

Aujourd'hui la dynamique du mécanisme urbain ne se synchronise plus avec la dynamique de l'habitant. Il existe de nos jours un schisme entre le mécanisme des structures urbaines et la vie. Il faut essayer de trouver le moyen de rétablir l'harmonie qui existait dans les villes anciennes entre la capacité mécanique et la possibilité humaine de vivre dans ces villes. Sommes-nous prêts à réaliser ce besoin? Notre culture est-elle suffisamment prête à tenter cette gageure? Je dois avouer que j'en doute fort.

Deux écrits de deux architectes brésiliens, les auteurs de Brasilia, répondent différemment à cette question: l'un est une conférence de Lucio Costa à Venise, et l'autre est une déclaration, une très noble déclaration que Niemeyer a publiée dans une revue<sup>1</sup>. En comparant ces deux déclarations, on constate que, tandis que Lucio Costa a la certitude absolue qu'il est possible de construire artificiellement une ville dont la structure deviendrait automatiquement dynamique dès sa fondation, Oscar Niemeyer, avec une grande sincérité, exprime des doutes. Je suis du côté d'Oscar Niemeyer. Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, la génération des architectes que Le Corbusier appela « les jeunes », ceux de 70 ans, avaient la certitude qu'ils pouvaient construire artificiellement une ville vivante, un automate qui aurait une âme. Nous, « les vieux » de 30, de 40, et de 50 ans, avons beaucoup plus de doutes que « les jeunes » de 70 ans. Pourquoi cela?

Cela est dû surtout à ce que l'architecture moderne, après avoir gagné sa bataille sur le plan du langage formel, connaît maintenant une crise profonde, une crise très fortement ressentie en Italie, et des plus évidentes aux Etats-Unis, mais qui, si elle est beaucoup moins sensible à Brasilia, n'en existe pas moins dans le monde entier. Lorsqu'on étudie les composantes de la dynamique des structures urbaines, on découvre qu'un plan directeur est nécessaire, sans être toutefois suffisant. Ainsi, une série de villes ont été artificiellement construites au Brésil au cours des derniers siècles; les unes furent commencées, mais jamais achevées, les autres ne furent pas construites selon le plan directeur. Celles qui naquirent, trahirent souvent le plan directeur, alors que celles qui suivirent le plan directeur moururent et furent abandonnées.

Le plan d'une ville ne prend vie que lorsqu'il se réalise au travers d'une architecture qui lui confère son existence tri-dimensionnelle et qu'il reflète une conception humaine de la vie — conception humaine qui ne peut se traduire qu'avec le temps. Si nous examinons le passé, nous voyons que dans chaque ville et à chaque époque de l'histoire la planification urbaine fut le reflet de certaines conceptions architecturales très claires; là où les concepts spatiaux de l'architecture n'étaient pas clairs, ils ne pouvaient jamais se transcrire sur une grande échelle. Nous en avons des exemples au Moyen Age, pendant la Renaissance, et dans les villes baroques. Les conceptions urbaines ne représentaient alors que l'élargissement, à l'échelle de la ville, de conceptions architecturales. Depuis la chute de l'Empire Romain, jusqu'au Haut Moyen Age, il n'existe plus une claire conception de l'espace en architecture, et il n'est pas possible de donner à la ville une structure dynamique. C'est pourquoi, si l'avenir de Brasilia préoccupe d'aucuns, c'est qu'il s'agit de nous-mêmes, de quelque chose qui nous concerne internationalement et qui représente la crise d'une certaine conception d'espace, caractéristique de l'architecture moderne.

De l'architecture de Le Corbusier à l'urbanisme ou à la planification de Le Corbusier, le passage est immédiat, même s'il ne s'agit pas de Chandigarh. Il en fut de même avec Mies van der Rohe et Gropius. Il y a trente ans, nous avions des conceptions de l'espace, des conceptions architecturales qui pouvaient se traduire automatiquement en termes de planification. Maintenant, lorsque je regarde l'architecture de Yamazaki, de Rudolph, de Brauer — je mentionne ici quelques-uns des meilleurs architectes de la nouvelle génération — je ne vois aucun passage entre cette architecture et une vision à l'échelle d'une ville. Je pense qu'ils sont très préoccupés par la monumentalité, la grâce, la lumière, les idiosyncrasies psychologiques, mais je ne vois pas de conception suffisamment forte et claire permettant qu'elle soit traduite en termes urbains. Lorsque j'ob-

serve le Seagram Building à New-York, divisant ses façades et revenant à une conception traditionnelle d'architecture, je commence à être préoccupé. Lorsque je lis la déclaration que Philip Johnson a faite il y a quelques semaines, lors d'une réunion de l'A.I.A., affirmant que « l'architecture moderne n'est plus », et que le Seagram Building en est « le dernier exemple », je ne crois pas ce que dit Philip Johnson; je pense que c'est un paradoxe.

Mais le paradoxe demeure et ceci est significatif. Puis lorsque j'observe le projet du musée Edison à New York, copiant le palais ducal de Venise, je commence vraiment à être inquiet. Et nous devrions tous l'être car, même si la maladie n'a pas encore atteint le monde entier, ses symptômes sont très évidents.

La dynamique d'une ville est faite, tout d'abord, de la dynamique du plan-pilote; elle est faite, ensuite, de la dynamique de l'architecture, qui est nécessaire à son exécution, elle est faite, enfin, de la dynamique de l'aménagement urbanistique, qui présuppose la synthèse des arts, c'est-à-dire la collaboration de la peinture et de la sculpture avec l'architecture. J'aimerais examiner très brièvement ces trois points.

La dynamique du plan-pilote. Je n'ai pas encore compris si le plan-pilote de Lucio Costa est un plan ouvert ou un plan fermé, peut-être est-ce l'un et l'autre. M. Holford dirait maintenant que le plan-pilote de Costa est ouvert. La forme est telle qu'il me paraît être un plan fermé. De toute façon, dans l'un ou l'autre cas, son plan est dangereux. En général, dans les théories modernes de planification, nous parlons beaucoup de plans urbains ouverts comme quelque chose qui, une fois créé artificiellement, peut trouver son propre équilibre, son propre développement à travers une croissance spontanée. Celui qui projette une ville est un homme qui injecte les éléments de vie sans définir comment ils vont se développer. Cela présente de grands dangers. Si nous regardons l'Histoire, je ne vois pas de plans ouverts qui aient été réalisés, sauf un peut-être: Ferrare, qui fut conçu à la fin du 16<sup>e</sup> siècle. Le plan de Ferrare était ouvert mais l'autorité planificatrice était présente et fort bien établie.

La dynamique de l'architecture. Qu'est-ce qui rend une ville dynamique? Est-ce le fait qu'elle soit naturelle ou artificielle? Je ne pense pas que les objections que j'ai parfois entendues au sujet de Brasilia — que tout est artificiel, que vu d'en haut, ce serait comme la maquette de Brasilia, ou que les bâtiments paraissent être leur propre maquette — soient valables, parce que Venise est complètement artificielle et sa structure urbaine est dynamique. Mais le fait est que, au niveau architectural, la dynamique des structures urbaines dépend du mariage entre les monuments et l'architecture mineure, entre les grands bâtiments et certaines constructions vernaculaires qui sont cependant harmonieuses. Toute la dynamique de nos vieilles villes en dépend. Dans l'architecture moderne, je pense que nous avons de grands monuments, mais nous ne trouvons pas le passage entre le langage du professeur et le langage populaire, entre le langage écrit et le dialecte parlé. Notre architecture est bonne ou mauvaise; mais, lorsqu'elle est mauvaise, elle n'est pas populaire, elle est seulement prétentieuse, commerciale, vulgaire.

Le dernier point se rapporte à l'aménagement de la ville. La synthèse des arts est un objectif qui est loin d'être atteint; si nous examinons un bâtiment, un grand bâtiment qui est le fruit de la collaboration internationale, comme celui de l'UNESCO à Paris, nous y trouvons un exemple absolu de l'échec de cette collaboration et de la synthèse des arts; car la peinture et la sculpture y sont indifféremment superposées à l'architecture, ou tendent à corriger des erreurs architecturales.

Pour conclure, il serait facile de dire: « Aujourd'hui, la crise de la planification des villes, la crise de l'architecture et de l'aspect général des cités n'est autre que la crise de la société, de la structure sociale et politique dans laquelle nous vivons ». Mais je refuse cette solution, je n'accepte pas de transférer notre responsabilité à la société ou à la politique. Il y a de nombreux problèmes que nous pouvons résoudre nous-mêmes.

B. Z.

<sup>1</sup>) Architecture, formes et fonctions, édition 1958, p. 90.

## Œuvres d'art, monuments et édifices publics dans la cité nouvelle

Alberto Sartoris

Suisse



Architecte, urbaniste, professeur, historien et critique d'art. Dès 1920, a milité dans le mouvement futuriste dont il a été un de ses principaux représentants. Premier Grand Prix d'Architecture en 1928. Signataire du manifeste de La Sarraz, membre fondateur des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. Auteur de la « cité-crémillère » et de la ville satellite de Rebbio. Constructions en Suisse, Italie, France et aux Canaries. Théoricien de l'architecture fonctionnelle et de l'art abstrait, a écrit de nombreux ouvrages, notamment: « Les éléments de l'architecture fonctionnelle », « Introduction à l'architecture moderne », « Encyclopédie de l'architecture nouvelle ». Président de l'Ecole d'Altamira et du Comité permanent du Jour Mondial de l'Urbanisme, membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art, membre correspondant du Royal Institute of British Architects, de l'Instituto de Estudios Hispánicos, de la Société Belge des Urbanistes et Architectes Modernistes.

Les problèmes de l'urbanisme, de l'architecture et de la technique s'inscrivent étroitement dans le vaste domaine de l'humanisme; leur rattachement aux problèmes des arts n'est donc pas fortuit. D'autre part, si l'on considère que les problèmes économiques et sociologiques doivent prévaloir sur les problèmes politiques, il s'ensuit que les mobiles de la construction appartiennent à une sphère qui n'est certes pas celle de la création ordinaire. Toutes complémentaires qu'elles sont, les trois disciplines, les trois activités représentées par l'urbanisme, l'architecture et la technique n'en demeurent pas moins fondamentalement diverses. Mais celui qui les réunit en un seul faisceau, l'architecte, doit être à la fois urbaniste, technicien et plasticien: artiste complet dans le sens créateur.

L'urbanisme fait corps aussi bien avec les arts et l'architecture qu'avec la technique, l'économie et la sociologie; or, pour permettre la coexistence normale de ces divers domaines il faut les envisager dans leurs rapports réciproques, les regarder simultanément, les unir dans un ensemble naturel et concevoir l'urbanisme sur tous ces plans synchronisés.

On ne peut plus fixer rationnellement les thèmes de l'urbanisme sans envisager d'abord ceux de l'aménagement total du territoire. D'où la nécessité d'établir rapidement les bases essentielles et les principaux éléments de plans régulateurs territoriaux, continentiels, nationaux, régionaux et communaux favorisant la création, la répartition et l'exploitation des espaces.

Comme nous l'avons déjà dit en 1935, pour promouvoir l'éclosion et l'extension d'un urbanisme fonctionnel, on doit avant tout lutter contre l'inconséquence

## La cité nouvelle

des agglomérations démesurées et la prolifération des villes désordonnées, chaotiques et tentaculaires; à cette fin, on élèvera des cités nouvelles dont l'architecture réalise l'intégration des arts dans l'urbanisme. Brasilia en est actuellement l'exemple le plus frappant, le plus réussi, le plus utile et le plus grand.

Pour autant qu'il se fonde sur un principe urbanistique précis, l'art au service de l'architecture doit modeler une partie des éléments particuliers servant à l'harmonisation des créations de l'urbanisme et à l'amplification des pouvoirs de représentation des monuments et des édifices publics. Le centre civique est l'emblème et le noyau vital de la cité nouvelle. L'application réelle et effective de ce postulat permet de rechercher l'emplacement exact des œuvres d'art, des monuments et des édifices publics dans la distribution des espaces et d'en établir la théorie rigoureuse. Dans la cité nouvelle, les œuvres d'art, les monuments et les édifices publics n'ont point le décor pour but. Ils naissent de besoins précis, ils proviennent des raisons d'une optique constructive, ils représentent des idées, ils marquent les caractères d'une ambiance et d'une atmosphère. Leur placement doit répondre à la structure physique et géographique de la ville, à son anatomie urbaine, à sa signification spatiale, organique et sociale.

Dans une ville se développant autour de centres communaux (petits, moyens ou grands pivots autonomes d'où se dégage une organisation convergente), la répartition des espaces intérieurs et extérieurs, des patios privés et collectifs, des places, des dégagements et des zones vertes règle modulairement et selon un rythme naturel le placement des œuvres publiques.

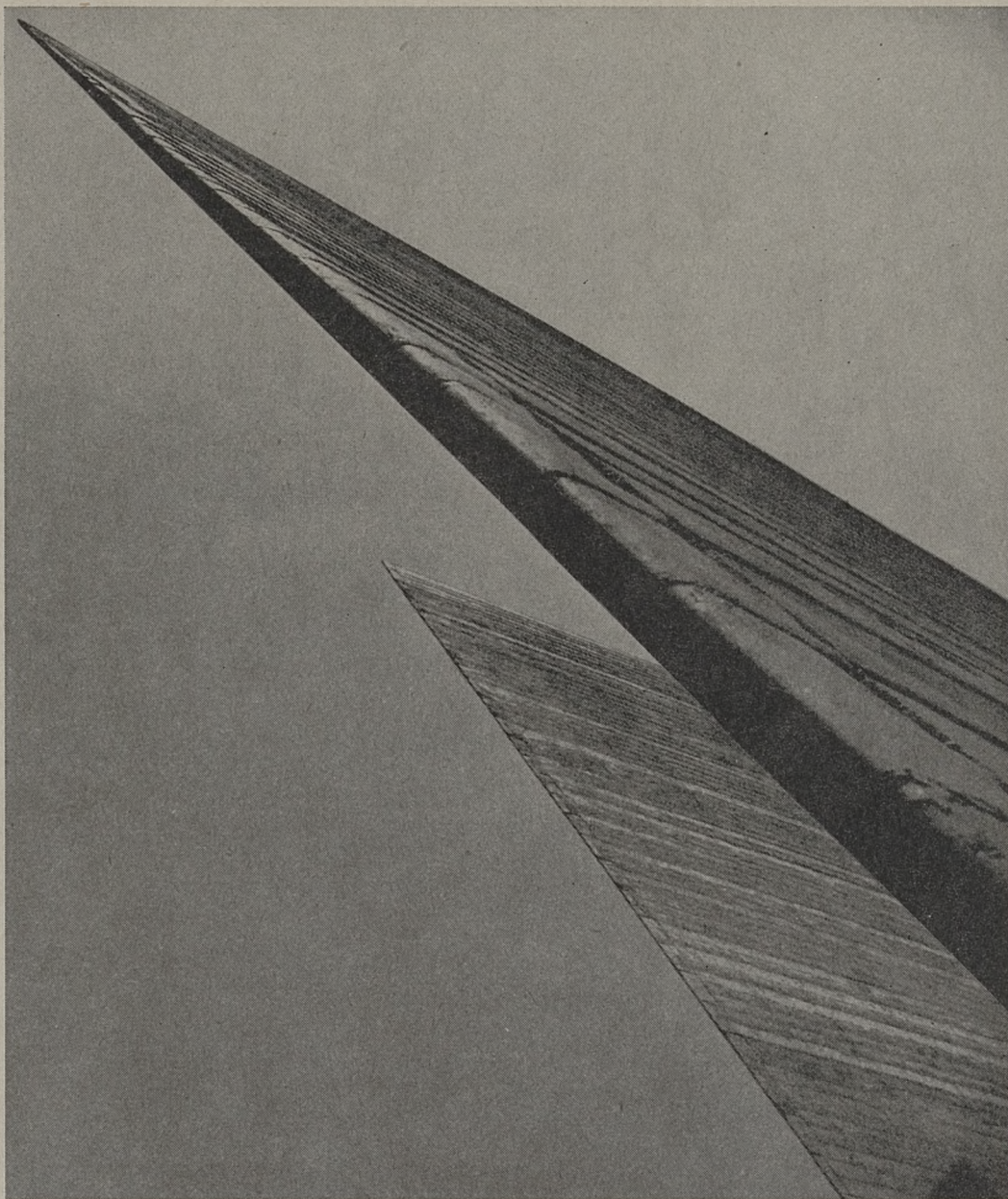
Dans une ville où l'on a tenu compte de la configuration régionale et des ressources touristiques, où le trafic a été déterminé selon des itinéraires préétablis et un ordre hiérarchique, où les voies de communication ont été tracées en fonction des axes commerciaux, de la direction des extensions et des nécessités variées de la circulation, ainsi que pour desservir des unités de voisinage implantées conformément aux articulations de la cité et aux espaces vicinaux, le placement logique des œuvres d'art, des monuments et des édifices publics découlant d'un tel plan exprime dans chaque quartier, dans chaque espace et dans chaque perspective la vision plastique de la ville harmonieuse.

La ponctuation de la cité par le paysage conduira à une conception de la ville en partie suspendue, de la ville sur buttes, de la ville-belvédère. A ce propos, considérons — du point de vue urbanistique — la différence essentielle que présentent, d'une part des quartiers juchés sur des tertres plantés d'arbres (quartiers conçus pour créer dans la cité des centres isolés, panoramiques et de repos, et dont la zone inférieure peut être occupée par des passages couverts, des ascenseurs, des garages souterrains et de nombreux services publics) et, d'autre part des quartiers dont les bâtiments forment des blocs d'étages s'élevant à la même hauteur! Seuls les gratte-ciel assurent un rendement supérieur. Mais si ces gratte-ciel sont largement séparés pour respecter le droit des hommes à la lumière, ils n'offrent alors que l'équivalent technique sans présenter toujours les avantages urbanistiques des quartiers concentrés sur buttes.

La cité nouvelle exige l'édification d'œuvres d'art et de monuments publics nécessaires qui exercent leur rayonnement au même titre et dans les mêmes limites que l'architecture et l'urbanisme.

La synthèse des arts et l'intégration de la cité nouvelle aux édifices historiques posent aussi le problème de la conservation des monuments et des bâtiments anciens. S'il est salubre de condamner tous les systèmes de reconstruction aboutissant aux styles pittoresques, en revanche nous estimons indispensables le maintien, l'intégration et la restauration non dévastatrice des témoins authentiques de l'architecture du passé qui pourront constituer, dans certains cas, les couronnes de zones archéologiques et de repos, de centres artistiques, culturels, touristiques et commerciaux interdits aux véhicules et formés de constructions horizontales, de patios, de terrasses, de jardins et de parcs.

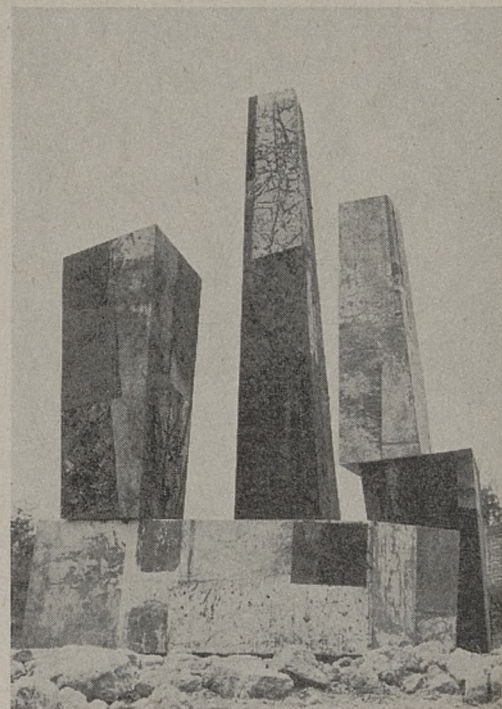
L'architecture d'aujourd'hui assure une soudure parfaite avec la véritable architecture de jadis. On peut intégrer les monuments, les édifices anciens et les



ensembles historiques à la ville nouvelle soit en les isolant dans des zones vertes ou des zones de repos, soit en les cloisonnant dans des constructions modernes, soit en les flanquant ou en les entourant de bâtiments transparents en retrait ou en saillie dans des rues et des places à redents. La reconstitution des œuvres anciennes, mais toujours vivantes, dans un cadre nouveau, peut se faire sans heurts et selon les règles de la plus naturelle des harmonies.

On se doute bien que cette projection du passé dans le présent et vice versa apporte un support indéniable aux vastes entreprises de l'urbanisme organique. Mais c'est là, avouons-le, où l'urbanisme a rencontré jusqu'ici une de ses principales pierres d'achoppement. Les miracles de l'architecture sont cependant renouvelables à l'âge où se préparent les fondements de la ville meilleure.

A. S.



1. Mathias Goeritz. Tour de la cité satellite de Mexico 1957. Détail (ensemble: voir édition 1958 page 94)

2. Mathias Goeritz. Construction émotionnelle (N. 3, 59) fer et bois coll. I. Clert, Paris