et son instrument de choix fut « l'Académie ». En privant l'artisanat et l'industrie des services avertis de l'artiste, les académies les ont vidés de leur substance, provoquant l'isolement complet de l'artiste, hors de la communauté. L'art n'est pas une de ces choses que l'on peut transmettre. Qu'un design soit le résultat du talent ou de l'élan créateur, dépend de l'inclination individuelle. Mais si ce que nous nommons art ne peut être enseigné ou appris, une connaissance approfondie de ses principes et de l'habileté de la main peut l'être. Les deux sont nécessaires, tant à l'artiste de génie qu'au simple artisan.

** artiste-génie isolé/artiste artisan intégré/prolétariat artistique*

Ce qui est arrivé, en réalité, c'est que les Académies ont produit un « prolétariat artistique », condamné à un semi dénuement. bercé par l'espoir fallacieux des récompenses du génie, cette catégorie d'individus, bientôt nombreuse, fut élevée aux « professions » d'architecte, de peintre, de sculpteur..., sans l'éducation indispensable qui lui aurait conféré une volonté artistique indépendante, et permis de trouver sa place dans la lutte pour la vie. De sorte que l'habileté qu'elle avait pu acquérir était de l'amateurisme d'atelier, ignorant des réalités telles que le progrès technique et les exigences commerciales. Le vice habituel des écoles des beaux-arts était leur obsession de ce produit « biologique » rare, le génie dominateur ; oubliant que leur affaire était d'enseigner le dessin et la peinture à des centaines de talents mineurs, dont à peine un sur mille avait les capacités pour devenir un bon architecte ou un bon peintre.

Dans la grande majorité des cas, cette instruction, désespérément partielle, condamnait les élèves à la pratique durant toute leur vie d'un art purement stérile. Si ces malheureux parasites avaient reçu un enseignement pratique adéquat, ils auraient pu devenir des membres utiles de la société.

** art de salon/art spontané*

L'ascension des académies signifiait le déclin graduel de l'art spontané traditionnel qui avait imprégné la vie du peuple. Tout ce qui subsistait était un « art de salon », complètement éloigné de la vie quotidienne qui, vers le milieu du XIX^e siècle, s'épuisait en purs exercices de virtuosité individuelle. C'est alors qu'éclata la révolte. Ruskin et Morris s'efforcèrent de trouver les moyens de réconcilier le monde de l'art et le monde du travail. Vers la fin du siècle, ils furent suivis sur le continent par Vande Velde, Olbrich, Behrens et d'autres. Ce mouvement, qui débuta avec la construction de la « colonie d'artistes » de Darmstadt et culmina dans la fondation du *Deutscher Werkbund* à Munich, conduisit à l'établissement des *Kunstgewerbeschulen* dans les principales villes allemandes. Ces écoles étaient destinées à donner aux générations montantes des artistes un enseignement pratique pour les arts et métiers de l'industrie.

** artiste peu pratique et éloigné du monde/l'art pour l'art*

Mais l'esprit académique était trop fermement enraciné pour permettre à cet enseignement d'être autre chose qu'un dilettantisme superficiel. Le *projet* et la « composition » tenaient encore la principale place dans leurs programmes. Les premières tentatives pour s'arracher à l'ancienne attitude irréaliste de « l'art pour l'art » échouèrent, parce qu'elles n'étaient pas établies d'une manière suffisamment étendues et n'allaient pas assez loin pour atteindre à la racine du mal. Le commerce, néanmoins, est surtout l'industrie commençaient à se tourner vers l'artiste. Il existait une ambition authentique de compléter l'efficacité par la beauté de la forme et de la finition : élément que le technicien n'était pas en mesure de fournir. Les fabricants se mirent alors à acheter des « projets artistiques ». Mais ces auxiliaires sur papier se révélèrent inopérants. L'artiste était un homme « éloigné du monde », à la fois peu pratique et trop peu familiarisé avec les exigences techniques, pour être capable d'adapter ses conceptions formelles au processus de fabrication. D'autre part, manquant d'une préscience suffisante, l'homme d'affaires et le technicien ne se rendaient pas compte que la combinaison de formes, d'efficacité et d'économie qu'ils souhaitaient ne pouvait être obtenue qu'en admettant dans la routine de production, une collaboration acide avec un artiste responsable. Puisque le « designer » qui aurait pu remplir cette fonction n'existait pas, la formation future des talents artistiques exigeaient clairement de combiner les rudiments pratiques appris à l'usine, avec une solide instruction théorique dans les lois du design.

** union des arts/enseignement*

C'est ainsi que fut inauguré le Bauhaus avec l'objet spécifique d'organiser un art architectonique moderne qui, comme la nature humaine, devait être totale. Dans cette union fédérative souveraine, tous les « arts » différents (avec leurs diverses manifestations et tendances) – chaque branche du design, chaque forme de technique pouvaient être coordonnés et trouver leur place appropriée. Notre but final, par conséquent, était l'œuvre d'art composite et indivisible,

le grand édifice dans lequel l'ancienne ligne de démarcation entre les éléments monumentaux et décoratifs auraient disparus pour toujours.

La qualité de l'œuvre créatrice de l'homme dépend du bon équilibre de ses facultés. Il ne suffit pas d'éduquer l'une ou l'autre puisque toutes ont besoin d'être développées. C'est pourquoi l'enseignement manuel et abstrait du design se faisait simultanément. Le programme effectif consistait en les matières suivantes :

1. *Enseignement pratique* dans le traitement de la pierre, du bois, du métal, de l'argile, du verre, des pigments, des métiers à tisser, complété par des leçons dans l'emploi des matériaux et outils, et des rudiments de comptabilité, du coût et de l'établissement de devis.

2. *Enseignement conventionnel* sous les rubriques suivantes :

a. Aspect

L'étude de la nature

L'étude des matériaux

b. Représentation

L'étude de la géométrie plane

L'étude de la construction

L'étude du dessin graphique et industriel

Fabrication de maquettes

c. Design

L'étude des volumes

L'étude des couleurs

L'étude de la composition

Ce double enseignement fut complété par des conférences sur toutes les branches de l'art (ancien et moderne) et de la science (comprenant la biologie élémentaire et la sociologie).

Le cours complet s'étendait sur trois phases :

1. *Enseignement préparatoire*, pendant six mois, consistant en une instruction élémentaire du design et l'expérimentation de divers matériaux dans l'atelier spécial des débutants.

2. *Enseignement technique* (complété par une instruction plus poussée du design), consistant en un apprentissage obligatoire dans un atelier d'instruction. Cet apprentissage durait trois ans, au terme desquels l'élève (s'il était suffisamment avancé) obtenait son certificat de compagnon, soit de la Chambre de Commerce locale soit du Bauhaus même.

3. *Enseignement structural* pour les élèves particulièrement doués, dont la durée variait selon les circonstances et les talents individuels. Cet enseignement alternait le travail manuel sur les lieux de construction, et une instruction théorique au Département des Recherches du Bauhaus, amplifiant l'instruction pratique et formelle que l'élève avait déjà reçue. À la fin de ce cours, l'élève (s'il était suffisamment expérimenté) obtenait son diplôme de maître d'œuvre, soit de la Chambre de Commerce locale, soit du Bauhaus même.

**travail commun/revitaliser le design*

· (p.127) L'objectivité pratique de l'enseignement du Bauhaus explique pourquoi, en dépit de la diversité de ses collaborateurs, ses productions se caractérisaient par une uniformité de base. C'était là le résultat d'une attitude intellectuelle commune, tendant à abandonner l'ancienne conception esthétique de la forme, telle qu'elle était comprise par le mouvement des *Arts and Crafts*. Mais nous avons également à nous défendre dans une autre direction : contre les détracteurs qui s'efforçaient d'identifier chaque édifice et chaque objet où la décoration semblait absente, comme des exemples d'un « style Bauhaus » imaginaire : contre les imitateurs qui prostituaient nos préceptes fondamentaux en trivialisant à la mode. L'objet du Bauhaus n'était pas de propager un « style », un système, un dogme, une formule, ou une vogue, mais d'exercer simplement une influence revitalisante sur le design.

**évolution/fusion des compétences techniques et théoriques*

· (p.128) En 1925, le Bauhaus émigra à Dessau : ce déplacement coïncida avec un changement important dans son organisation. Le double contrôle de chaque atelier par un professeur de design et un instructeur pratique

fut remplacé par celui d'un maître unique. En fait, la fusion de leurs sphères séparées s'était (comme on le souhaitait) effectuée automatiquement durant l'instruction de la première génération. Cinq élèves du Bauhaus furent désignés maintenant à la tête de nouveaux ateliers.

** production industriel des projets du Bauhaus/avantage de ce double enseignement*

· (p.137) L'industrie allemande se mit à fabriquer en série des modèles du Bauhaus, recherchant notre collaboration pour le design de nouveaux produits. De nombreux élèves, sortis de chez nous, obtinrent des situations importantes dans des établissements industriels, grâce à leurs connaissances générales ; d'autres furent nommés à des postes d'enseignants dans des instituts étrangers. Bref, l'objectif intellectuel du Bauhaus avait été atteint.

III RENCONTRES AVEC

FRANK LLOYD WRIGHT

** méthode autocratique dans l'enseignement de Wright/imitation du maître*

· (p.148) L'opposition célèbre entre Wright et le Bauhaus avait eu son origine, je crois, dans leurs conceptions profondément différentes de l'enseignement. Ceci devient évident si je compare nos méthodes de former des étudiants : Wright, artiste ingénieux et inventif, plein de théories stimulantes, poursuivait l'idée que la dissémination de son propre style formel pouvait donner naissance au style de notre époque. Son école de Taliesin, Wisconsin, était destinée à consolider ses modules personnels en style universel. En 1961, je visitai cet établissement, maintenu courageusement par sa veuve, après sa mort. Je vis là les travaux de plusieurs groupes d'étudiants reproduisant sans exception, des designs d'après le vocabulaire de leur illustre maître. Je ne vis aucun projet indépendant. Cette méthode autocratique d'approche ne peut être appelée créatrice, car elle invite à l'imitation ; elle aboutit à former des assistants, non des artistes indépendants. Assurément, le contact de l'étudiant avec une personnalité aussi rayonnante que celle de Frank Lloyd Wright a dû être une expérience inestimable et inoubliable, mais j'essaie ici

de comparer des méthodes d'enseignement et des objectifs qui ne doivent pas être confondus avec le potentiel artistique du professeur. Un grand architecte ne crée pas nécessairement une méthode éducative efficace. Dès le Bauhaus, j'étais arrivé à la conclusion qu'une approche autocratique et subjective devait bloquer l'expression spontanée, à peine éclose, d'élèves différemment doués, si le professeur, même dans les meilleures intentions, impose le fruit de son travail et de sa pensée personnels. C'est pourquoi nous nous sommes efforcés, au contraire, à décourager l'imitation du maître, en incitant l'élève à observer et comprendre des faits physiques et psychologiques et, ensuite, à le laisser trouver sa propre voie. En cela donc, je diffère, en principe, de l'attitude de Wright qui me paraît totalement égocentrique. Cependant, cette puissante intensification de son ego fut aussi à l'origine de sa magnifique maîtrise, même si elle fut parfois déconcertante ; mais il est certain qu'elle a contribué à promouvoir une prise de conscience de l'architecture dans le public.

MIES VAN DER ROHE

** essentiel du design*

· (p.151) Son fameux slogan *Less is more* (« Moins est plus »), inventé alors qu'il avait déjà atteint la maîtrise aux États-Unis, exprime, en trois mots, le long et épuisant effort qu'il avait fourni pour dégager l'essentiel du design, écartant résolument tout ce qui était superflu. Chercheur solitaire de la vérité, engageant toutes ses facultés spirituelles et intellectuelles avec une indifférence totale envers le succès ou l'échec, il a acquis très lentement de l'autorité, mais seulement après une lutte sans merci.

** simplicité et pureté*

· (p.151) Capable de penser en principes, Mies a poursuivi avec ténacité son but, pour arriver à une simplicité et une pureté du design, de plus en plus poussées – réduisant à l'essentiel la structure et l'enveloppe, « la peau et les os » comme il les a appelées.

Sa conception novatrice de la fonction du mur dénonce le travail de son imagination : en juxtaposant des dalles murales et de larges ouvertures vitrées, il laisse l'intérieur et l'extérieur se pénétrer mutuellement. Sa notion complémentaire « d'espace universel » crée de nouveaux horizons pour la flexibilité.

ŒUVRES III

Walter Benjamin

éditions Gallimard, 2000

2. PARIS, CAPITAL DU XIX^E SIÈCLE (TEXTE DE MAI 1935)

I FOURIER OU LES PASSAGES

** naissance des passages*

· (p.44) La plupart des passages parisiens sont nés dans les quinze années qui ont suivi 1822. La première condition de leur apparition est la haute conjoncture du commerce des textiles. Les « magasins de nouveautés », les premiers établissements où d'importantes quantités de marchandises sont entreposées sur place, commencent à voir le jour. Ce sont les précurseurs des grands magasins.

** description d'un passage*

· (p.45) Un *Guide illustré de Paris* déclare : « Ces passages, nouvelle invention du luxe industriel, sont des galeries recouvertes de verre, lambrisées de marbre, qui traversent des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont regroupés en vue de telles spéculations. De part et d'autre de ces galeries, qui reçoivent le jour d'en haut, s'alignent les boutiques les plus élégantes, en sorte qu'un pareil passage est une ville, un monde en miniature. » Les passages sont la vitrine des premiers éclairages au gaz.

** concept d'ingénieur/utilisation du fer*

· (p.46) Le concept d'ingénieur, issu des guerres révolutionnaires, commence néanmoins à s'imposer, et la rivalité s'allume entre le constructeur et le décorateur, l'École polytechnique et l'École des beaux-arts. Avec le fer, on voit pour la première fois un matériau artificiel intervenir dans l'histoire de l'architecture. Il subit une évolution dont le rythme va s'accélérer au cours des siècles. [...] On évite d'utiliser le fer dans les habitations, on le réserve aux passages, aux halls d'exposition, aux gares – tous édifices qui servent à des fins transitoires.

*phalanstère-machinerie/phalanstère fait de passages

· (p.47) À la forme du nouveau moyen de production, qui reste d'abord dominée par la forme ancienne (Marx), correspond dans la conscience collective des images où s'entremêlent le neuf et l'ancien. Ces images cristallisent des désirs, en elles la collectivité cherche tout ensemble à supprimer et à transfigurer l'inachèvement du produit social, ainsi que les défauts inhérents à l'ordre social de la production. Ces images de désir traduisent en outre l'aspiration énergique à se démarquer de ce qui est vieilli – c'est-à-dire de ce qui avait encore cours la vieille. Ces tendances renvoient l'imagination, aiguillonnée par l'apparition d'une réalité nouvelle, à un passé immémorial. Dans le rêve où chaque époque se dépeint la suivante, celle-ci apparaît mêlée d'éléments venus de l'histoire primitive, c'est-à-dire d'une société sans classes. Déposées dans l'inconscient collectif, les expériences de cette société se conjuguent aux réalités nouvelles pour donner naissance à l'utopie, dont on retrouve la trace en mille figures de la vie, dans les édifices durables comme dans les modes passagères. Cette situation est mise en évidence par l'utopie fouriériste. Celle-ci trouve son ressort le plus profond dans l'apparition des machines. Mais ce lien ne s'exprime pas directement dans le tableau dressé par Fourier, qui part du caractère immoral de l'activité commerciale et de la fausse morale mise au service de cette dernière. Le phalanstère doit ramener les hommes à des rapports où la moralité devient superflue. Son organisation, d'une extrême complexité, se présente comme une machinerie. L'engrenage des passions, la combinaison compliquée des passions mécanistes et de la passion cabaliste, sont des analogies primitives qui reproduisent le modèle de la machine dans le matériau de la psychologie. Cette machinerie humaine produit le pays de Cocagne, l'antique symbole du désir, auquel l'utopie fouriériste prête une vie nouvelle. Dans les passages, Fourier a vu le canon architectural du phalanstère. Caractéristique est la transformation réactionnaire qu'il leur fait subir: alors qu'ils servaient primitivement à des fins commerciales, il en fait des maisons d'habitation. Le phalanstère devient une ville faite de passages.

7. COMMENTAIRES DE QUELQUES POÈMES DE BRECHT

· (p.258)

À PROPOS DU POÈME

L'enfant qui ne voulait pas se laver

L'enfant qui ne voulait pas se laver

Une fois était un enfant

Qui se laver point ne voulait

Le lavait-on, l'instant suivant,

De cendres ils se barbouillait

L'Empereur s'en vint en visite

Et monta les sept escaliers

Un torchon, dit la mère, vite

Que mon souillon soit nettoyé

Mais de torchon, pas un seul là,

Et l'Empereur s'en retourna

Sans que l'enfant ait pu le voir

L'enfant n'ayant pas ce pouvoir¹.

1. N. d. T. : Traduit par M Regnaut, in Bertolt Brecht, *Poèmes*, Paris, L'Arche, t. IV, 1966, p. 28. (RR)

Le poète prend parti pour l'enfant qui ne voulait pas se laver. Il faudrait, pense-t-il, une accumulation incroyable de hasards pour que le fait de ne pas être lavé soit vraiment préjudiciable à l'enfant. Non seulement l'Empereur ne se donne pas tous les jours la peine de monter sept escaliers étroits, mais il aurait encore fallu qu'il ait choisi, comme théâtre de son apparition, un ménage dans lequel on ne parvient même pas à trouver un torchon. Le rythme saccadé du poème donne à entendre qu'en telle accumulation de hasards ne peut exister que dans le rêve.

* utopie pédagogique/petites bandes et petites hordes

Il est peut-être permis d'évoquer un autre partisan ou défenseur du souillon : Fourier, dont le phalanstère ne fut pas seulement une utopie socialiste, mais encore une utopie pédagogique. Fourier répartit les enfants du phalanstère en deux grands groupes : les *petites bandes* et les *petites hordes*. Les *petites bandes* sont chargées du jardinage et d'autres tâches plaisantes. Les *petites hordes* sont chargées des tâches les plus malpropres. Chaque enfant est libre de choisir entre ces deux groupes. Ceux qui avaient opté pour les *petites hordes* étaient les plus honorés. Aucun travail ne devait être entrepris dans le phalanstère sans qu'ils y mettent la première main ; ils avaient des poneys nains sur lesquels ils traversaient le phalanstère au galop, et lorsqu'ils se rassemblaient pour travailler, le signal en était donné par une cacophonie assourdissante de trompettes, sirènes à vapeur, cloches d'églises et timbales. Selon Fourier, les membres des *petites hordes* étaient animés par quatre grandes passions : la morgue, l'impudence, l'insubordination. Mais la plus importante de toutes était la quatrième : le « goût de la saleté ».

Le lecteur se souvient alors du souillon et se demande : peut-être se barbouille-t-il de cendre uniquement parce que la société ne prévoit aucun usage bon et utile pour sa passion de la saleté ? pour s'opposer à l'ordre établi en tant qu'objet de scandale et sombre avertissement (un peu comme le petit bossu qui, dans la vieille chanson, sème le désordre dans la maison bien ordonnée) ? Si Fourier a raison, l'enfant n'a assurément pas perdu grand-chose en ratant sa rencontre avec l'Empereur. Un Empereur qui ne veut voir que es enfants propres ne vaut guère mieux que les sujets bornés auxquels il rend visite.

12. SUR LE CONCEPT D'HISTOIRE¹

1. N. d. T. Ce texte, publié par l'Institut de recherches sociales après la mort de Benjamin (Los Angeles, 1942), a été rédigé dans les premiers mois de 1940.

* valeurs du travail

· (p.435) XI

Le conformisme dès l'origine inhérent à la social-démocratie n'affecte pas seulement sa tactique politique, mais aussi ses vues économiques. C'est là une des causes de son effondrement ultérieur. Rien n'a plus corrompu le mouvement ouvrier allemand que la conviction de nager dans le sens du courant. À ce courant qu'il croyait suivre, la pente était selon lui donnée par le développement de la technique. De là il n'y avait qu'un pas à franchir pour s'imaginer que le travail industriel, qui s'inscrit à ses yeux dans le cours du progrès technique, représente un acte politique. Chez les ouvriers allemands, la vieille éthique protestante du travail réapparut sous une forme sécularisée. Le programme de Gotha porte déjà les traces de cette confusion. Il définit le travail comme « la source de toute richesse et de toute culture ». À quoi Marx, animé d'un sombre pressentiment, objectait que celui qui ne possède d'autre bien que sa force de travail « est nécessairement l'esclave des autres hommes, qui se sont érigés [...] en propriétaires¹. » Ce qui n'empêche pas la confusion de se répandre de plus en plus, et Josef Dietzgen d'annoncer bientôt : « Le travail est le Messie des temps modernes. Dans l'amélioration [...] du travail [...] réside la richesse, qui peut maintenant accomplir ce qu'aucun rédempteur n'a accompli jusqu'à présent. » Cette conception du travail, caractéristique d'un marxisme vulgaire, ne prend guère la peine de se demander en quoi les biens produits profitent aux travailleurs eux-mêmes, tant qu'ils ne peuvent en disposer. Elle n'envisage que les progrès de la maîtrise de la nature, non les régressions de la société. Elle présente déjà les traits technocratiques qu'on rencontrera plus tard dans le fascisme. Notamment une approche de la nature qui rompt sinistrement avec les utopies socialistes d'avant 1848. Tel qu'on le conçoit à présent, le travail

visée à l'exploitation de la nature, exploitation que l'on oppose avec une naïve satisfaction à celle du prolétariat. Comparées à cette conception positiviste, les fantastiques imaginations d'un Fourier, qui ont fourni matière à tant de railleries, révèlent un surprenant bon sens. Si le travail social était bien ordonné, selon Fourier, on verrait quatre Lunes éclairer la nuit terrestre, les glaces se retirer des pôles, l'eau de mer s'adoucir, les bêtes fauves se mettre au service de l'homme. Tout cela illustre une forme de travail qui, loin d'exploiter la nature, est en mesure de l'accoucher des créations virtuelles qui sommeillent en son sein. À l'idée corrompue du travail correspond l'idée complémentaire d'une nature qui, selon la formule de Dietzgen, « est offerte gratuitement² ».

1. N. d. T. : K. Marx, *Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei*, éd. K. Korsch, Berlin-Leipzig, Vereinigung Internationaler verlags-Anstalten, 1922. (PR)

2. N. d. T. : J. Dietzgen, *Sämtliche Schriften*, Wiesbaden, Verlag der Dietzgen'schen Philosophie, 1911, t. I, p. 175. (PR)

DICTIONNAIRE DES UTOPIES

Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon

Larousse, Paris, 2002

ARCHITECTURE

** l'architecture rend visible l'utopie*

· (p.10) L'utopie et l'architecture sont des propos positifs. L'une est un projet de société, l'autre d'un projet de bâtiment. Elles passent par des modélisations communes, tels que le schéma ou le diagramme, et éprouvent la même difficulté à convaincre de leur existence. Selon les points de vue respectifs de l'utopiste ou du bâtisseur, l'utopie et l'architecture occupent des positions symétriques. Pour l'utopiste, l'architecture est la manifestation de la validité du programme utopique, elle a fonction de représentation. La description produit un effet de réel, comme si elle s'effectuait sur une ville qui existe déjà ; l'utopie ne décrit pas la ville qui devrait être ou sera, mais celle qui est – on s'y promène, on la visite –, le récit utopique est un voyage dans un pays « construit ». L'architecture rend visible, « réalise » l'utopie, elle lui donne une existence, une façon de réalité. Enfin, l'architecture participe à l'inculcation ou à l'incorporation des nouveaux modes de vie. Inversement, pour l'architecte, qui recherche à étendre sa pensée du projet à une réflexion sociale globale, le programme utopique légitime la transformation de l'architecture, il a une fonction fondatrice. La perversion du raisonnement utopique par l'architecte sera de considérer que l'architecture peut changer la société – et pour les théoriciens du Mouvement moderne, au début du XX^e siècle, que l'architecte est le sauveur de l'humanité. Cette conviction s'ancre dans une discipline qui définit l'architecte autant par ses capacités à bien construire que par sa morale (ou « vertu » selon Vitruve). Dernier domaine de création à subir les révolutions esthétiques du XX^e siècle, l'architecture perd à la fin des années 1960 son lien à l'utopie en même temps que la possibilité d'un dogme universel.

L'UTOPIE CORPORISÉE

* *architecture fonctionnelle et non stylistique*

· (p.11) L'existence essentiellement narrative de l'architecture dans l'utopie classique répond à ce qu'on attend d'elle : une efficacité de nature fonctionnelle – distribution, hygiène, solidité, confort, etc. Son image participe simplement à la cristallisation des lois de la cité nouvelle, et nulle autre recherche stylistique n'est nécessaire.

* *l'architecture démocratise l'utopie/phalanstère et Palais social*

· (p.11) Prioritairement attachée à commenter le fonctionnement du plan de la ville, l'utopie est également à la recherche des modèles d'édifices communautaires. Fourier livre aux utopistes et architectes à venir la description du phalanstère (1822), un programme dont ils feront leur plus grand défi, s'acharnant à en penser les formes et la construction. Victor Considerant, un des premiers disciples, en passe par le croquis, le plan et finalement la perspective pour donner au plus grand nombre la compréhension du modèle fouriériste. L'architecture représentée fonctionne comme le rappel visuel du nouvel ordre, une sorte d'aide-mémoire (il accompagne la description du phalanstère de « Considérations sociales sur l'architectoniques », 1840). Considerant résume clairement le statut de l'architecture (« art pivotale ») dans l'utopie sociale du XIX^e siècle : « L'ensemble reproduit, complète, visible et corporisé, la loi suprême de l'association, la pensée intégrale d'harmonie. » Il revient à J.B.A. Godin de réaliser en France un modèle dérivé du phalanstère, le « Familistère », construit à Guise à partir de 1860. Sur la simple « idée de relier entre eux des parallélogrammes », le plan d'ensemble, « évolutif », reprend le principe d'une rue-galerie, qui dessert les logements et relie chacun des bâtiments formant le « Palais social ». Elle est ici protégée par une cour intérieure vitrée qui réalise une forme de climatisation – thème récurrent de l'urbanisme visionnaire. En éliminant les imprévus météorologiques, elle participe à la neutralisation des paramètres et conditionnements extérieurs préexistants, comme l'offre naturellement l'île utopique originelle.

L'INVENTION PLASTIQUE DE L'UTOPIE

* *Ledoux, nouveau type de bâtiment*

· (p.12) Dans la « Cité idéale de la ville de Chaux » (Ledoux, 1804), ce n'est plus le plan de la ville qui surprends – sa forme elliptique reproduisant la course du soleil est un argument naturaliste déjà entendu – mais l'invention typologique systématique des bâtiments qui la composent, pour chaque corps de métier et pour les différents lieux communautaires, ceux des rituels, du savoir, de la paix, du péché, etc.

VIVE L'UTOPIE

* *théorie/pratique*

· (p.13) Pour Bruno Taut, la position utopique revient à « apporter l'inquiétude » dans une profession installée. « La pratique m'écoeure [...] Bâtir c'est mourir », déclare-t-il dans les « *Lettres utopiques* » (1920-1921) échangées entre correspondants architectes et artistes. Cette « coalition tacite » vise à faire circuler les thèmes et projets d'un programme pour « créer la nouvelle civilisation ». Avant que Walter Gropius ne conduise la Nouvelle Objectivité au Bauhaus et n'écrase le mouvement utopiste, il écrit : « Entrez dans les bâtiments, taillez des pensées dans les murs nus et construisez dans la fantaisie sans vous soucier des difficultés techniques ».

UTOPIES RÉALISABLES

* *mégastructure adaptable à la société*

· (p.13) L'utopie de la mégastructure a deux ambitions : retrouver l'unité de la communauté sociale perdue qui s'exprimait dans la ville traditionnelle par la continuité morphologique des tissus urbains ; répercuter jusqu'à l'échelle individuelle, les évolutions et les demandes nouvelles d'une société informationnelle en cours de constitution.

** fin de l'architecture utopique*

· (p.13) Lorsque la mégastucture commence à s'imaginer elle-même en mouvement, en arpentant le territoire (Walking Cities, Archigram, 1964), et en déclinant, non sans humour, le thème de l'architecture a fini de croire en l'utopie

CONTRE-UTOPIE

** perte de la mission positive de l'architecture (Archigram, Superstudio)*

· (p.13) La contre-utopie architecturale apparaît comme une position inaugurale, qui se définit sous deux aspects. Elle n'est tout d'abord pas la conséquence des espaces contraignants qui caractérisent l'organisation autoritaire de l'espace utopique, mais un projet critique, inconstructible et de fait négatif. Elle rompt avec la positivité fondamentale de l'architecture, toujours conçue comme une thérapeutique ou une pédagogie. C'est une architecture du mal, ou imaginée pour « ne jamais être réalisée », qui renie et la mission et la morale de l'architecte. Ces projets n'inversent pas seulement les valeurs de l'utopie, ils réalisent une dégénérescence réaliste et consciente de l'utopie elle-même. En second lieu, la contre-utopie architecturale opère un renversement de la projection : non plus du réel (l'existant, les contraintes, la réalité sociale, etc.) vers le fictif (le projet-solution), mais du fictif vers le réel. La « ville moderne aliénante » est l'utopie réalisée, nul besoin d'en inventer une autre. Les *Douze Ville idéales* (Superstudio, 1971) traduisent clairement le projet d'une contre-utopie à vocation « cathartique ».

BABEUF

** nature double « composée »*

· (p.18) Comment échapper à la tyrannie, que son ami Darthé envisage comme pouvoir temporaire sous le nom de dictature, tout en restituant au peuple l'intégralité de sa souveraineté ? La seule voie est le concours de tous au gouvernement de la cité, la promesse de ne jamais remettre la moindre parcelle d'autorité aux puissants, et moins encore aux brouillons

sans moyens, aux opportunistes qui seront les otages des riches.

On voit ici la nature double (Fourier dirait « composée », c'est-à-dire constituée de contraires, de discords, dont l'unité ne s'accomplit que dans la passion) de l'utopie de Babeuf. D'une part, il expose en public, sous le gage de sa vertu et au risque de sa vie, ce que ses contemporains n'entrevoient qu'à travers mille obstacles, croyances, illusions.

BAUHAUS

** rapports entre art et société, entre artistes et industries*

· (p.20) Institution clé de la modernité artistique et architecturale, le Bauhaus se constitue autour d'un certain nombre d'idéaux fortement teintés d'utopie. L'école créée en 1919 par l'architecte Walter Gropius à Weimar propose tout d'abord de générer la société grâce à l'art. Pour atteindre ce but, l'artiste doit se faire l'interprète d'une vision du monde partagée par l'ensemble de ses contemporains. Les fondateurs du Bauhaus renouent ainsi avec le projet d'un art lié à la société de manière organique, projet qu'avaient caressé de nombreuses utopies de la première moitié du XIX^e siècle, le saint-simonisme et le fouriérisme en particulier, avant de constituer l'un des éléments programmatiques du mouvement Arts and Crafts emmené par William Morris. Au début du XX^e siècle, l'influence de Riskin, et surtout de Morris, s'exerce sur les milieux artistiques allemands par l'intermédiaire du Werkbund, une organisation se proposant de réunir artistes, artisans, industriels et commerçants, créée en 1907 à l'initiative de l'architecte Hermann Muthesius.

BENJAMIN

MYTHE, UTOPIE, ÉMANCIPATION.

** paradoxe de l'utopie, lien avec le mythe*

· (p.23) Il y aurait un paradoxe de l'utopie. Par un versant, l'utopie se situerait du côté de l'émancipation, de ce mouvement qui vise à détruire les aliénations dont souffre la modernité et à accéder, par cette voie, à une nouvelle liberté. Mais, par un autre versant, l'utopie maintiendrait un lien avec le mythe

et serait, du même coup, exposée à connaître la répétition dans l'histoire, comme si ce lien permettait à l'Ancien de jeter son emprise sur le Nouveau. Par un travail critique salvateur, il s'agirait de résoudre le paradoxe de l'utopie, de la libérer de l'envoûtement du mythe, afin de rendre à ce qui se donne comme un « écart absolu » (Fourier) sa pleine force d'émancipation. Aussi Benjamin est-il un « guetteur de rêves ». Il nous enseigne à tourner notre regard vers les rêves du collectif au XIX^e siècle, parallèlement il travaille à nous détourner de la fascination néfaste qu'ils sont encore susceptibles d'exercer sur nous. « Nous devons nous réveiller de ce que fut l'existence de nos parents » (*Paris, capitale du XIX^e siècle, 1989*).

L'EXPOSÉ DE 1935

** deux strates dans l'utopies (exemple avec Fourier)*

· (p.24) Dans l'utopie, forme de rêve du collectif, il distingue deux strates. D'abord, la strate historique : à l'apparition d'un nouveau moyen de production correspond, dans la conscience collective d'une époque, des images de souhait (Wunschbild). Entendons qu'un nouveau moyen de production, par les désirs qu'il engendre, suscite des représentations d'une société meilleure. Une seconde strate non historique ou anhistorique constitue en quelque sorte le noyau invariant de l'utopie, comme si toute formation utopique nouait un lien secret à l'âge d'or. Afin de ne pas simplifier la compénétration de l'Ancien et du Nouveau, il faut bien voir que, dans le texte de Benjamin, l'Ancien désigne à la fois le passé le plus récent – l'ancien moyen de production – et un passé autrement ancien qui renvoie en deçà de l'histoire. C'est grâce aux images issues de ce passé extrêmement lointain que le collectif parvient à se séparer du passé encore proche, une fonction de distanciation étant ainsi reconnue à ce passé préhistorique. C'est par cette voie complexe que les images de souhait éveillent ou plutôt réactivent l'image de la société sans classes. Ainsi en va-t-il de l'utopie de Fourier. Elle trouve « son impulsion la plus intime » dans l'appartition des machines – la strate historique qui se manifeste par

une véritable machinerie des passions. Mais, et telle est la strate anhistorique, l'utopie de Fourier réactive l'image de la société sans classes. « Cette machinerie faite d'hommes produit le pays de cocagne, le très ancien symbole des désirs réalisés, auquel l'utopie de Fourier a donné une nouvelle vie » (*Paris...*)

L'EXPOSÉ DE 1939

** machinerie des passions, rapport jeu/travail*

· (p.26) À l'exemple du geste enfantin qui cherche à attraper la lune comme une balle à sa portée, l'utopie serait anticipation en excès et bouleverserait par cette nouvelle préhension le champ des possibles. L'utopie est ainsi réintroduite dans un imaginaire productif. De là la lecture généreuse de Fourier qui accompagnera Benjamin jusqu'à son dernier texte, « les Thèses sur le concept d'histoire ». Benjamin interprète l'utopie de Fourier comme une machinerie des passions. « L'écart absolu » de Fourier est néanmoins bien repéré, puisque dans son utopie s'associent le jeu et l'harmonie. Aussi cette création utopique envisage-t-elle un dépassement de la moralité. Le bonheur y est pensé comme un *effet* et la question n'est plus de remoraliser l'humanité par un appel à la vertu, mais de trouver les bonnes combinaisons, telles que les passions puissent s'exprimer en essor « harmonique » au lieu de se manifester en essor « subversif ». « Vision colossale de l'homme chez Fourier. » Enfin, devrait être portée au crédit de ce dernier la distance prise par rapport au projet de l'exploitation de la nature. « La technique se présente bien plutôt pour Fourier comme l'étincelle qui met le feu aux poudres de la nature » (*Paris...*). Un des grands mérites de Fourier est d'avoir présenté le jeu comme le paradigme du travail qui n'est plus aliéné.

IMAGE DIALECTIQUE

** image qui a été ambiguë*

Reprenons la notion d'image dialectique qui ne manque pas d'étonner. Une image, en tant que telle, ne défie-t-elle pas la contradiction, et du même coup n'échappe-t-elle pas à la dialectique ? Dans le champ des images,

la dialectique se définit sous la forme de l'ambiguïté. Une image dialectique, c'est d'abord une image ambiguë, ou plutôt une image qui a été ambiguë et qui, au moment de « l'arrêt », devient subitement dialectique. À l'arrêt, l'ambiguïté se cristallise et la contradiction explose, libérant toute la virtualité émancipatrice de l'image. Un double processus s'effectue donc, à la fois destructeur et libérateur, processus fulgurant qu'il arrive à Benjamin de comparer à la fission de l'atome. C'est de par son ambiguïté que l'utopie de Fourier se prête à la métamorphose : ne contient-elle pas, d'une part, un côté « Modern Style », de l'autre côté ludique, un espace de jeu qui renvoie à la seconde technique et à la possibilité d'un rapport harmonieux à la nature ? Au moment du péril, face à la catastrophe qui fait retour dans le présent, il s'agit de s'emparer de l'utopie de Fourier, de la faire exploser pour mieux dissoudre l'ambiguïté qui l'affecte et en libérer la force de sauvetage ainsi que sa teneur de vérité. N'est-ce pas à ce travail de transformation que s'est livré Benjamin dans son dernier texte, les « Thèses sur le concept d'histoire » à propos de l'utopie de Fourier ?

COMMUNAUTÉS SOCIALISTES

** description de la vie communautaire, propagation*

· (p.50) la réalisation pratique d'une communauté – Fourier parle d'une « phalange d'essai » – est le moyen de faire connaître et adopter les préceptes de la science sociale que ces auteurs prétendent avoir découverte. On touche là au fondement même des conceptions politiques des socialistes de la communauté : refusant par principe la voie révolutionnaire et même, très largement, l'action politique classique, Fourier et Owen font de la réalisation communautaire le moteur de la transformation sociale. Leur projet est simple : il suffit, selon les cas, de convaincre un généreux mécène ou de mobiliser les souscriptions de nombreux militants, puis de construire une communauté pilote. La réussite inéluctable et éclatante du nouveau système suffit alors, par simple émulation, à convaincre progressivement l'humanité entière de la supériorité du « nouveau monde moral » (Owen) sur le vieux monde

corrompu. Ainsi, la voie communautaire permet de résoudre, ou mieux d'éviter, la question politique et notamment celle de la transition vers le modèle socialiste.

La description de la vie communautaire dans la société socialiste future constitue donc un élément incontournable de tous les écrits d'Owen, de Fourier, de Cabet ou de leurs disciples. Elle est la principale vecteur de popularisation et de vulgarisation de théories sociales jugées parfois complexes ou farfelues. Elle a pour but d'ancrer dans le réel ces idées générales. De fait, la vision de la communauté est très descriptive : on représente sa forme architecturale, on détaille l'organisation interne, on dénombre les commodités et les services offerts aux habitants. Systématiquement, on établit une comparaison avec les conditions de vie contemporaines : il s'agit de démontrer la supériorité du système social sur le vieux monde et la faisabilité de l'expérience. Ainsi Fourier lui-même, dont on connaît la capacité à prédire des bouleversements cosmiques, comme le réchauffement des pôles, fournit une description du phalanstère techniquement tout à fait réalisable dans la société de son temps. Elle se situe dans le registre non pas de l'imaginaire du futurisme mais dans celui d'une amélioration, certes considérable, de l'habitat, d'où les multiples références à des bâtiments de prestige existant, Le Louvre, Versailles ou le Palais-Royal.

CONTRE-CULTURE

** modifier l'ordre social établi*

· (p.63) La contre-culture se propose de combattre une culture officielle hégémonique, imposée par la classe dominante à son profit dans le but de renforcer un ordre social construit sur des rapports marchands, en luttant sur les fronts politiques, économiques, sociaux et artistiques mais également médicaux, spirituels, pédagogiques, sexuels et vestimentaires. Elle perçoit explicitement la culture comme un instrument coercitif, garant d'un ordre social, qu'elle se propose de destabiliser et d'abattre. Quels que soient ses domaines d'intervention, la contre-culture, par sa finalité, est une utopie politique.

* importance des représentations

· (p.63) Ce jeu des représentations conduit à intégrer à la contre-culture tout un ensemble d'actions et de discours, contemporains ou non, mais qui au départ lui étaient extérieurs. Fourier, Marx ou Dada sont perçus comme de prestigieux ancêtres, Tolkien devient un écrivain de la contre-culture au même titre que Tom Wolfe.

CORPS

* vision du corps/transformations

· (p.71) De fait, les hypothèses utopistes sur les corps créent plutôt un écart. Cet écart est au cœur du geste utopiste, bien davantage que les rives abstraites d'un monde absolument autre. Ainsi peut se comprendre, par exemple, la démarche de Charles Fourier : il prend le corps comme un point limite de l'exercice de la raison et en fait un levier pour réaliser « l'écart absolu ». Il ne s'agit pas de prévoir et de maîtriser, mais de laisser s'exprimer le corps sous toutes ses formes et dans toutes ses potentialités. La raison y perd son pouvoir normatif puisque le corps la conduit à se confronter à ses propres limites, dans un perpétuel mouvement. L'attention de Fourier porte sur les différences entre les corps, sur les singularités de chacun. À la nudité complète il préfère un dévoilement partiel (le buste, ou la gorge, ou le bras...), qui empêche l'uniformisation et suscite le désir. Paradoxalement, il fait donc reposer l'Harmonie sur l'éparpillement. Chaque manie, traditionnellement laissée de côté, est mise en valeur. Le « gratte-talons » ou le mangeur d'araignées vivantes évoqués dans *le Nouveau Monde amoureux* prouvent qu'effectivement on ne sait pas ce que peut le corps. À ce titre, la description des manies contribue au mouvement et au renouvellement des passions. L'utopie de Fourier laisse le corps libre : le nourrisson n'est pas corseté mais il repose en « vêtements légers » sur des « nattes élastiques » ; cette aisance permet aux Harmoniens l'usage de leurs doigts de pieds, s'il leur plaît de jouer de l'orgue avec. À terme, les corps se transforment. Il leur pousse un « archibras », « bras d'harmonie [...], véritable queue d'une immense longueur à 144 vertèbres ».

ÉCOLE SOCIÉTAIRE

* nouvel ordre social, nouvelle science

· (p.82) Face au chaos d'une société martyrisée par les guerres et les révolutions, ballottée d'un régime politique à un autre, affamé par un paupérisme endémique, il faut construire un nouvel ordre social à l'aide d'une nouvelle science : la science sociale. C'est aussi pourquoi les successeurs de Fourier refusent le qualificatif de « fouriéristes ».

Ils ne se réclament pas d'un homme mais d'une science et d'une expérience devant la réaliser. Ils se baptisent ainsi « École sociétaire » en référence à la première ou « École phalanstérienne » en écho à la seconde. Et c'est dans le principe de fonctionnement de la science sociale que l'utopie resurgit sur un mode négatif. Elle apparaît comme le repoussoir ou l'antithèse d'un savoir positif enfin à constituer pour régénérer la société.

SCIENCE SOCIALE ET CRITIQUE DE LA CIVILISATION

* un ordre naturel préféré à un ordre politique

· (p.82) La science sociale est ainsi la connaissance des lois naturelles régissant l'organisation et l'association des êtres dans l'univers. Elle est, par essence, cosmologique. Elle refuse en cela le principe politique qui anime la civilisation. Si la nature manifeste un ordre spontané, harmonieux et permanent, la politique est une lutte désordonnée et artificielle. Elle ne s'intéresse qu'au jeu superficiel des régimes politiques, des formes de gouvernement et des rouages de l'administration masquant la perception de la réalité sociale [...]

* organisation sociale variable selon des passions imuables

· (p.83) Perçu comme le Galilée de la science sociale, Fourier a donc opéré une véritable révolution copernicienne en inversant le rapport entre ce qu'on croyait fixe et ce qu'on pensait mobile. En effet, la société n'est plus une donnée primitive à laquelle la nature humaine, infiniment malléable, devrait s'adapter. Au contraire, l'organisation sociale est essentiellement variable et l'ordre des passions humaines fondamentalement immuable.

La société gravite autour du soleil des passions humaines, et non l'inverse [...] Fourier a d'ailleurs donné un tableau scientifique et universel des 13 passions humaines, « il a formé une nomenclature – ainsi que fit en son temps Lavoisier pour le règne minéral, quand il créa l'ordre en chimie ; ainsi qu'avaient fait pour le règne végétal Linné et Jussieu, et tout récemment encore Cuvier pour la zoologie de l'ancien monde » (Victor Considerant, *Destinée sociale*, 1834-1838)

POLITIQUE POSITIVE ET TECHNOLOGIE DE LA VIE

**circulation à l'intérieur du phalanstère. réseau créant le « corps-phalanstère »*

· (p.84) Les hommes doivent s'agréger spontanément, par simple affinité, dans de petites sociétés appelées « communes » ou « phalanstères », considérés comme des unités vivantes, des organismes naturels. Leur architecture s'organise autour d'une artère centrale irriguant l'ensemble du corps : « Au phalanstère, tous les établissements, tous les logements, bien que séparés, ont l'avantage de communiquer entre eux par la Rue-Galerie, principale artère qui circule dans tout l'édifice et va porter le mouvement et la vie du centre aux extrémités, comme les artères dans le corps humain » (François Cantagrel, *Les Enfants au phalanstère. Dialogue familier sur l'éducation*, 1846). L'être humain réalise dans cette organisation vivante la plénitude de sa vie. Mais le Tout n'absorbe pas ses éléments constituants. En effet, c'est parce qu'on pense la réalisation d'un « homme total ou générique » qu'on pense une « totalité sociale » censée l'épanouir. Celle-ci n'annule donc en aucune manière les singularités individuelles puisqu'elle doit, au contraire, en favoriser l'essor par l'organisation du travail attrayant, c'est-à-dire la multiplication de courtes séances permettant l'exercice exhaustif des passions fondamentales, en circulant d'une activité et d'un lieu à un autre. Le « corps-phalanstère », espace de circulations continuelles des hommes et des éléments, ne constitue pas non plus une réalité close. Il s'ouvre sur un milieu naturel au sein duquel il doit se développer de manière indéfinie en se greffant sur les autres phalanstères pour former un immense réseau, constituant ainsi le vaste corps humanitaire, harmonieusement lié à l'organisme du globe.

DES HOMMES, UNE ÉCOLE ET DES EXPÉRIENCES

**exemples d'inspiration phalanstérienne*

· (p.85) La colonie de Condé-sur-Vesgre près de Rambouillet (1832-1833), fondée par le Dr Baudet-Duraly, député et riche propriétaire, est sans aucun doute l'une des plus belles tentatives phalanstériennes françaises. À l'étranger, en Russie, Petrachevsky puis Tchernichevsky, considérés comme les principaux introducteurs du premier mouvement socialiste de ce pays, initient la création de nombreuses communes d'inspiration phalanstérienne. La commune agricole de 400 familles fondée en Roumanie (1834), et l'Union industrielle du Sahi au Brésil (1841-1846), organisée par le médecin lyonnais Benoît Mure, sont autant d'illustrations du rayonnement des thèses de l'École phalanstérienne. Greffe des principes du travail attrayant sur des structures existantes, le Familistère de Guise est créé par le métallurgiste Godin (1817-1888). Pour l'instruction des enfants, en Grande-Bretagne, la phalangette d'enfants de Sumnerhill, école mixte et sans discipline, fondée en 1912 par A. Neill, applique selon Fourier, y compris la liberté sexuelle. Cette expérience est souvent perçue comme un tournant décisif dans les pratiques pédagogiques.

FÉMINISME AMÉRICAIN

**société égalitaire. transformer le cadre de vie familial*

· (p.88) Durant les trente dernières années du XIX^e siècle, s'inspirant peut-être des manuels de science ou d'économie domestique rédigés par Catherine Beecher, les féministes lièrent la libération des femmes aux conceptions novatrices d'aménagement de la maison, à l'instar de Melusina Fay Pierce ou encore de la fourériste Mary Stevens Howland. Elles affirmaient que le cadre de vie familial devait être transformé afin que les femmes puissent jouir de leur indépendance économique et sociale. L'influence des idées de Fourier ne s'était pas complètement éteinte avec le mouvement transcendantaliste. En 1874, Marie Howland publia son roman, *Papa's Own Girl*, inspiré de son expérience au sein du Familistère de Jean-Baptiste Godin, à Guise. Ce livre décrivait une société égalitaire à l'intérieur de ses limites

communautaires, où les femmes recevaient la même éducation que les hommes et développaient leurs capacités de sujets moralement et socialement responsables.

FÊTE RÉVOLUTIONNAIRE

* « société festive »

· (p.97) Puis les années 1789 et suivantes nourrissent à leur tour – comme modèle, ou repoussoir, ou les deux – pensées et pratiques utopistes de la fête, dans un XIX^e siècle habité, singulièrement en France, par le sentiment de l'histoire et par le souvenir de la Révolution. Les grandes fêtes civiques de la IIe République, au printemps 1848 (fête de la Fraternité en avril, fête de la Concorde en mai), visent à nouer le passé, le présent et l'avenir révolutionnaires, sans pour autant les aplatir en une continuité qui n'aurait, elle, rien d'utopique. Mais c'est aussi d'un regard en partie critique sur l'expérience révolutionnaire que sont issues des pensées utopiste où jaillit la fête. En voici quelques jalons : fête organisée en culte public, tous les jours de l'année, et de manière cyclique, dans le *Catéchisme positiviste* d'Auguste Comte (1852) ; ou bien fête disséminée dans l'œuvre de Charles Fourier, toujours possible, sensible et diffuse, ordre et désordre mêlés, de sorte que se dégagent avec Fourier (pour reprendre le beau titre d'un ouvrage de Henri Desroche) les contours d'une « société festive ».

FOURIER (CHARLES ; 1772-1837)

* « l'écart absolu »

« Qu'est-ce que l'utopie ? C'est le rêve du bien sans moyen d'exécution, sans méthode efficace », écrit Charles Fourier dans ses *Manuscrits* ; et il ajoute : « Toutes les sciences philosophiques sont des utopies, car elles ont toujours conduit les peuples à l'opposé des biens qu'elles promettaient. » (manuscrits publiés par la *Phalange*, *Revue de la science sociale*, IV, 1857-1858). Ainsi affectée du signe négatif, l'épithète utopie ne peut être attribuée à la pensée de Fourier que par un retournement de sens relativement à son acception

la plus courante, comme à l'usage qu'il en fait lui-même « L'écart absolu », geste instaurateur de sa pensée, est un mouvement de sortie : hors des idéologies, hors de ces localisations bien délimitées que constituent le progrès, la famille, la nation, etc., et qui sont les cibles récurrentes de sa critique. [...] l'utopie « fouriérienne » rend à leur libre jeu les véritables forces (passionnelles) dont l'être humain se compose.

LE PLAN D'IMMANENCE DES ATTRACTIONS PASSIONNÉES, PREMIER LIEU DE L'UTOPIE « FOURIÉRIENNE »

* critique des institutions et fondation d'un nouvel ordre social

· (p.98) *L'écart absolu : une critique constituante*. Théorie du mouvement, la pensée de Charles Fourier doit être saisie dans son mouvement même « Procéder par analyse et synthèse. Croire que tout est lié, unitaire, en système de l'univers » (*Théorie de l'unité universelle*, 1841-1843). Analyse et synthèse : critique des institutions civilisées et fondation d'un nouvel ordre social sont les deux moments d'un seul et même processus de constitution. Dénonçant toutes formes de disjonction, Fourier s'attache à restituer le mouvement dans son unité, dans sa fluidité, comme processus s'accomplissant.

* système des attractions passionnées

· (p.98) Il n'existe pas, pour Fourier, une fonction de connaissance dont l'exercice permettrait d'atteindre l'instauration du système des attractions passionnées : les passions, rendues à leur libre essor, sont immédiatement connaissance du processus qui les déclenche. Pas d'opposition, donc, entre connaissance et action : les *parcours* libres du phalanstérien, dans un même mouvement, tissent le plan de consistance des attractions passionnées et en constituent le savoir.

* agencements collectifs

· (p.98) à l'opposé de ceux qui se gargarisent des idéaux de liberté et de bonheur, et « n'aboutissent qu'à entretenir les 7 fléaux (indigence,

fourberie, oppression, carnage, intempéries outrées, maladies provoquées, cercle vicieux)» (*Théorie de l'unité universelle*), Fourier veut trouver les agencements collectifs qui permettent, *ici et maintenant*, le libre essor de toutes les potentialités, individuelles et collectives.

* *agencement moins le Un*

· (p.99) Il y a donc à la base de l'Association « fouriérienne » une opération de soustraction. L'Unité, l'unitéisme, c'est d'abord, pour employer une formule de Gilles Deleuze : l'agencement libre des composantes passionnelles, moins le Un ; c'est-à-dire sans restauration d'une unité supérieure transcendante qui empêcherait le libre foisonnement des intensités.

* *végétation, géométrie du phalanstère/géométrie des flux passionnels*

· (p.99) L'Association fouriériste n'est pas celle des « moi-sujet » produits comme entités fixes, mais celle des différences passionnelles : « une pure sociabilité comme milieu d'immanence. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*)

La fondation d'un phalanstère, bien loin de clore le mouvement, suscite immédiatement, par « attraction moléculaire », par connexion de proche en proche, celle de myriades d'autres phalanstères sur toute la surface du globe, tissant ainsi une toile aux allures de « rhizome ». C'est que le phalanstère lui-même échappe à toute clôture : « Chaque branche de culture cherche à pousser des divisions parmi les autres : le parterre et le potager, qui chez nous sont confinés autour de l'habitation, jettent des rameaux dans tout le canton. Leur centre est bien au voisinage du phalanstère, mais ils poussent dans la campagne de fortes lignes, des masses détachées qui diminuent par degrés, s'engagent dans les champs et les prairies dont le sol peut leur convenir et de même les vergers, quoique moins rapprochés du phalanstère, ont à sa proximité quelques postes de ralliement, quelques lignes ou blocs d'arbustes et espaliers, engagés dans le potager et le parterre » (*le Nouveau Monde industriel et sociétaire*, 1829). Il y a toute une géométrie dans

le système de Fourier : géométrie des lignes (lignes de fuite et de variation), des vitesses et des intensités (courbes, couleurs, notes...). Géométrie des flux passionnels.

L'ESPACE DE L'INSTANT : DEUXIÈME LIEU DE L'UTOPIE « FOURIÉRIENNE »

* *le parcours*

· (p.100) Ce qui est premier, donc, ce n'est pas l'individu mais les passions et les séries passionnelles selon lesquelles les individus se font et se défont, suivant ces processus de subjectivation que constitue l'enchaînement des « séances courtes et variées » – *parcours* du plan d'immanence des attractions passionnées. La « journée d'un Harmonien est un parcours ». « Le Parcours est la réunion d'une masse de plaisirs successivement goûtés dans une courte séance. Le parcours exige une série de plusieurs voluptés qui s'enchaînent avec art dans un même local, se rehaussent l'une par l'autre et se présentent à des instants si rapprochés qu'on ne fait que glisser sur chacune, effleurer la sensation qui s'allie aux suivantes et en augmente l'intensité » (« Du parcours et de l'unitéisme », manuscrits publiés par *la Phalange*).

* *passage, devenir, continues modifications de l'être humain*

· (p.100) Fourier ne peint pas l'être, mais le passage, les devenirs. Il montre que la personne humaine échappe à toute forme fixe et ne se détermine que peu à peu, en s'expérimentant et en se récupérant, si l'on peut dire, par de continues modifications.

* *le milieu », période d'Harmonie*

· (p.100) C'est que Fourier ne s'intéresse pas tant à l'avenir de l'homme qu'aux devenirs dont il est capable, à ses potentialités de devenir. Il arrache l'homme au temps déterminé de la philosophie de l'histoire, au temps linéaire du progrès pour le placer au *milieu* – milieu qui n'est pas ici une moyenne, un point d'équilibre, mais au contraire un excès. Dans son *Tableau du cours du mouvement social*, qui compte 32 périodes réparties

en deux phases, l'une ascendante et l'autre descendante, Fourier place la période d'Harmonie au sommet de cette courbe dont elle constitue le milieu (*Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*). Point de bascule entre les 16^e et 17^e périodes, entre les deux phases de « vibration ascendante et descendante », la période d'Harmonie n'a pas de nombre. Point sans épaisseur sur la courbe du temps tels que Fourier le représente, elle est cependant désignée comme « Intermède ou Quiétude d'environ huit mille ans ». C'est le point critique par où s'ouvre l'espace de l'instant. Vision du temps comme ligne pointillée, ligne de crête, et pas du tout abusive poursuite d'un calme plat.

FOURIÉRISTES AMÉRICAINS

* *expériences communautaires*

· (p.101) Vers le milieu du XIX^e siècle, les théories de rénovation sociale de Fourier se répandirent dans toute l'Europe, mais ce fut aux États-Unis qu'elles rencontrèrent la plus grande adhésion. Entre 1840 et 1860, les fouriéristes y lancèrent plus de vingt expériences communautaires, influencèrent le mouvement ouvrier, et intervinrent dans le débat qui déboucha sur la guerre de Sécession.

* *influence de Fourier*

· (p.102) Mais à terme, le mouvement fouriériste américain se trouva condamné lorsqu'il devint évident que le capitalisme était là pour longtemps et que les approches étatistes développées par les populistes, les socialistes et autres réformateurs progressistes, étaient davantage en phase avec une période dominée par la centralisation... À la fin du XIX^e siècle, les idées fouriéristes continuaient néanmoins de trouver un écho dans divers projets de colonies ouvrières dans l'Ouest ou d'habitations communautaires dans les villes de l'Est, et surtout dans le très populaire roman utopique d'Edward Bellamy, *Looking Backward* (1888), qui réinterprétait le phalanstère de Fourier pour en faire la ville de l'an 2000, une image qui marqua Eugene Debs et toute une génération de révolutionnaires américains.

MAISONS DE VERRE

* *avantages du verre. rapport aux serres*

· (p.136) On retrouvera cette fonction de médiation entre l'individuel et le collectif, entre flâneur et la foule dans les galeries de métal et de verre des grandes Exposition universelles dont le Crystal Palace de Londres constitue le prototype en 1851. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, de voir figurer des passages vitrés et des verrières dans les projets de phalanstères des fouriéristes. Ne s'agit-il pas là encore de concilier l'idéal de vie passionnée préconisée par Fourier avec les lois de la mécanique sociétaire ? Arraché au commerce pour fonder l'architecture de l'harmonie à venir, le verre n'en conserve pas moins l'essence de son pouvoir, la capacité de réunir tout en maintenant distinctes les individualités. Impénétrable, le matériau se prête toutefois à une interprétation différente. À l'instar du verre de l'éprouvette, il peut permettre à un milieu naturel ou artificiel de survivre en s'isolant. Les serres du XIX^e siècle offrent l'exemple d'un tel isolement qui permet à des espèces tropicales de subsister sous des latitudes élevées comme autant de fragments d'un paradis perdu. Elles ouvrent ainsi une perspective dans laquelle se placeront de nombreux utopistes, qu'il s'agisse d'imaginer des villes sous la mer, de peupler de lointaines planètes ou de protéger plus simplement des édifices et des cités existants. Transparent comme le verre, sans se briser aussi facilement que lui, le Plexiglas inventé en 1924 donne une nouvelle impulsion à ces projets, sortes de réactualisation du thème utopique par excellence de l'insularité. L'un des plus célèbres, le Climatron, est dû à l'ingénieur américain Buckminster Fuller, qui se propose de couvrir le cœur de Manhattan d'un dôme géodésique transparent afin de mettre la ville à l'abri des intempéries. Toute l'ambiguïté du verre se révèle lorsque l'on songe que l'inventeur du Crystal Palace est aussi un constructeur de serres botaniques. Passage couvert géant, l'édifice fait aussi figure de serre hypertrophiée. Le verre peut aussi bien relier qu'isoler. La fascination exercée par le matériau est en raison directe de cette ambiguïté.

RÉUNION (COLONIE FOURIÉRISTE DE)

** tentative ratée*

· (p.185) Imaginée par Victor Considerant en 1853, l'installation d'une communauté fouriériste sur le site de Réunion, près de Dallas (Texas), débute en octobre 1854. Il est prévu qu'un groupe de pionniers défricherait le domaine acquis et construirait des bâtiments avant l'arrivée des premiers colons. [...] La communauté est liquidée fin janvier 1857, au terme de vingt et un mois d'une existence chaotique.

TRAVAIL

** « classe industrielle » de Saint-Simon*

· (p.230) À l'origine de toutes les vertus, source de félicité, le travail est pourtant loin de jouir du statut auquel il peut légitimement prétendre : telle est la conviction de Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825) qui affirme que l'avenir appartient aux « producteurs », ou « industriels », formant la « classe industrielle ». Définie de manière extrêmement large par Saint-Simon – puisque se cotoient en son sein artistes et savants, artisans et professions libérales, ouvriers, agriculteurs, banquiers et propriétaires d'usines –, la « classe industrielle » est destinée selon lui à occuper le premier rang dans la société de demain. Son gouvernement doit se substituer pour cela au pouvoir détenu par les oisifs, nobles, militaires, légistes et rentiers. Incarnant la capacité de l'homme à dominer les choses, les « industriels », par le truchement des plus importants d'entre eux qui ont connu le succès dans leurs entreprises particulières, sont appelés à la « direction des intérêts sociaux ». Ils ont pour mission de transformer, en leur qualité de bon gestionnaires, le gouvernement des hommes en une simple « administration des choses ». Par-delà les frontières nationales, Saint-Simon rêve d'appliquer ses principes au monde entier, en transformant le globe en « un immense et laborieux atelier » dirigé par les producteurs, frères par le travail et œuvrant pour « l'amélioration de l'existence morale et physique de la classe la plus pauvre ». Saint-Simon ne verra pas son système se réaliser ici bas. Certaines le

ses idées n'en passeront pas moins à la postérité, et plusieurs hommes d'action, capitaines d'industrie ou conseillers du Prince, seront réceptifs à son message.

** « trois passions distributives » pour rendre le travail attrayant selon Fourier*

Charles Fourier (1772-1837) n'apprécie guère les banquiers chéris par les disciples de Saint-Simon, ni leur « manie de produire confusément, sans aucune garantie pour le producteur ou salarié de participer à l'accroissement de richesse » (*Le Nouveau Monde industriel et sociétaire*, 1829).

Et Fourier d'expliquer à leur intention que l'origine de leurs errements réside dans la méconnaissance des véritables conditions dans lesquelles l'homme est porté à travailler. Au lieu de tonner contre les oisifs, il vaut mieux œuvrer en sorte qu'ils disparaissent d'eux-mêmes. En effet, il suffit, selon Fourier, de se servir judicieusement des passions qui gouvernent les hommes, et notamment des « trois passions distributives » méconnues jusqu'alors, voire même décriées, pour rendre le travail attrayant.

** capital, travail et talent*

· (p.230) D'après Fourier, les nouvelles formes d'organisation basées sur cette économie des passions aboutiront au quadruplement subit du produit, si bien que les « armées productives » de la future Harmonie seront capables de prouesses inédites.

Dans la société future imaginée par Fourier, hommes, femmes et enfants, associés et non pas salariés, iront au travail en chantant et verront rétribués en proportion de trois facultés : capital, travail et talent. Cette perspective connaîtra un certain retentissement. La pensée fouriériste aura à son actif plusieurs expériences de phalanstères, en Europe mais surtout dans le Nouveau Monde.

VILLE IDÉALE

LA PENSÉE DE LA MÉTROPOLÉ

** modèle culturaliste/modèle progressiste*

· (p.237) Si le thème de la ville régulière permet de résumer les relations

entre la recherche de la ville idéale et le genre utopique qui se nouent antérieurement à la première révolution industrielle, il est plus délicat de caractériser celles qui prévalent au XIX^e siècle. Dans son anthologie *l'Urbanisme, utopies et réalité*, publiée pour la première fois en 1965, l'historienne de la ville Françoise Choay s'y était néanmoins essayée en opposant un modèle culturaliste nostalgique de la ville ancienne et un modèle progressiste tourné vers l'avenir. Selon elle, les utopistes, qu'ils soient disciples d'Owen, Fourier ou Cabet, se rangeaient majoritairement parmi les tenants du progressisme en se faisant les avocats d'une refondation presque totale de la ville destinée à résorber ses défauts les plus criants comme la surpopulation et l'absence d'hygiène des quartiers centraux, l'irrationalité du tracé des rues ou encore le déficit en équipements publics.

