

aussi par Le Corbusier dans les textes et enfin réalisée maintenant à Brasilia. Nous ne pouvons pas dire que ces œuvres qu'on a appelées ouvrages de travaux publics avec un certain mépris, ne participent pas, elles aussi, par leur grandeur et leur esprit général, à la nouvelle cité. Ce sont les ponts, ce sont les viaducs, ce seront peut-être demain, je l'espère, les passerelles... Et voici donc cette architecture implantée, cette architecture construite, qui n'est, j'insiste bien, qu'une partie de l'architecture.

Et puis, nous aurons l'architecture plantée; nous aurons les parcs, les mails, les cheminements de verdure, etc. Et enfin, nous arrivons à l'architecture dont on ne parle jamais — et je crois que c'est là une des erreurs des siècles passés — l'architecture des vides, qui compte peut-être plus que l'architecture des pleins et que nous oublions en général lorsque nous déterminons cette dernière. Ce sont les places, les boulevards qui, il y a quelque temps, n'étaient, eux aussi, que des travaux publics, si j'ose m'exprimer ainsi, puis le lac, qui peut être créé de toutes pièces (comme Saarinen l'a fait à la General Motors de Detroit), les aires de jeu, les aires de sport, et surtout les volumes internes que déterminent les bâtiments; car il faut que les espaces entre les immeubles soient aussi beaux, et probablement plus beaux et plus utiles encore que les immeubles eux-mêmes.

J'en ai terminé de l'architecture comme art majeur de la cité, et je me permets maintenant d'énumérer les autres arts.

Il y a la sculpture, en des monuments essentiellement symboliques, des monuments qui n'ont pour but que d'être les porte-parole de l'avenir, les grands gestes, les grands gestes gratuits, dirait notre Ministre Malraux. Il y a également ces sculptures intégrées à la nature, cette architecture en animation de lieux plantés, des parcs et des jardins. Evidemment qu'à ces mots, c'est l'image du square qui vient à l'esprit. Mais il doit être possible, vraisemblablement, sans faire une sculpture que j'appellerai, d'une manière un peu péjorative, une sculpture de palmeraies, il doit être possible d'animer les espaces plantés autrement que par des foules. Calder nous a déjà donné l'exemple d'une mobilité immobile; peut-être aurons-nous un jour l'exemple de la mobilité totale.

Et puis, j'en arrive à la peinture: elle va jouer — elle a déjà joué, elle joue — dans la polychromie des bâtiments. Mais il faut mentionner une polychromie d'un caractère peut-être moins noble, mais qui compte maintenant dans nos cités: la polychromie publicitaire. Il faut compter avec elle, car il faut compter avec

l'architecture nocturne. Un fourmillement inouï nous étreint en passant sur le pont de Brooklyn, lorsque tout à coup la ville s'éveille, s'anime et prend un nouveau caractère qui est encore architectural.

Puis enfin, la musique. La musique doit avoir sa place dans ce grand concert, si j'ose dire, de l'architecture. La musique, qui malheureusement se résume en général à l'ensemble des bruits de la cité et ne présente qu'une cacophonie. Mais nous avons également la musique publicitaire: nous ne pouvons pas entrer dans un Prunice sans être assaillis par une musique dont les spécialistes vous disent qu'elle vous attire vers le fond de la boutique et vous incite à acheter.

Dans cette brève énumération, qu'est-ce donc qui domine? A mon avis, c'est l'architecture, car la cité est nettement le moule, la coquille, la matrice d'un rassemblement humain: et une coquille, c'est encore de l'architecture. La cité, c'est aussi la composition complexe selon laquelle les choses doivent être placées dans une subtile mais sûre hiérarchie. La cité c'est une grande composition assemblant d'une part l'espace extérieur qui donne aux hommes la jouissance d'un certain relativisme de la grandeur, et d'autre part des espaces intérieurs qui doivent leur procurer la joie matérielle, mais aussi subtile, de l'échelle humaine. La cité, c'est un vaste champ d'expérience qui permet la connaissance de soi-même à travers la fixation, ou plutôt la suite de fixation de ce moi en ces espaces, et cela encore, c'est de l'architecture. La cité, celle qui est fermée comme nous l'avons connue pour la défense, celle qui est ouverte pour la culture, la cité linéaire ou ponctuelle pour l'industrie, pour le commerce, pour les échanges, la cité carrée de l'antiquité, la cité circulaire du moyen âge la cité amorphe de nos jours, la cité biologique de demain, tout cela à mon avis, c'est encore de l'architecture et toujours de l'architecture. Je me permets donc de conclure que l'architecture, qui modèle les cités et qui modèle les âmes et les cœurs, est bien l'art majeur de la cité!

R. L.

R. Lopez

Français. Architecte en chef des Bâtiments Civils et Palais Nationaux. Professeur à l'Ecole Nationale des Ponts et Chaussées. Architecte Conseil du Ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme. Membre de l'Académie d'Architecture. Chargé de mission au Cabinet de Monsieur le Ministre de la Construction. Lauréat du Conseil Supérieur et du Ministère des Beaux-Arts. Grand Prix d'Architecture. A réalisé de nombreux travaux d'architecture et d'urbanisme en France et en Afrique.

Traditions et matériaux anciens dans l'architecture

Giulio Carlo Argan

Italie

vice-président de l'Association Internationale des Critiques d'Art, professeur ordinaire d'histoire de l'art moderne à l'Université de Rome, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Palerme.

C'est une grave erreur que de supposer que l'art moderne (et, partant, l'architecture moderne) va entièrement remettre en question les problèmes relatifs tant à la forme qu'à la technique. L'art moderne n'est qu'une phase — la phase actuelle ou contemporaine — de la chaîne des faits artistiques, qui s'étend de la pré-histoire la plus lointaine jusqu'à nos jours. Si nous admettions que les faits contemporains interrompent cette série, nous devrions admettre également que l'art moderne ne fait plus partie de l'art. Dès lors on ne peut pas parler d'un art exclusivement moderne, de même qu'il n'existe pas d'art traditionnel ou du passé qui soit tout à fait différent des phénomènes contemporains; au contraire, l'expérience démontre que l'œuvre d'un artiste est d'autant plus originale (on n'a qu'à penser à Picasso) qu'elle témoigne d'une connaissance plus vaste, dans l'espace et dans le temps, des arts du passé. Mais il faut ajouter, bien que ce soit évident, que l'œuvre d'art n'existe, c'est-à-dire ne s'inscrit dans la série historique des phénomènes artistiques, que lorsqu'elle est caractérisée par quelque chose de nouveau, par une « invention »: le développement de la série est assuré par le fait même que chaque unité implique une innovation et une invention, et que chaque répétition l'interrompt.

Le caractère de l'invention a été clairement défini par Bergson, le Roy et Merleau-Ponty: l'invention n'est autre qu'une sorte d'excitation, tant qu'elle demeure au seuil du présent; il s'agit alors de décider quelle orientation ou quelle direction il faudra choisir pour donner une signification et une valeur à l'expérience passée (qui est alors le contenu de la conscience, ou la conscience elle-même), c'est-à-dire au temps « vécu ». C'est ainsi que l'on dépasse le passé, qui se fait présent. L'invention n'est donc qu'une interprétation ou ré-interprétation de l'expérience ou du passé; elle peut être considérée comme une critique de celui-ci. L'art moderne se reconnaît comme tel grâce à l'interprétation qu'il donne du passé.

On peut dire de l'invention ce que Paul Valéry disait de la philosophie moderne (Variété I): ce n'est pas par son objet qu'elle est reconnaissable, mais par son conditionnement matériel. Ce qui nous intéresse, ce ne sont pas les nouvelles catégories formelles qu'elle sera capable de présenter, mais la série d'opérations dont elle procède.

Limitant notre observation à l'architecture nous constatons que la distance par rapport au passé y est plus accentuée que dans la peinture et la sculpture: plus accentuée, précisément, dans le sens du conditionnement matériel. Ceci provient, évidemment, du fait que le mode de production dans le domaine de l'architecture est amplement dépendant des processus d'organisation et des techniques industrielles. C'est grâce à ces processus et ces techniques nouvelles que l'architecte moderne crée ses réalisations les plus significatives, de sorte qu'il est absurde de penser à une résurrection possible des procédés artisanaux et des valeurs esthétiques qui en sont issues, ainsi que l'ont proposé Ruskin et Morris au siècle dernier.

Si nous analysons l'évolution de l'architecture durant les premières décennies de ce siècle, nous constaterons que les artistes les plus originaux et le mouvement artistique le plus vivant ont élaboré leurs formes nouvelles à travers une critique du passé. Wright utilisa toujours des matériaux et des procédés techniques dont l'origine historique est facilement discernable; les Hollandais, à commencer par Dudok, ont scrupuleusement cherché à doter leur architecture d'une ambiance historiquement caractérisée; au Bauhaus, l'étude critique des procédés artisanaux accompagnait celle de la préparation de projets. On peut donc évaluer la nou-



Immeuble de la Caisse Centrale d'Allocations Familiales de la région parisienne. Paris. 1958-1959.

Raymond Lopez et Marcel Reby, architectes.

1. Structure métallique
2. Façade latérale