

La réception de l'architecture du Mouvement moderne : Image, usage, héritage



The Reception of Architecture of the Modern Movement: Image, Usage, Heritage

Illustration de couverture : La Maison du Peuple à Clichy par Eugène Beaudoin et Marcel Lods (1937-1939).
Façade principale. Photographie Fabienne Chevallier (mai 2005).

Cover photograph: Facade, Maison du Peuple in Clichy, designed by Eugène Beaudoin and Marcel Lods (1937-1939). Photograph Fabienne Chevallier (May 2005).

Illustration de quatrième de couverture : La Maison du Peuple à Clichy par Eugène Beaudoin et Marcel Lods (1937-1939). Le toit. Photographie Fabienne Chevallier (mai 2002).

Backcover photograph: Roof, Maison du Peuple in Clichy, designed by Eugène Beaudoin and Marcel Lods (1937-1939). Photograph Fabienne Chevallier (May 2002).

**La réception de l'architecture du Mouvement moderne :
Image, usage, héritage**

**The Reception of Architecture of the Modern Movement:
Image, Usage, Heritage**

© Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005
35 rue du Onze Novembre
42023 Saint-Étienne

ISBN 2-86272-373-8

Institut des Études Régionales et des Patrimoines

Septième conférence internationale de DOCOMOMO / Seventh International DOCOMOMO Conference

Paris, 16-19 septembre 2002. Palais de l'UNESCO (7 place de Fontenoy, 75007 Paris)
Paris, 16-19 September 2002. UNESCO Headquarters

La réception de l'architecture du Mouvement moderne : Image, usage, héritage

The Reception of Architecture of the Modern Movement: Image, Usage, Heritage

Éditée par / Edited by

Jean-Yves ANDRIEUX

Fabienne CHEVALLIER

Publications de l'Université de Saint-Étienne • 2005

Comités de la Conférence

Conference Committees

Comité scientifique international

International Scientific Committee

Paul Chemetov, architecte, Architect, Paris

Fabienne Chevallier, historienne, Historian, présidente de DOCOMOMO France, Chair, DOCOMOMO France

Jean-Louis Cohen, architecte et historien, Architect and Historian, directeur de l'Institut français d'architecture (IFA), Director, IFA, chef du projet de la cité de l'Architecture et du Patrimoine, Head of the Cité de l'Architecture et du Patrimoine's Project, Paris (1998-2003)

Anna Beatriz Galvão, architecte et historienne, Architect and Historian, DOCOMOMO Brésil, DOCOMOMO Brazil

Hubert-Jan Henket, architecte, Architect, président de DOCOMOMO International (jusqu'en 2002), Chair, DOCOMOMO International (Until 2002)

Wessel de Jonge, architecte, Architect, secrétaire de DOCOMOMO International, Secretary, DOCOMOMO International

Richard Klein, architecte et historien, Architect and Historian, DOCOMOMO France

Bernard Marrey, historien de l'architecture, Architectural Historian, éditeur, Editor, Paris

Gérard Monnier, historien, Historian, DOCOMOMO France

Stanislaus von Moos, historien de l'architecture, Architectural Historian, Zurich

Jacques Repiquet, architecte et historien, Architect and Historian, DOCOMOMO France

Panayotis Tournikiotis, architecte et historien, Architect and Historian, DOCOMOMO Grèce, DOCOMOMO Greece

France Vanlaethem, architecte et historienne, Architect and Historian, DOCOMOMO Québec, Canada

Danièle Voldman, historienne, Historian, CNRS-IHTP (Institut d'histoire du temps présent), Paris

Yoshiyuki Yamana, architecte et historien, Architect and Historian, DOCOMOMO Japon, DOCOMOMO Japan

Bureau élu du comité scientifique

Scientific Committee Elected Board

Gérard Monnier, président, Chair

Fabienne Chevallier

Richard Klein

Panayotis Tournikiotis

Secrétariat scientifique de DOCOMOMO France

Scientific Secretariat of DOCOMOMO France

Emmanuelle Gallo, architecte et historienne, Architect and Historian

Aymone Nicolas, historienne, Historian

Alice Thomine, conservateur du patrimoine et historienne de l'architecture, Heritage Conservator and Architectural Historian

Comité d'organisation

Organisation Committee

Maristella Casciato, DOCOMOMO Italie, DOCOMOMO Italy, présidente de DOCOMOMO International (à compter de septembre 2002), Chairwoman, DOCOMOMO International (from September 2002)

Jean-Louis-Cohen

Hubert-Jan Henket

Wessel de Jonge

Alice Thomine

Secrétariat d'édition

Editorial Secretariat

Nathalie Roulleau-Simonnot

Préface

Preface

Francesco Bandarin, directeur du Centre du Patrimoine Mondial de l'UNESCO, Director of the World Heritage Centre, UNESCO

Jacqueline Bayon, professeur d'histoire moderne à l'université de Saint-Étienne, directrice de l'Institut d'études régionales et des patrimoines, Professor of Modern History, Université de Saint-Étienne, Director, Institute of Heritage and Regional Studies

Éditeurs

Editors

Jean-Yves Andrieux, historien, Historian, Professeur à l'université de Rennes-2, Professor, Rennes-2 University, président du comité international de spécialistes « Éducation et théorie », DOCOMOMO international, Chair, "Education and Theory" International Specialists Committee, DOCOMOMO International

Fabienne Chevallier, historienne, Historian, chercheuse associée, laboratoire architecture-ville-design, université de Paris-1, Institut d'Études régionales et des patrimoines, université de Saint-Étienne, Associate researcher, Paris-1 University and University of Saint-Étienne, Présidente de DOCOMOMO France, Chair of DOCOMOMO France

Pour les textes anglais, en collaboration avec / For the English texts, in collaboration with:

Barbara Shapiro Comte, architecte et historienne de l'architecture (Ph.D., Harvard University), Professeur, Histoire de l'Art, New York University en France, Paris

Barbara Shapiro Comte, Architect and Architectural Historian (Ph.D., Harvard University), Professor, History of Art, New York University in France, Paris

Traductions / Résumés

Translations / Summaries

Barbara Shapiro Comte (Traductions intégrales des textes en langue originale française vers l'anglais, à l'exception de l'introduction générale de Jean-Yves Andrieux, traduite par l'auteur; résumés en anglais des communications en français, à l'exception de celles établies par leurs auteurs et signalisées comme telles dans l'ouvrage)

Jean-François Bédard (Traductions intégrales des textes en langue originale anglaise vers le français)

Jean-Yves Andrieux et Fabienne Chevallier (résumés en français des communications établies en langue originale anglaise)

Cette publication a reçu le soutien de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris, France.
This publication was supported by the Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris, France.

Remerciements

Que soient chaleureusement remerciés tous ceux et celles qui ont conçu et mis en œuvre l'organisation des visites de la Septième Conférence de DOCOMOMO :

Alice Thomine (Conservateur du patrimoine, Institut National d'Histoire de l'Art), Yves Clerget (Direction de l'action éducative et des publics, Centre Georges Pompidou), Aymone Nicolas (Historienne de l'Architecture), Elisabeth Chauvin (service Ville d'art et d'histoire de la ville du Havre), les architectes de l'agence « Périphériques », Jacqueline Robin (Conservatrice, villa Savoye à Poissy), Alain Fraiberger (propriétaire de la villa Poiret à Mézy).

Des remerciements particuliers vont à Joseph Abram (Professeur à l'école d'architecture de Nancy) et à Bruno Reichlin (Professeur à l'Institut d'architecture de l'université de Genève), commissaires de l'exposition « Perret: la poétique du béton », présentée au public de la Septième Conférence de DOCOMOMO le samedi 20 septembre 2002 au Musée Malraux du Havre.

Acknowledgements

Warm thanks are extended to all those who conceived and organised the visits of the Seventh DOCOMOMO Conference:

Alice Thomine (Conservator, Institut National d'Histoire de l'Art), Yves Clerget (Direction de l'action éducative et des publics, Centre Georges Pompidou), Aymone Nicolas (Architectural Historian), Elisabeth Chauvin (Ville d'art et d'histoire, City of Le Havre service), architects of "Périphériques," Jacqueline Robin (Conservator, Villa Savoye, Poissy), Alain Fraiberger (owner, Villa Poiret, Mézy).

Special gratitude goes to Joseph Abram (Professor, Ecole d'architecture de Nancy) and Bruno Reichlin (Professor, Institut d'architecture, Université de Genève), curators of the exhibition "Perret: la poétique du béton," presented to participants of the Seventh DOCOMOMO Conference on Saturday, 20 September 2002 at the Musée Malraux, Le Havre.

DOCOMOMO

Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement

Documentation et conservation d'édifices, sites et ensembles urbains du Mouvement moderne

Table des matières

Table of Contents

P r é f a c e

P r e f a c e

Francesco BANDARIN et Jacqueline BAYON	17
--	----

I n t r o d u c t i o n

I n t r o d u c t i o n

Jean-Yves ANDRIEUX	
<i>Une histoire culturelle de la modernité architecturale</i>	21
Fabienne CHEVALLIER	
<i>La modernité française de l'entre-deux-guerres et l'esthétique de la réception</i>	35

O u v e r t u r e

Les défis du Mouvement moderne

P r e l u d e

The Challenges of the Modern Movement

1. Francesco BANDARIN	
<i>UNESCO's World Heritage Centre and the Programme on Modern Heritage</i>	65
2. Hubert-Jan HENKET	
<i>"Back from Utopia: the Challenge of the Modern Movement"</i>	69
3. Wessel DE JONGE	
<i>What happened?</i>	
<i>Fourteen years of DOCOMOMO</i>	75
4. Jean-Louis COHEN	
<i>La politique de l'Institut français d'architecture en faveur de l'héritage du Mouvement moderne</i>	81
5. Gérard MONNIER	
<i>La réception de l'architecture du Mouvement moderne</i>	85

C h a p i t r e I

Les édifices, les ensembles urbains et leurs interprétations (1)

Buildings, Urban Schemes and their Interpretations (1)

On propose de revisiter certaines icônes, certains héros ou certaines doctrines de l'architecture moderne à la lumière du sens qui leur a été donné dans l'histoire et de l'interprétation que l'on peut en faire aujourd'hui.

We shall re-examine certain icons, heroes or doctrines of Modern Architecture from the perspective of the meaning that they have accrued over time and of the interpretation that they receive to-day.

Panayotis TOURNIKIOTIS

Introduction :

La réception de la réception 93

1. Edwin S. BRIERLEY

The Iconic Status and Historical Significance of the Leicester University Engineering Laboratory, designed by James Stirling and James Gowan 97

2. Emma DENT COAD

Myths of the Mies Pavilion 103

3. Helene LIPSTADT

Eero Saarinen's Arch and Social Distinction: the Lessons from Pierre Bourdieu for Modern Movement Critical Reception History and Heritage 107

4. Claude LOUPIAC

La réception du Palais de l'UNESCO: la modernité internationale sur la scène française 113

5. Marcello PAZZAGLINI et SILVIA SALVATI

Une doctrine - les cinq points de l'architecture moderne - et son manifeste - la villa Savoye: leur réception par les architectes italiens de 1933 à 1960 119

C h a p i t r e I I

Publics et usages

Publics and Usages

Plus qu'aucun autre art, l'architecture est un objet soumis au jugement collectif, celui des utilisateurs qui vivent dans les édifices au quotidien. Mais les œuvres du Mouvement moderne ont aussi fait naître une imagerie de la vie moderne: l'imagerie moderne et l'appréciation collective des bâtiments vont-elles toujours de pair?

More than any other art, architecture is an object submitted to collective public judgement, that of the users who live within buildings on a daily basis. Yet Modern Movement buildings have also given rise to an imagery of modern life: does this modern imagery always correspond to the collective appreciation of the built works?

Jean-Yves ANDRIEUX

Introduction 127

1. Marina BOTTA

Today's Image of Swedish Housing Areas built between 1930 and 1965 133

2. Isabelle CHESNEAU

Obsolescence et modernité architecturales 139

3. András FERKAI

Modernity or Modern Imagery: Reception of the Szent István Park Apartment Complex in Budapest 145

4. Emmanuelle GALLO

La réception et le quartier des gratte-ciel, centre de Villeurbanne, ou pourquoi des gratte-ciel à Villeurbanne en 1932? 149

5. Miles GLENDINNING

The Politics of Utopianism: the Conception and Reception of Mass Housing in England 153

C h a p i t r e I I I

Les écritures et les images du Mouvement moderne (1)

Writings on and Images of the Modern Movement (1)

Le Mouvement moderne s'est construit à travers les médias, à travers les attitudes personnelles de certains architectes, à travers la circulation et la réinterprétation des œuvres entre les frontières.

The Modern Movement is structured through the media, through the individual standpoints of certain architects and through the circulation and reinterpretation of works across borders.

Catherine COOKE

<i>Introduction</i>	161
1. Inge PODBRECKY	
<i>Building Soberly, Acting Bizarrely: Architects and the Modern Movement</i>	167
2. Petra CEFERIN	
<i>Constructing an Image: Photography of Finnish Architecture</i>	173
3. HANNAH LE ROUX	
<i>The Media and the Modern Movement in Nigeria and the Gold Coast</i>	179
4. Nicoletta TRASI	
<i>La réception de l'unité d'habitation de Marseille de Le Corbusier dans les revues d'architecture en Italie</i>	183
5. Alice THOMINE	
<i>L'architecture à la télévision française (1945-1980): vers un lieu de débat sur le Mouvement moderne?</i>	189

C h a p i t r e I V

Patrimoine et stratégies de conservation

Heritage and Conservation Strategies

Comment l'œuvre devient-elle patrimoine? À quelles fins l'architecture moderne est-elle inventoriée?

L'analyse de la valeur des édifices.

Analysis of the value of buildings addresses two questions: how does a built work become heritage; what is the purpose of an inventory of modern architecture?

France VANLAETHEM

<i>Introduction</i>	195
1. Bruno FAYOLLE-LUSSAC	
<i>De la stigmatisation à la monumentalisation du Mouvement moderne: l'œuvre de Le Corbusier en Gironde</i>	201
2. Marieke KUIPERS	
<i>Fairy Tales and Fair Practice, Considering Conservation, Image and Use</i>	207
3. Sarah MOUTURY	
<i>La Cité Modèle du Heysel: aspect patrimonial</i>	215
4. Alexandra TEAGUE	
<i>Rose Seidler House: the Representation of Use Value in Modern Places</i>	219
5. Andrew M. WALDRON	
<i>Evaluating Modern Heritage in the Federal Government of Canada's Building Inventory</i>	225

C h a p i t r e V

Les écritures et les images du Mouvement moderne (2)

Writings on and Images of the Modern Movement (2)

La modernité s'écrit et se réécrit au gré des figures distinguées par la critique et l'historiographie.

Modernism is written and revised through the criticism and historiography of distinguished figures.

Richard KLEIN

Introduction 233

1. Nina RAPPAPORT

The Reception and Image of Modern Industrial Buildings 239

2. Barbara KLINKHAMMER

White Modernism? One of the Major Misunderstandings in the Reception of the Modern Movement 245

3. Hugo SEGAWA

The Reception of the Brazilian Trend 251

4. Corinne JAQUAND

La fortune critique de Louis Sullivan et de Frank Lloyd Wright en Allemagne: une page d'écriture de la modernité ... 257

5. Helene JANNIÈRE

Les revues françaises de l'entre-deux-guerres et la genèse de la notion de Mouvement moderne 263

6. Nathalie ROULLEAU-SIMONNOT

La réception de Robert Mallet-Stevens: la redécouverte d'un architecte au succès controversé 269

C h a p i t r e V I

La réception et les innovations techniques

Reception and Technical Innovations

À travers des études de cas, cette table-ronde présente des aspects nouveaux sur le rôle de l'innovation technique, sa diffusion et sa prise en compte dans les restaurations.

Through case studies, this round-table presents new aspects on the role and diffusion of technical innovation and its consideration in building restoration.

Ola WEDEBRUNN et Jean-Yves ANDRIEUX

Introduction 275

1. Massimo DRINGOLI

The Role of Technology in Modern Architecture 279

2. Daniel BERNSTEIN et Vanessa FERNANDEZ

Le pan de verre de l'UNESCO: entre ouvert et fermé, double et simple 285

3. Dominique J.-D. GILLIARD

Réhabiliter ou rénover le patrimoine architectural contemporain: Le cas du centre administratif et siège mondial de Nestlé à Vevey 291

4. Kyle C. NORMANDIN

Stone-faced precast panel technology: monitoring and intervention techniques for stabilization 297

5. Carlo POZZI

Modern Movement Clashes over the Traditions of Building and Living 303

6. Jadwiga URBANIK et Agnieszka GRYGLEWSKA

Colour: an Unknown Feature of Wrocław "Neues Bauen" Architecture 307

C h a p i t r e V I I

Les édifices, les ensembles urbains et leurs interprétations (2)

Buildings, Urban Schemes and their Interpretations (2)

Les formes architecturales et urbaines du Mouvement moderne ont un cycle de vie qui comprend plusieurs étapes: le modèle abstrait, la célébration, l'élaboration des mythes, l'utilisation collective.

The architectural and urban forms of the Modern Movement have a life-cycle comprised of several stages: the abstract model, the celebration, the elaboration of myths, the collective use

Kaïsa BRONER BAUER

Introduction 315

1. Pier Giovanni BARDELLI, Carlo CALDERA, Marika MANGOSIO, Carlo OSTORERO, Caterina MELE

After the Modern Movement: The Falchera Neighbourhood in Torino, an Example of Reception of the Modern Movement, between the Abstract Model and Quotidian Use 319

2. Hubert BERINGER

La médiatisation d'Habitat 67 et le mythe de la fin de l'architecture moderne 323

3. Frederico ROSA BORGES de HOLANDA, Alexandre SAMPAIO da SILVA, Lilian Maria

BORGES LEAL de BRITTO, Lucia Helena FERREIRA MOURA, Ronald BELO FERREIRA

Life and Death of a Modern Avenue: W-3, Brasília 329

4. Marc LE CŒUR

Le Lycée Camille-Sée (Paris, 1934) ou la modernité célébrée 335

5. Sonja VIDÉN

The Architecture of the "Record Years": Characteristics to Preserve and Develop 341

C H A P I T R E V I I I

Les valeurs du Mouvement moderne : réception locale et dimension internationale

The Values of the Modern Movement: Local Reception and the International Dimension

Les idées et les œuvres de référence modernes ont beaucoup circulé entre les pays. Il est très intéressant de confronter les débats locaux sur les œuvres, la critique qui est faite des œuvres de l'étranger, et le pouvoir d'influence des expériences étrangères, parfois érigées en modèles.

Modern ideas and works of reference have circulated widely between different countries. It is of interest to compare local debates surrounding these works with their foreign critical reception and the powerful influence of foreign experiments, often upheld as models.

Danièle VOLDMAN

Introduction 347

1. Olga Alekseevna BUKHARKINA,

Lyudmila Ivanovna TOKMENINOVA

Reflections on Modern Movement Architecture in the Mass Media of the Urals Region, Russia 351

2. Andrew LEACH

Modernity and Architecture in New Zealand 355

3. Aleksandra STUPAR

The Political Treatment of the Modern Movement: the Case of Belgrade 359

4. Vincent BRADEL

Le Corbusier et Saint-Dié: les termes du débat 365

5. Gilles RAGOT

La réception de l'architecture brésilienne à Royan 371

C h a p i t r e I X

Événements et manifestations

Events and Demonstrations

Biennales, expositions, concours, tous ces événements, sous l'effet des médias, ont renouvelé et fixé les interprétations de l'architecture moderne.

Biennials, exhibitions, competitions, all such events, under media pressure, have renewed and standardized interpretations of modern architecture.

Jean-Yves ANDRIEUX

<i>Introduction</i>	379
1. Philip GOAD	
<i>Australian Reception: The International Architectural Exhibition in Melbourne, 1927</i>	385
2. Raquel RAPAPORT, Horacio SCHWARZ, Arie SIVAN	
<i>"When camels fly": The 1934 Levant Fair, Tel Aviv</i>	391
3. Aymone NICOLAS	
<i>Le concours international pour le siège de l'Organisation Mondiale de la santé (OMS), en 1959: un outil d'innovation</i>	397
4. Márcio CORREIA CAMPOS	
<i>Tropical extravaganza in Berlin: The Reception of the "Niemeyer House" at the Interbau-Berlin, 1957 and of Brazilian Architecture in German, Swiss and Austrian Architecture Journals of the 1940s and '50s</i>	403
5. Louise Annabelle NOBLE	
<i>From Event Architecture to Ephemeral Permanence: Archigram in the Antipodes</i>	409

C h a p i t r e X

L'architecture moderne et la construction des identités

Modern Architecture and the Construction of Identities

Dans de nombreux contextes, et notamment les contextes coloniaux, l'architecture moderne s'est forgée en résonance avec les identités en présence. Sa préservation est elle-même liée au contexte culturel.

In numerous contexts, and notably colonial ones, modern architecture develops out of the colouration of local identities. Its preservation is itself linked to the cultural context.

Stanislaus von MOOS

<i>Introduction</i>	417
1. Riccardo FORTE	
<i>La réception de l'habitation coloniale moderne en Libye (1930-1940). Théories, modèles, débats</i>	421
2. Hiroyasu FUJIOKA	
<i>The Modern Movement Put into a Different Context</i>	427
3. Andrei GOZAK	
<i>Attitudes towards Modern Architecture in the USSR and in Russia (second half of the 20th century): A Testimony</i>	433
4. Judi LOACH	
<i>The Welsh Heritage of Modern Movement - Questions of International Import Raised by one Small Country</i>	437
5. Anja KERVANTO NEVANLINNA	
<i>Professional Reception vs. Cultural Context - For Whom do we Preserve the Architecture of the Modern Movement?</i>	443

C h a p i t r e X I

Le patrimoine moderne comme patrimoine mondial

Modern Heritage as World Heritage

Au moment où commence le XXI^e siècle, le moment est venu de s'interroger sur la place (modeste) des édifices phares du Mouvement moderne dans la liste du patrimoine mondial de l'humanité, et sur les moyens indispensables pour en étendre la protection et en signaler l'intérêt dans les pays signataires de la charte de l'UNESCO.

At the start of the 21st century, the moment has come to question the place (modest) of pioneering buildings of the Modern Movement on the World Heritage List and the necessary means to extend their protection and to signal interest in them within signatory countries to the Charter of UNESCO.

Francesco BANDARIN

Introduction

Panel on Modern Heritage as World Heritage: Identification and Preservation of Modern Urban Heritage 451

1. Fabio GREMENTIERI

Modern Heritage as World Heritage: How to find Advocates for Modern Heritage? 455

2. Jukka JOKILEHTO

How Should the Basic Requirements of the World Heritage List be Interpreted in the Case of Modern Architecture? . . . 461

3. Jean-Louis COHEN

Identification et préservation du patrimoine moderne urbain 467

É p i l o g u e

E p i l o g u e

Dani KARAVAN

L'architecture moderne vivante 473

Préface

Jacqueline Bayon,

Professeur d'Histoire Moderne
Directrice de l'Institut d'Études Régionales et des Patrimoines
Vice-présidente de DOCOMOMO France,
Université de Saint-Étienne.

Francesco Bandarin,

Directeur du Centre du Patrimoine Mondial de l'UNESCO.

Nous sommes particulièrement heureux de préfacier l'édition de la Septième conférence internationale de DOCOMOMO consacrée à « La réception de l'architecture moderne: Image, usage, héritage », conférence internationale tenue au palais de l'UNESCO dans le cadre du Programme sur le patrimoine moderne du Centre du Patrimoine Mondial. Les édifices et les ensembles urbains de la modernité sont encore très largement sous-représentés au sein de la Liste du Patrimoine Mondial. Afin de promouvoir une meilleure connaissance de la modernité, de sensibiliser le public sur l'importance des œuvres en question, et de contribuer à l'inscription de cette catégorie de patrimoine sur la Liste du Patrimoine Mondial, cinq réunions régionales sur le patrimoine moderne ont été organisées par le Centre du Patrimoine Mondial en coopération avec DOCOMOMO ainsi qu'avec d'autres institutions pendant les quatre dernières années: au Mexique, pour l'Amérique Latine, en Inde, pour la région Asie-Pacifique, en Érythrée pour l'Afrique sub-saharienne, aux États-Unis pour l'Amérique du Nord et en Egypte pour le bassin méditerranéen. Dans les années récentes, le nombre de sites du patrimoine moderne (19^e et 20^e siècles) inscrits sur la Liste du Patrimoine Mondial a quasiment doublé, passant de onze sites en 2001 à vingt et un en 2005. Dans l'approche de la définition de Patrimoine mondial, l'analyse de la « valeur universelle » a un rôle d'importance primordiale. Ce concept et ses fondements philosophiques et culturels ont été examinés au cours de la Septième conférence d'une manière rigoureuse pour s'appliquer à un corpus remarquable de notre histoire matérielle internationale. La question de la valeur technique des œuvres aurait pu faire l'objet d'une attention relâchée au sein d'une conférence sur la « réception », perspective animée par les travaux des sciences humaines. Tel n'a pas été le cas,

comme le montre bien la table-ronde spécifique consacrée à la valeur technique des bâtiments modernes. Un nombre impressionnant d'architectes et d'historiens sont venus collaborer à cette entreprise scientifique, qui met en avant des œuvres provenant de vingt-quatre pays du monde représentant, pour la première fois dans une conférence internationale de DOCOMOMO, les quatre continents.

Cette conférence a ainsi été un creuset pour proposer les méthodologies fédératrices dont nous avons besoin aujourd'hui pour appuyer les analyses sur la valeur et la signification des bâtiments. Ces questions ont commencé à être posées, dès les années 1970, par les militants du patrimoine moderne. Leur formulation connaît aujourd'hui une nouvelle étape qui consacre l'entrée du patrimoine moderne dans un environnement scientifique, sans que cessent les mobilisations nécessaires à la défense des édifices menacés. La position du patrimoine dans la société a beaucoup évolué ces dernières années. Dans tous les pays du monde, le fait que le patrimoine entre en résonance avec les sensibilités identitaires apparaît comme une nouvelle donnée de notre société mondialisée. Dans ce contexte, de nouvelles approches de recherche s'imposent.

Le défi majeur de l'appréciation de la valeur du patrimoine moderne consiste à revisiter de manière critique l'histoire des patrimoines du vingtième siècle. Une série de récits catégoriques ont ainsi accompagné, dès la publication des ouvrages « héroïques » sur la modernité, la diffusion sans précédent que connut la nouvelle architecture moderne à partir des années 1920 : le projet social de la modernité, la modernité comme table rase, l'architecte envisagé comme demiurge d'une nouvelle société, la confiance en les méthodes rationnelles d'organisation, la modernité comme projet international sont quelques-uns de ces récits. Une mise au point critique reste à faire, afin de replacer l'interprétation des œuvres majeures dans l'histoire longue de l'architecture mondiale. C'est à cet enjeu très important que la Septième conférence a consacré ses travaux.

Preface

Jacqueline Bayon,

Professeur of Modern History, Director, Institut d'Études Régionales et
des Patrimoines, Vice-President, DOCOMOMO France,
Université de Saint-Étienne.

Francesco Bandarin

Director, World Heritage Centre, UNESCO, Paris.

We are particularly pleased to preface this edition of the Seventh International DOCOMOMO Conference devoted to "The Reception of Modern Architecture: Image, Usage, Heritage" held at the UNESCO Headquarters within the framework of the Programme of Modern Heritage at the World Heritage Centre. Modern buildings and urban ensembles are still largely under-represented on the List of World Heritage Sites. In the interest of promoting a better understanding of modernity, of making the

public aware of the importance of the works concerned, and of contributing to the inscription of this heritage category on the List of World Heritage Sites, five regional meetings on modern heritage were organized during the past four years by the World Heritage Centre in cooperation with DOCOMOMO and other institutions: in Mexico for Latin America, in India for the Asia-Pacific region, in Eritrea for sub-Saharan Africa, in the United States for North America, and in Egypt for the Mediterranean Basin. In recent years, the number of modern heritage sites (19th- and 20th-century) inscribed on the List of Heritage Sites has almost doubled, from eleven in 2001 to twenty-one in 2005. In approaching the definition of World Heritage, the analysis of "universal value" holds a role of primordial importance. This concept and its philosophical-cultural foundations were examined rigorously during the course of the Seventh Conference, applied to a remarkable body of international material history. In the midst of a conference on "reception," enlivened by a social science perspective, questions on the technical value of built works could have been treated in a lax manner. Such was not the case, as well demonstrated in the round-table discussion specifically devoted to technical aspects of modern buildings. An impressive number of architects and historians came to collaborate in this scientific undertaking, highlighting buildings from twenty-four countries around the world, making this the first representation of four continents within an international DOCOMOMO conference.

As such this conference served as a trial to propose unifying methodologies now required to ground analyses on the value and signification of buildings. By the 1970s, militants of modern heritage had already raised questions on these issues. Their formulation has now reached a new phase, one dedicated to ushering modern heritage into a scientific realm, without ceasing the necessary mobilization to defend buildings under threat. The place of heritage in our society has greatly evolved during the last few years. In all countries around the world, the fact that heritage issues find an echo in the perception of identities appears as new datum in our global community. In this context, new research approaches must be assumed.

The major challenge in appraising the value of modern heritage consists in reinterpreting the history of twentieth-century heritage in a critical manner. From the moment the "heroic" works on modernity were published, a series of categorical narratives accompanied the unprecedented diffusion of new modern architecture after the 1920s, including the social proposition of modernity, modernity as *tabula rasa*, the architect envisaged as demiurge of a new society, confidence in rational organisational methods, modernity as an international project, to name just a few. Critical reappraisal remains to be done in order to set in context the interpretation of major built works within the long history of world architecture. It is to this highly important issue that the Seventh Conference devoted its work.

Introduction

Une histoire culturelle de la modernité architecturale

Jean-Yves ANDRIEUX

Historien, professeur à l'université de Rennes 2, DOCOMOMO France.

Dans l'imaginaire idéal, la figure de la modernité architecturale émerge, irrésistible, sur la ligne d'un horizon lisse, réduit à une simple ligne noire barrant la limite entre le réel et la théorie. Tantôt la modernité est lestée d'un passé qu'elle reçoit pour mission de transcender, après lui avoir donné sens. Tantôt elle ignore le passé, tout le passé, qu'elle a pour objet de remplacer, en allant de l'avant. Mystérieuse et superbe, généreuse et optimiste, la figure de la modernité invente le XX^e siècle aussi bien qu'elle est inventée par lui. Un halo d'incertitude bienvenu enveloppe sa naissance, happe ses inventeurs et stimule ses hérauts ; ce brouillard originel ne cesse ensuite de s'étendre jusqu'à masquer son identité, à brouiller son message, à emmêler sa chronologie et, finalement, à dissimuler ses œuvres, que celles-ci soient érigées en symboles éponymes ou dotées d'une lignée légendaire.

La construction de la modernité architecturale au passé : le mythe

En architecture comme ailleurs, nombreux sont les protagonistes, intentionnels ou non, qui contribuent à cette subtile construction. C'est, par exemple, l'historien de l'art Emil Kaufmann¹ expliquant, en 1933, que la géométrie radicale imaginée par les architectes de la Révolution française, Étienne-Louis Boullée² et Claude-Nicolas Ledoux³, se trouve comme transposée dans les premières œuvres de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, telle une épure fulgurante enjambant un siècle complet de dictature des styles historiques afin de tracer la voie. Une révolution, en somme, se nourrissant d'une autre, sans intermédiaire, sans transition véritable. Le cercle générateur, les surfaces nues et les angles aigus de la villa Savoye (1929-1930), entre autres,

1 - Emil Kaufmann (1891-1953), *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien, Passer, 1933, [trad. récente en français, *De Ledoux à Le Corbusier : origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, Éd. de La Villette, 2002].

2 - Étienne-Louis Boullée (1728-1799).

3 - Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Aujourd'hui inscrite sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO, la saline royale, dont la construction a été commencée en 1775, est située à Arc-et-Senans (Doubs).

4 - Reyner Banham (1922-1988), *Guide to Modern Architecture*, Princeton, Van Nostrand, 1962.

5 - La majorité des cas qui illustrent cette introduction sont empruntés aux textes de ce colloque. Comme il n'était ni possible, ni souhaitable de citer ici les noms de tous les auteurs, le lecteur les trouvera aisément dans la table des matières.

6 - Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), *Entretiens sur l'architecture* [trad. en anglais, *Discourses on Architecture*], Paris, Morel et Cie, 1863-1872.

7 - Nikolaus Pevsner (1902-1983), *Pioneers of the Modern Movement*, New York, Museum of Modern Art, 1936, [réédité en 1949 et ensuite, sous le titre de *Pioneers of Modern Design*, trad. en français, *Les sources de l'architecture moderne et du design*].

8 - Sigfried Giedion (1888-1968), *Space, Time and Architecture* [trad. en français, *Espace, temps et architecture*], s.l., OVP, 1941, (Charles Eliot Norton lectures for 1938-1939).

recycleraient ainsi, avec une économie de moyens néo-puritaine, le palladianisme spectaculaire des villas que Ledoux voulait installer, à la fin de l'Ancien Régime, dans les rudes futaies de la forêt de Chaux (Franche-Comté). Il comptait y loger les fonctionnaires de la Saline royale autour de laquelle devait s'agglomérer une ville idéale, probablement une des premières cités vertes de l'histoire, si jamais elle avait vu le jour. Ce schéma de la filiation directe ne manque pas d'attrait, ni du reste de substance mais, par souci de perfection, il verse dans le mythe.

C'est également, raconte plus loin Fabienne Chevallier, le critique Reyner Banham⁴ saluant en 1962 la nouveauté technologique de la Maison du Peuple⁵ à Clichy (1937-1939), sans dire que le programme d'Eugène Beaudoin et Marcel Lods (assistés par Jean Prouvé et Vladimir Bodiansky) ne fait que puiser à la source du socialisme européen une idée vieille d'un demi-siècle environ, déjà parfaitement illustrée par Victor Horta, à Bruxelles, en 1896-1898. En outre, le bâtiment de Beaudoin et Lods adapte à la banlieue parisienne naissante un poncif du bâtiment public, à l'usage des petites communes rurales, la mairie ou justice de paix juchée sur un marché couvert, dont le prototype est abondamment commenté - après bien d'autres - dans le cours qu'Eugène Viollet-le-Duc⁶ destinait, au XIX^e siècle, aux élèves de l'École des Beaux-Arts de Paris. Hardie et remarquable certes, la Maison du Peuple de Clichy n'est néanmoins pas sortie de rien. Pour la comprendre, il ne suffit pas de dire qu'elle conjugue les effets providentiels d'une commande progressiste et d'une réalisation exceptionnelle. En bref, il n'est plus admissible de continuer à présenter la modernité architecturale comme le produit d'une génération spontanée, issue des seuls mérites du génie, dont l'historien aurait pour mission de repérer les plus magistrales expressions dans l'entre-deux-guerres, suivant l'exemple jadis tracé par Nikolaus Pevsner⁷ en 1936 et Sigfried Giedion⁸ en 1941. Si l'on peut aisément excuser ces grands auteurs - et même, en un sens, les remercier - d'avoir fait œuvre de thuriféraires, persuadés de lendemains meilleurs pour un monde en train de s'écrouler, du moins doit-on aujourd'hui revenir à l'usage rigoureux des sources, à l'approche croisée des sciences humaines et au respect du temps long pour écrire l'histoire du Mouvement moderne. Les perspectives mécanistes de l'histoire-bataille et de l'histoire-événement ont été balayées depuis longtemps. Comme le montrent les textes réunis dans cet ouvrage, la rénovation permanente des sciences historiques s'impose désormais à l'architecture : par l'administration de la preuve, le souci du plus grand nombre, l'attention portée aux médias, plus récemment par les études sur le genre et les études culturelles - pour se limiter à quelques exemples - elle a largement ouvert les champs et fondé les méthodes.

La construction de la modernité architecturale au présent : la distance

Hubert-Jan Henket ne dit pas autre chose, lorsqu'il reconnaît que le Mouvement moderne est entré dans le passé. Peut-on toujours néanmoins s'inspirer de ses valeurs aujourd'hui, se demande-t-il aussitôt. Oui, répond-il sans hésiter, pour peu qu'on s'astreigne à le faire au nom de la raison et du progrès, au nom d'une culture critique, seule garantie contre les dérives du populisme et contre les pièges du spectaculaire⁹. Élargissant le propos dès 1967, Guy Debord¹⁰ mettait justement en garde, dans *La société du spectacle*, contre les apparences, le vide redoutable du monde virtuel, sorte

d'équivalent du corps noir des physiciens dans lequel la matière s'engouffre et la volonté se perd. Il décrivait alors, avec une précision millimétrique, l'implacable enchaînement dans lequel « l'architecture nouvelle » – celle qui était destinée aux pauvres – n'était, à ses yeux, qu'un rouage au service d'une « pseudo-collectivité » d'individus « isolés ensemble » dans un véritable « territoire de l'abstraction », où chacun est abreuvé d'images obsédantes, pleinement efficaces en raison de cet isolement même. Un cauchemar rappelant l'univers kafkaïen de George Orwell¹¹, mais dont les intuitions fulgurantes et les analyses fines ont fait date.

Si l'on suit Guy Debord, le spectacle bâtit la société non comme un ensemble d'images, mais comme un rapport entre les personnes. Il est, dit-il, « une vision du monde qui s'est objectivée ». Une seule image suffit pour comprendre cette idée, celle du pavillon de Ludwig Mies van der Rohe à l'exposition de Barcelone, en 1929. Initialement représentation sublime de la République de Weimar, aujourd'hui devenu rêve de consommation individuelle surexploité par les publicitaires, cet édifice remarquable véhicule, quatre-vingts ans après sa naissance, l'image frappante d'un monde où l'irréalisme émane de la société réelle et où, comme écrit Guy Debord, « le vrai est un moment du faux ». Personne ne croit donc plus, ajoute en écho Hubert-Jan Henket, que l'architecture moderne ait la capacité de résoudre les problèmes sociaux (ce qui, pourtant, fut son premier credo, le second et le troisième, tout autant inaboutis, étant la volonté de bâtir pour le peuple et pour la paix). Très courantes sont en effet, de nos jours, les accusations qui lui imputent les échecs de l'habitat de masse et les erreurs de politiques urbaines qui, toutefois, très manifestement l'excèdent. À l'inverse des plaidoyers *pro domo* d'autrefois et de façon aussi inéquitable, le Mouvement moderne attire désormais l'imprécation. Si, contre vents et marées, certains concepteurs continuent quand même de s'en inspirer, il est désormais à l'architecture ce que le communisme est aux démocraties occidentales : un repoussoir, un exorcisme, une image figée et pratique de l'erreur totale. L'auto-analyse et les enquêtes historiques n'ont pas encore tranché cette interrogation cruciale sur les relations entre art et politique, telle qu'elle est formulée ci-dessous par Danielle Voldman : le Mouvement moderne fut-il, en substance, révolutionnaire, démocratique, autoritaire, stalinien ou un composé des quatre ?

9 – Hubert-Jan Henket, Hilde Heinen ed., *Back from Utopia, the Challenge of the Modern Movement*, Rotterdam, 001 Publishers, 2002.

La diffusion médiatique de la modernité architecturale

En tout cas, ce renversement de perspective contredit absolument la vulgate selon laquelle le même type d'architecture monotone se répand partout où apparaît l'industrialisation, comme une image du genre d'existence sociale qui s'installe alors dans les pays développés. Navrant lieu commun ! Autrement dit, l'urbanisme moderne est le produit du pouvoir matériel issu de la société marchande et non pas l'inverse. On tient probablement là l'une des clés permettant de comprendre un autre rapport ambigu, celui qui s'est instauré entre modernité et colonialisme. La diffusion des images de l'architecture progressiste occidentale dans les pays conquis par les grands empires coloniaux s'est faite sur ce tempo de l'homogénéisation, de l'unification d'un espace libre de la marchandise où la distance géographique est abolie. L'architecture moderne – ne l'oublions pas au moment où l'Occident entame une révision salutaire de son cruel passé colonial – a été partie prenante de cette mondialisation-là. C'est par exemple dans la Libye des

années 1930, alors administrée par l'Italie mussolinienne, que fut inventé un modèle d'architecture moderne méditerranéenne, à mi-chemin entre la réinterprétation de la tradition locale et la doxa empruntée au mouvement rationaliste.

Parallèlement, si, sur les clichés en noir et blanc abondamment propagés dans l'empire britannique, l'abstraction, les couleurs et les lignes claires de l'architecture moderne ont les qualités indiscutables et universelles de l'utopie heureuse, il n'en reste pas moins qu'elles sont mises en spectacle, aboutissant au mythe exclusif - à connotation vaguement raciale - de la « modernité blanche » ou « modernité pure » - laquelle n'a, évidemment, en tant que telle, jamais existé. Les moyens de l'image deviennent en même temps, ici, son but. La sanctification des bâtiments finlandais par la photographie procède d'une démarche similaire : leur perfection formelle rend plausible le supposé accord natif entre l'architecture de ce pays et la nature, comme un rêve devenu tout simplement nécessaire. Il en va probablement de même lorsque, dans les années 1990, sont abolis les aménagements débridés ajoutés au formalisme raide de Le Corbusier par les habitants des « quartiers modernes » Frugès, bâtis à Pessac (Gironde), entre 1923 et 1926. Le retour complet à la beauté d'origine sacralise l'œuvre comme un fait artistique total, surprotégé et hypermédiatisé, cette fois par des clichés en couleur sur papier glacé pour magazines de luxe. Peu familière au goût des classes populaires - sa cible pourtant privilégiée - l'architecture moderne ne se sauve, dans ce cas, que par la monumentalisation qui est, ni plus ni moins, une forme de communication unilatérale.

La modernité, une approche sensible de la géographie humaine

Le permis doit-il s'opposer dès lors au possible ? L'architecture moderne doit-elle, pour se survivre, devenir une nouvelle tradition, un énième avatar des styles, une super-abstraction, un conservatoire intangible ? La question n'est pas simple. Les nombreux exemples observés en Hollande, contrée pourtant reine de la modernité héroïque, démontrent la complexité des choix qui s'attachent tantôt à ressusciter la « Belle au bois dormant » (maison Schröder-Schröder, Gerrit Rietveld arch., 1925), tantôt à adapter la poésie en prose (quartier De Kiefhoek à Rotterdam, Jacobus Johannes Pieter Oud arch., 1925-1929). Le cas de la maison Seidler, à Sydney (1948-1950), résultant de l'application de la charte de Burra (1999), suggère la voie - plus souhaitable en définitive - de l'histoire vécue, avec ses événements, ses impondérables et ses récurrences à travers lesquels les hommes et les communautés s'approprient leur cadre d'existence. C'est alors à proclamer le primat de la valeur d'usage sur la valeur d'échange que revient l'effort de mise aux normes actuelles des bâtiments anciens. Il s'agit d'y refuser le piège d'une mise en scène où le monde est nié comme réalité et où le réel devient une image, enfermée dans de tristes bâtiments musées, auxquels le grand public n'adhère pas. Revenons au contraire aux valeurs simples des conditions de vie, celles-là même qu'Eric Mendelsohn ou bien Bruno Taut voulaient, à leur époque, égayer à l'aide de couleurs vives tandis qu'Hans Scharoun leur préférait le blanc éclatant qui connote l'hygiène et la « réforme » des mœurs, abîmées par les environnements dégradants.

Du même coup, on rétablit le lien de la modernité avec le passé, on sépare l'avant-garde du tout venant, on équilibre le poids des théories, on éclai-

re le sens de la technologie - cet ensemble de relations concrètes et d'avancées théoriques, en fait gouvernées par l'industrialisation et la série. On saisit en outre que la modernité du second XX^e siècle a été plus accomplie, moins dépendante de l'expérimentation et qu'elle a effectué un saut qualitatif énorme, un saut jusqu'à atteindre la maturité. Car, voyez par exemple le pan de verre théorisé par Le Corbusier pour l'immeuble du Centrosoyouz à Moscou (1928) ou pour celui de L'Armée du Salut à Paris (1929). Voyez aussi celui mis en œuvre dans le palais bâti par ses épigones pour l'UNESCO (Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi et Bernard Zehruss arch., 1953-1958). L'objectif est moins, me semble-t-il, de reproduire servilement, en les « modernisant », une expérimentation un jour aventureuse, que de redonner vie aujourd'hui, sans les dénaturer, à des complexes bâtis et de les élever aux standards exigeants du confort actuel. Le Mouvement moderne n'a jamais eu pour ambition de se contempler lui-même dans un environnement factice, un théâtre d'illusions qu'il aurait créé de toutes pièces. Ce serait faire injure à ses grands noms que de développer une telle stratégie de la dépossession, contre laquelle tous ont lutté avec la plus grande vigueur, au prix, parfois, de leur carrière. Au fond, comme le rappelle opportunément Anja Nevanlinna, à propos de la bibliothèque de Viipuri (ville finlandaise pendant l'entre-deux-guerres, soviétique ensuite) érigée par Alvar Aalto entre 1927 et 1935, puis devenue un symbole du Mouvement moderne, la préservation consiste à garder ce dont nous voulons nous souvenir pour le futur. La seule question pertinente est par conséquent de savoir quelles valeurs on choisit de perpétuer en réhabilitant, au nom de quelle histoire et au profit de quels groupes culturels. Tout le reste est littérature.

La modernité, un espace du temps vécu

Par la violence de leur contraste, ces allers et retours du sentiment dominant traduisent assez, me semble-t-il, la légitimité des études sur la réception des œuvres. Celle-ci est la seule à montrer combien l'architecture se distingue des autres productions culturelles. Car l'architecture n'entre pas directement, comme elles, dans un système de circulation. Elle n'y accède que par le truchement d'intermédiaires, de médias. Elle est le cadre même de l'histoire, adapte l'espace au temps vécu et, en conséquence, modèle le territoire. D'où la gamme étendue des jugements portés sur le Mouvement moderne et le fait que ces jugements soient altérés au fil du temps par des interprétations qui modifient l'identité même des objets. Ceux-ci sont en effet transformés par la façon dont nous les nommons (l'expression de « Mouvement moderne » semble, d'ailleurs, n'apparaître qu'assez tardivement), par leur compagnonnage avec les idéologies (le socialisme radical ou réformiste, essentiellement), par les rencontres qui ont formé l'esprit de leurs créateurs. Il y a potentiellement conflit, en Europe, dès l'origine, entre les architectes modernes qui sont fascinés par le continent américain, ceux qui ne jurent que par l'orthodoxie marxiste et ceux qui se tournent vers les modèles vernaculaires. Les uns réagissent, de surcroît, sur les autres. Chacun d'eux n'est pas animé en général par une référence unique, mais porte en lui-même la somme des contradictions qu'il tente de surmonter en élaborant une forme de synthèse personnelle - ce processus de création propre au milieu de l'architecture et que les hommes de l'art désignent du nom de « projet ».

Ainsi, lorsqu'avant et après la Seconde Guerre mondiale, les architectes modernes italiens s'emparent des cinq points conventionnels de la théorie formalisée par Le Corbusier (pilotis, plan libre, façade libre, fenêtre horizontale en bandeau, toit-terrasse), ils se singularisent selon qu'ils exercent au nord ou au sud de la péninsule et adoptent le credo avec souplesse en ne le traitant pas comme un tout non négociable, mais comme autant d'éléments qu'ils utilisent séparément, suivant la période (fasciste ou démocratique) et le signal que chacun entend donner. La géographie est sans doute, à cet égard, un des points cruciaux de la réception, car elle permet de suivre le déplacement des références d'un territoire à l'autre et d'éclairer du même coup l'influence concrète des modèles. Pour des raisons diverses, l'éloignement ne freine nullement leur circulation rapide: par tropisme local dans un cas, par l'accueil des architectes d'Europe centrale fuyant le nazisme dans l'autre, l'Australie et la Nouvelle-Zélande s'ouvrent largement, dès les années 1930, aux idées de la modernité. À la même époque, la foire du Levant, à Tel Aviv (1934), propose une remarquable vitrine des avant-gardes qui s'affirme comme une spectaculaire anticipation de la naissance d'Israël. Plus tard, la célèbre exposition *Brazil builds* (1943) non seulement divulgue, à l'extérieur, les réalisations nationales (la reconstruction de Royan, dans le sud-ouest de la France, lui doit en particulier beaucoup), mais aussi diffuse, à l'intérieur (c'est-à-dire globalement en Amérique latine), les idées de Le Corbusier. Enfin, lorsqu'ils sont découverts en Europe, les silos à grain américains, simples objets fonctionnels, frappent par leur gigantisme certes, mais sont surtout érigés, en raison de leur triple qualité (perfection, beauté, efficacité), en prototypes de la « grande architecture » à venir, afin de faire pièce - une fois pour toutes, on l'espérait - aux formules de l'académisme. C'est pourquoi, il ne faudrait pas cantonner ces échanges complexes et fructueux à une somme de modernités régionales. Ce serait un défaut de perspective. Il s'agit encore là, au contraire, d'un processus subtil d'internationalisation, produit d'un monde bouleversé par les deux conflits mondiaux.

La modernité, un chantier pour l'histoire culturelle

Bref, la réception des œuvres s'écrit au fur et à mesure où ces dernières apparaissent, si ce n'est avant, et leur essence se modifie au fil de leur histoire. C'est là une idée quasi spinozienne puisque, pour Spinoza, Dieu est nature et que, comme elle, il se transforme. Les exemples de ces processus de mutation multiples et superposés abondent dans des scénarios qui tendent à accréditer le temps comme fiction et, surtout, comme récit (d'après le philosophe Paul Ricoeur) ou bien comme « régime d'historicité » (d'après l'historien François Hartog). Tantôt l'architecture moderne conte, dans un cadre topographique donné, un récit de vie: c'est le cas du centre de Villeurbanne, insertion heureuse du gratte-ciel en France dans l'entre-deux-guerres, sous l'influence de personnalités éclairées (on pourrait en dire autant de Lyon, à l'époque du maire radical-socialiste Édouard Herriot et de l'architecte inventif que fut Tony Garnier, dans les années 1910 à 1930). Tantôt elle scande les grandes césures politiques: à Budapest, on ne sauvera les immeubles résidentiels « bourgeois » d'avant la glaciation soviétique qu'après la chute du mur de Berlin. Du coup, ils deviendront des icônes adulées et, pour un temps au moins, des placements sûrs, alors que les *Tower Blocks* britanniques ou la Cité Modèle du Heysel à Bruxelles (1958) souffri-

ront toujours de leur trop forte réputation canonique, images d'une utopie sociale réputée faillible et mal adaptée à la marche des pays occidentaux qui continue d'être, somme toute, au XX^e siècle, une marche vers le progrès plutôt que vers le bonheur.

Rares, en tout cas, sont les bâtiments modernes qui auront concentré, dans le même temps, les vertus du symbole et du paradigme, l'appréciation positive des élites avides de références et celle des usagers soucieux de confort quotidien. Pour un lycée Camille-Sée (1934, François Le Cœur arch.) à Paris, encensé, combien d'*Habitats 67* (Moshe Safdie arch., Montréal), longuement vilipendés et maculés de boue au-delà du raisonnable? Très rares en effet sont les grands ensembles urbains unanimement salués, beaucoup d'entre eux ayant par trop sacrifié, au départ, à ce que Lewis Mumford¹² dénonce, dans *La Cité à travers l'histoire*, comme un mouvement d'isolement de la population dont Brasília, en dépit de ses nombreux mérites, donne un clair exemple avec ses rues à un seul côté et la fracture artificielle de ses îlots en zones résidentielles et commerciales qu'il a bien fallu, un jour, se résoudre à raccommorder. « La temporalisation de l'homme, conclut Guy Debord, telle qu'elle s'effectue par la médiatisation d'une société, est égale à une humanisation du temps. Le mouvement inconscient du temps se manifeste et devient vrai dans la conscience historique ».

Gardons-nous, pour interpréter le Mouvement moderne, des mirages du temps immobile (le sacre des images), cyclique (la répétition des images) ou spectaculaire (la consommation des images). Le temps de la modernité est tout bonnement historique. Il convoque des politiques et des institutions, des médiations et des acteurs, des pratiques et des sociabilités, des signes et des symboles. Bref, il relève de l'histoire classique des cultures. Et, à ce titre, il appelle l'analyse des temporalités variables, des ruptures, des incertitudes, des accidents, des projets fondateurs, des discussions idéologiques, des réalisations messianiques ou matricielles, sans lesquels l'événement ne fait pas sens. On se demandera avec profit, dans un sens dialectique, comment le Mouvement moderne représente et se représente le monde qui l'entoure. « Un monde », écrit l'historien Jean-François Sirinelli¹³ en guise de programme, « figuré ou sublimé - par les arts plastiques ou la littérature -, mais aussi un monde codifié - les valeurs, la place du travail et des loisirs, la relation à autrui -, contourné - le divertissement -, pensé - par les grandes constructions intellectuelles -, expliqué - par la science -, partiellement maîtrisé - par les techniques -, doté d'un sens - par les croyances et les systèmes [...], voire les mythes -, un monde légué, enfin, par les transmissions dues au milieu, à l'éducation, à l'instruction ». À l'image des contributions réunies dans ce livre, une telle investigation est vaste, sa géométrie variable, mais ses rivages sont désormais sûrs et balisés.

Épilogue

Du temps de la modernité, Dani Karavan, admirateur fervent de la « ville blanche », Tel Aviv, a donné une image à la fois perspicace et bouleversante dans le mémorial construit en l'honneur de Walter Benjamin à Port-Bou en Espagne (1992-1994): « J'ai pensé », explique-t-il à cette occasion et en conclusion de ce colloque, « que la nature, dans ce site sauvage, racontait à elle seule l'histoire de cet homme. Il fallait seulement que j'amène les gens à regarder son histoire à travers le tourbillon de la mer. J'ai créé une sorte de tunnel par lequel le visiteur est amené à la mer. Une plaque de

10 - Guy Debord (1931-1994), *La société du spectacle* [trad. en anglais, *The society of the spectacle*], Paris, Buchet-Chastel, 1967, [rééd., Gallimard, 1996, Folio; 2788].

11 - George Orwell (1903-1950), *Nineteen eighty-four, a novel* [trad. en français, 1984], London, Secker and Warburg, 1949.

12 - Lewis Mumford (1895-1990), *The City in history* [trad. en français, *La cité à travers l'histoire*], New York, Harcourt, Brace and World, 1961.

13 - Jean-François Sirinelli, *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 1992, vol. 2, *Cultures*, p. III, [repris par Jean-Pierre Rioux en introduction de *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 16].

verre, parapet protecteur, s'interpose entre l'eau et le visiteur. J'y ai inscrit la phrase de Benjamin: "L'histoire n'est pas faite par les héros mais par des personnes qui restent anonymes" ». Le Mouvement moderne s'est passionné, précisément, pour les anonymes, les sans-grades, mais sans délaisser la clientèle en apparence plus traditionnelle – ou bourgeoise – qui, par la hardiesse de son esprit, la tolérance de ses idées et l'étendue de ses moyens, lui a offert l'opportunité de créer ses plus belles icônes. C'est son honneur. C'est aussi la richesse indéfinie du matériau qu'il offre à l'histoire.

1 - Emil Kaufmann (1891-1953), *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien, Passer, 1933, [recent translation in French, *De Ledoux à Le Corbusier: origine et développement de l'architecture autonome*, Paris, Éd. de La Villette, 2002].

2 - Étienne-Louis Boullée (1728-1799).

3 - Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Today listed as a World Heritage and located in the village of Arc-et-Senans (Doubs), the royal saltworks were built from 1775.

4 - Reyner Banham (1922-1988), *Guide to Modern Architecture*, Princeton, Van Nostrand, 1962.

Introduction

A Cultural History of Modernity in Architecture

Jean-Yves ANDRIEUX

Historian, Professor, Université de Rennes 2, DOCOMOMO France.

As seen through an ideal imagery, the figure of modernity in architecture irresistibly emerges from the dark line of an indistinct horizon, between reality and theory. Is this too simple a metaphor? Sometimes, modernity is linked to a past which it has been assigned to surpass, once it has defined its meaning. Sometimes, modernity is unaware of the past, of all the past that it is in charge of replacing, by moving forward. Uncertain and superb, generous and optimistic, the figure of modernity invents the XXth century equally as well as this century invents modernity. Its birth is shrouded in mystery. Such as its inventors. Stimulating its defenders, this original mist does then not stop growing, until it obscures its identity, mixes up its message, clouds its chronology and, finally, hides its works, whether these works are considered as specific symbols or as leaders of legendary lineages.

How Modernity in architecture was built up in the past: the myth

In the field of architecture as well as in others, there are many protagonists who contribute towards this subtle construction, acting with or without intention. It is, for instance, in 1933, the art historian, Emil Kaufmann¹, who explains that the radical geometry, invented by the French Revolution architects, Étienne-Louis Boullée² and Claude-Nicolas Ledoux³, is transposed to the first works of Le Corbusier and Pierre Jeanneret as it would be to flashes of lightning, opening the way after a full century of dictatorial styles and drastically disrupting the course of centuries, without any medium nor any transition. Thus, with the very restricted means of a neo-puritanism, the generating circle, the bare surfaces and the acute angles of the villa Savoye (1929-1930) would, among other buildings, redesign the dramatic palladianism of the villas that Ledoux planned to situate in the midst of the harsh forest of Chaux (in the Franche-Comté province). There, right at the end of the *Ancien Régime*, the employees of the royal saltworks would have lived as the fortunate occupants of an ideal town. Probably one of the first "green" cities in history, if it had ever been built. Based on a direct association of distant highlights of architecture, this story is really attractive and solid, but it is also too perfect to be true. That is the way authors help myths to spring up.

In 1962, the art critic Reyner Banham⁴ also employed the same hypothesis - as Fabienne Chevallier explains further in this book - when he pointed out the techno-

logical novelty of the *Maison du Peuple*⁵, in Clichy (1937-1939). He omitted to say that the realisation set up by the architects, Eugène Beaudouin and Marcel Lods (assisted by Jean Prouvé and Vladimir Bodiansky), derived from a socialist programme invented in Europe half a century before and yet brought to fame by Victor Horta in 1896-1898, in Brussels. Moreover, the *Maison du Peuple* adapts to Paris suburbs a classical model of public building - the city hall or law courts perched on a covered market - that was meant to equip small country towns. Ample illustrations of this model can be found, for instance, in the lectures that Eugène Viollet-le-Duc⁶ wrote, in the 1860s, for the benefit of the *École des Beaux-Arts* students, in Paris. There is no doubt that the *Maison du Peuple* is a bold and remarkable edifice, but it has good credentials. One would not understand its whole significance, if it was said that it resulted from a progressive intention providentially combined with an exceptional achievement. In one word, modernity in architecture is neither born of a spontaneous generation, nor of a deserving genius whose more brilliant expressions the historians should pinpoint, focusing on the time between the two World Wars, as Nikolaus Pevsner⁷ and Sigfried Giedion⁸ did previously, the former in 1936, the latter in 1941. If one could easily forgive these great authors - and even, in a certain sense, thank them - for having been so positive, as they were desperate for reaching a better fate after the destruction of Europe, at least should we come back nowadays to a more strict use of sources. Writing the history of the Modern Movement should both incorporate various scientific approaches and also observe the long term effects. History cannot be reduced any more to a mechanical list of battles or events. As the texts collected in this book point out, the permanent and beneficial renewal of historical knowledge applies now to architecture. Producing the proof, observing mass culture, studying mass media, introducing, more recently, the cultural studies and developing the interest to gender, historical research has broadly opened the investigations and founded the methods.

How Modernity in architecture is built up at present: the distance

Hubert-Jan Henket goes in the same direction when he acknowledges that the Modern Movement belongs to the past. He nevertheless wonders straight away if its values are still valid today. Yes, he does not hesitate to answer, as far as he compels himself to use them on behalf of reason and progress, on behalf too of a critical mind which helps repel the drift of populism and the pitfalls of spectacular figures⁹. Widening the debate as early as in 1967, Guy Debord¹⁰ precisely warned, in *The society of the spectacle*, against the appearances of the virtual world. A sort of equivalent to the physicists black hole in which matter rushes and gets lost, the virtual world gives place, according to Guy Debord, to a fearsome vacuum. This writer then clearly described how the "new architecture" was merely a cog in the wheel of a "pseudo-collectivity," in spite of the fact that it was designed with poor people in mind. "Isolated together" in the middle of a true "abstract landscape," these people would be swamped with haunting images, which would be very effective because they would feel so lonely. A kafkaïan nightmare which reminds one of the George Orwell¹¹ universe, but which became famous at the same time on the grounds of its dazzling intuition and shrewd analysis.

Still following Guy Debord, the spectacle builds up the society like a relationship between people rather than as a set of images. He states that it is "a vision of the world which has been 'objectivised.'" A simple example will illustrate the idea. The pavilion of Spain, erected by the architect Ludwig Mies van der Rohe at Barcelona Exhibition in 1929, initially embodied with grace the hopes of the Weimar Republic. It is nowadays overused by advertising executives who depict it as a dream for basic consumers. Eighty years after it has been created, this remarkable edifice represents a world where unreality emerges from real society and where, Guy Debord writes, "the truth is a moment of the lie." Therefore, nobody believes anymore, as Hubert-Jan Henket echoes, that modern architecture would be capable of resolving social issues, although these were its first consideration (the purpose of building for the

5 - Most of the cases illustrating this introduction are borrowed from the conference papers. As it was not possible, nor necessary, to quote each author's name, the reader will easily find references the table of contents.

6 - Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), *Entretiens sur l'architecture* [trad. en anglais, *Discourses on Architecture*], Paris, Morel et Cie, 1863-1872.

7 - Nikolaus Pevsner (1902-1983), *Pioneers of the Modern Movement*, New York, Museum of Modern Art, 1936, [réédité en 1949 et ensuite, sous le titre de *Pioneers of Modern Design*, trad. en français, *Les sources de l'architecture moderne et du design*].

8 - Sigfried Giedion (1888-1968), *Space, Time and Architecture* [trad. en français, *Espace, temps et architecture*], s.l., OVP, 1941, (Charles Eliot Norton lectures for 1938-1939).

9 - Hubert-Jan Henket, Hilde Heinen eds., *Back from Utopia, the Challenge of the Modern Movement*, Rotterdam, 001 Publishers, 2002.

10 - Guy Debord (1931-1994), *La société du spectacle* [trad. en anglais, *The Society of the Spectacle*], Paris, Buchet-Chastel, 1967, [rééd., Gallimard, 1996, Folio; 2788].

11 - George Orwell (1903-1950), *Nineteen Eighty-Four, a Novel* [trad. en français, 1984], London, Secker and Warburg, 1949.

benefit of the common people and the hope of instilling peace were the two others, none of the three having been wholly achieved). On the contrary, modern architecture is now being regularly accused of failure in mass housing and town planning, even though these two fields are far beyond its means. After passionate advocates pleaded its cause, the Modern Movement is unfairly criticised. If few architects continue, despite all the obstacles, to be inspired by it, it relates to architecture as communism does towards Occidental democracies: as an exorcism and an image of total error. It then turns to be repulsive. Self-analysis and historical inquiries did not settle the crucial question of the connection between art and politics, such as Danielle Voldman pointed it out: was, in substance, the Modern Movement revolutionary, democratic, authoritarian, stalinian or a combination of those four elements?

The diffusion of modernity in architecture through mass media

In any case, when blame replaces praise, everything is upside down. This inversion of values absolutely refutes the cliché which asserts that the same type of standardised architecture spread out wherever industry appeared and offered a suitable ground for a new kind of social existence that had to be implemented in the developed countries. Upsetting common thought! In other words, modern urbanism is a result of the commercial market and does not produce the framework in which the latter flourishes. This point probably contributes to shed light on another ambiguous relationship which expanded between modernity and colonialism. When the images of progressive Occidental architecture were diffused among the countries conquered by the grand colonial empires, they tended to unify the free space in which goods moved as well as to abolish any geographical distance. Indeed, architecture took part in that world-wide process. We must not forget the fact, while the former great Western powers try to reappraise the cruelty of their colonial past. It is for example in Libya, then governed by Mussolinian Italy, that, during the decade of the 1930s, a model of modern mediterranean architecture was invented, which led to reinstate the local tradition and, at the same time, to import the dogmas of the rationalist movement.

In the same way, when black and white pictures were diffused all round the British empire, the abstraction, the colours and the clear shapes of modern architecture were spread out as the dominant features of happy utopia, but were also displayed as the elements of a show which resulted in the exclusive myth of "white modernity" or "pure modernity." Everyone recognizes now the racial connotation of those two types of architectural modernity which of course never existed as such. Up to there, the means of image meet, at the same time, the purpose of image. The Finnish modern buildings were hallowed by photographers, in a similar way. On studying the photographs, their formal perfection gives prominence to the hypothetical harmony reached in this country between nature and architecture, as a dream simply turned into necessity. When the odd developments added to the Frugès *Quartiers modernes* by their occupants, were knocked down in the 1990s, the somewhat abrupt formalism of Le Corbusier was fully restored, in another comparable way. Back to its original beauty, this small modern housing estate, built in Pessac (Gironde) in 1923-1926, was treated as an important piece of art, immediately overprotected and overadvertised, through luxurious colour pictures this time published by glossy magazines. In this last case, although poorly rated by the working classes whose needs it was meant to meet, modern architecture is rescued as a monument. Converting housing into a monument takes the form of a unilateral statement, the voice of the powers that be.

How modernity helps build a sensible approach to human geography

Consequently, must what is permitted be opposed to what is possible? In order to survive, must modern architecture become a new tradition, an umpteenth metamorphosis of style, a super-abstraction, an outmoded academy? The question is not as simple as that. A pioneering country such as the Netherlands shows a wide selection

of choices in restoration. Sometimes, the "Sleeping Beauty" is brought back to life (Shröder-Shröder house, Gerrit Rietveld arch., 1925), sometimes poetry is converted into prose (De Kiefhoek district in Rotterdam, Jacobus Johannes Pieter Oud arch., 1925-1929). Referring to the Burra Charter (1999), the Seidler house case, in Sydney (1948-1950), suggests another way of acting. More hopefully, it is based on factual history and illustrates the events, the imponderables and the recurrences, on behalf of which men and communities invent the sites that relate to their everyday surroundings. Adapting old buildings to the present standards, one should affirm the primacy of value against trade and refuse to produce a background where the world is denied as real and displayed as virtual, in dreary houses converted into museums which repulse the general public. On the contrary, let us go back to the true merit of life, as did Eric Mendelsohn and Bruno Taut, when they brightened up the dwelling houses with vivid colours, or Hans Scharoun who preferred a dazzling white because he associated this colour with the criteria of hygiene and with the "reform" of customs, once spoiled by damaging environments.

At the same time, one restores the link between modernity and past, separates the avant-garde from ordinary productions, counterbalances the weight of theories, clarifies the meaning of technology – provided technical invention is considered as a sum of concrete relationships and theoretical evolutions, in fact led by industrialisation and mass production. One understands too that, in the second half of the XXth century, because it did not depend as much on experiences, modernity was more accomplished and that it then brilliantly leapt into the world of maturity. Look for instance at the glass walls designed by Le Corbusier which were erected in the Centrosyoud building in Moscow (1928) and the Salvation Army head office in Paris (1929). Look also at the glass wall which equips the UNESCO headquarters in Paris (Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi and Bernard Zehruss arch., 1953-1958). What does their restoration consist of? It would not aim to slavishly reproduce, even through a sort of "modernisation," a once risky experiment. It would rather bring these buildings back to life, raising up the standards of their comfort while respecting the spirit of their initial project. It was never intended for the Modern Movement to look at itself in the mirror of an artificial environment or to act in a theatre of illusions that it would have created piece by piece. It would be an insult to the greatest modern architects to deprive the buildings from their history and to develop such a strategy against which these creators fought their lifelong battle. Basically, as Anja Nevanlinna opportunely recalls, talking about the library in Viipuri (a Finnish town between the two World Wars and a Soviet possession afterwards), a major building erected by Alvar Aalto between 1927 and 1935, then promoted as a symbol of the whole Modern Movement, preservation consists of saving what we intend to remember in the future. Thus, the relevant question is only to know what kind of values we like to perpetuate through rehabilitation, in the name of which story and on behalf of which people we undertake to restore things. Anything else would be of trifling importance.

Modernity as a haven for life

To my mind, these violent contrasts and changing feelings fully legitimate the study of the effects of architecture. These studies show how much architecture is different from the other genres of culture. Unlike these, architecture is obviously not readily available. Although it is in some circumstance, it will generate awareness through the media. Architecture is the framework of history, which adapts environment to real life and, as a result, gives shape to the territory. That is why the judgment passed on the Modern Movement is so contrasted. That is also why this judgment is altered by time and produces various interpretations which end up modifying the identity itself of buildings. All these works are transformed by the way we name them (as a phrase, the "Modern Movement" seems to have appeared slightly late), by the ideologies (basically radical or reformist socialism) and by the ideas that have influenced their creators. From the very beginning, there is a potential conflict, in Europe, between the modern architects who are fascinated by the American continent, those who watch the vernacular models and those who swear by marxist ortho-

doxy. Moreover, some commonly react upon the others. None of them refers of course to a unique influence, but to multiple contradictions. Trying to overcome them, as their lifeline, they elaborate a sort of personal synthesis which is the proper process of creation in architecture and which the specialists refer to by the name of "project."

In this way, when the Italian modern architects took over, before and after the Second World War, the usual five points which gave Le Corbusier's theory its foundation as well as its coherence (pilotis, free plan, free façade, long horizontal sliding window, roof garden), they made themselves conspicuous, depending on the place (North or South of the peninsula) or the period (fascist or democratic) in which they lived. They certainly took up Le Corbusier's creed, but they never treated it as a non negotiable whole. Without regard for what the master insisted on, they used separate elements according to the sign that each of them decided to give. There is no doubt that geography is crucial when one tries to understand the effects of the phenomenon of reception. Geography explains how references move from one place to another and how models are set up. For various reasons, the distance did not prevent them from circulating quickly. Thanks to local needs and also to the architects who left Central Europe when they fled the Nazi regime, Australia and New-Zealand received the ideas of modernity with ease, as early as in the 1930s. At the same time, the 1934 Levant Fair, in Tel Aviv, displayed spectacular samples of the most remarkable avant-garde realisations, anticipating the birth of Israel State. Later, the famous exhibition, *Brazil Builds* (1943), disclosed the national trend towards the architecture of foreign countries and diffused Le Corbusier's ideas in Latin America. Eventually, when the American grain elevators and silos were discovered in Europe, these simple functional items not only caught the imagination because they were gigantic, but above all because they were raised, as a result of their triple character (perfection, beauty, efficiency), to the status of prototypes, forecasting the "Great Architecture" to be and replacing - once and for all, as one hoped - the academic system. That is why one would not be truly inspired when he would confine those complex and fruitful exchanges to an addition of regional modernities. It would not be a clear-sighted perspective. On the contrary, the circulation of the architectural models is a subtle international process and this process took place on the whole surface of a planet that was turned upside down by the two World Wars.

Modernity as a topic for the history of cultures

In one word, the history of buildings has to be drawn up as soon as these buildings appear, if not before, just as their essence is to be altered as fast as history continues. This is close to a spinozian phrase as Spinoza writes that God is Nature and that there is as real a transformation in God as there is one in Nature. As a matter of fact, there are plenty of examples attesting such multiples and superimposed mutations in scenarii which regard time as if it was fiction or non fiction (following the philosopher Paul Ricoeur) and as if it gave the clue to the "systems of historicity" (following the historian François Hartog). Sometimes, at a certain point, modern architecture tells the story of a life: such is the case in Villeurbanne whose centre was successfully laid out by a series of smart skyscrapers, between the two World Wars (or in Lyon, between the years 1910 to 1930, under the influence of the radical-socialist mayor, Édouard Herriot, and the inventive architect, Tony Garnier). Sometimes, modern architecture gives emphasis to the big political upheavals: in Budapest, the residential apartment buildings, declared "bourgeois" by the communist regime, were saved from ruin only after the Berlin wall had been knocked down. They were then admired as icons and were, at least for a while, turned into safe investments. Contrasting with them, the British "Tower Blocks" or the Heysel Model City in Brussels (1958) suffered from their negative canonical reputation. These images of social utopia were reputed to be fallible. They were not at all adapted to the way that Occidental countries appear to have been operating during the XXth century, when they looked for progress rather than for happiness of people.

Exceptional, anyway, are the modern buildings which have embraced, at the same time, both the virtues of symbol and of paradigm - or, if one prefers, the positive

appraisal of top ranking classes, being fond of references, and the agreement of users, being concerned with daily comfort. If the Camille-Sée secondary school (1934, François Le Cœur arch.) in Paris was ardently praised, how many *Habitats 67* (Moshe Safdie arch., Montreal) have been criticised and repudiated? If so few housing schemes have been unanimously greeted, it is because most of them have conformed, at the beginning, to what Lewis Mumford¹² denounced, in *City Throughout History*, as a way of isolating inhabitants from their environment. In spite of its merits, Brasilia gives a clear example of this fact. The one-sided streets and the blocks strictly parted into residential and commercial areas of this new city had once to be changed and reconciled to real living. "Man enters time and time is humanized," Guy Debord concludes, "when the media holds power over society. The unconscious movement of time happens and *becomes true* through the historical conscience."

If we want to interpret the Modern Movement correctly, we must be beware of three mirages: the effects of immovable time (the triumph of images), cyclical time (the repetition of images) and spectacular time (the consumption of images). The time of modernity is simply historical. It convenes politics and institutions, mediations and actors, experiences and sociabilities, signs and symbols. In one phrase, modernity falls within the province of the classical history of cultures. And, as such, it calls for analysing temporalities, uncertainties, interruptions, accidents, projects, ideologies, tendencies, realisations or, to put it another way, all the variable and basic parameters which give meaning to the events. In this perspective, it will be helpful to use dialectic and to know how the Modern Movement represents and imagines the world that surrounds it. "A world," as the historian Jean-François Sirinelli¹³ writes, by means of a programme, "that was symbolized and sublimated - by art and literature -, but also codified - by the values, the importance of work and leisure, of relationship to other people -, bypassed - by the entertainment -, thought - by the great structures -, explained - by the sciences -, partially controlled - by the techniques -, endowed with a meaning - by the beliefs and the systems, if not by myths -, a world that was finally handed down by inheritance due to family, education and instruction." As the contributions gathered in this book show, such an enquiry is vast. Its outline can be diversified. But its purpose is clear and certain.

Epilogue

As a faithful lover of the "White Town," Tel Aviv, Dani Karavan represented the time of modernity in the memorial built between 1992 and 1994, in Port-Bou (Spain), in honour of Walter Benjamin. The image is clear-sighted and deeply moving. "I thought," Karavan explains on that occasion and concluding this conference, "that the character alone of this natural and wild site conveyed the history of this man. It was only necessary that I led people to look at his history across the turbulent sea. I created a sort of tunnel through which the visitor is led to the sea. A glass plaque, parapet protector, imposes itself between the water and the visitor. There I inscribed a phrase from Benjamin: 'History is not made by heroes but by persons who remain anonymous.'" As it happened, the Modern Movement was fascinated by anonymous people, by paupers. But it did not neglect apparently more traditional custom, the bourgeoisie, whose audacious spirit, tolerant ideas and large income it largely used to create its most perfect icons. This act does him great credit as well as it gives to the shrewdness of historians a particularly rich material.

Translation by the author (thanks to Maureen Farrell).

12 - Lewis Mumford (1895-1990), *The City in History* [trad. en français, *La cité à travers l'histoire*], New York, Harcourt, Brace and World, 1961.

13 - Jean-François Sirinelli, *Histoire des droites en France*, Paris, Gallimard, 1992, vol. 2, *Cultures*, p. III, [repris par Jean-Pierre Rioux en introduction de *Pour une histoire culturelle*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 16].

Introduction

La modernité française de l'entre-deux-guerres et l'esthétique de la réception

Fabienne CHEVALLIER

Historienne, Présidente de DOCOMOMO France

Le deuxième terme du titre de cette communication reprend celui de la traduction en français des travaux de Hans Robert Jauss: *Pour une esthétique de la réception*. Cette reprise reflète une fidélité méthodologique vis-à-vis de l'ouvrage en question. Trois objectifs principaux animent cette communication: traiter la question du jugement sur l'objet architecture, dépasser le projet d'élaboration d'une histoire parallèle de l'architecture, indépendante de l'histoire générale, et faire des valeurs de l'architecture un objet d'investigation historique. Cette communication est ainsi fondée sur les visées et les méthodes exposées dans un article publié en 2002, intitulé « La réception, les objectifs et les méthodes de l'histoire de l'architecture », auquel je renvoie.

Ces visées ayant été bien reflétées dans l'appel à communications de la conférence, et dans les communications retenues par le conseil scientifique, les thèmes qui ont pu être dégagés au sein du bureau et être proposés au comité scientifique pour former les sujets des tables rondes structurent ici l'armature d'une approche renouvelée sur la modernité française de l'entre-deux-guerres, ainsi exposée à « l'esthétique de la réception ». On en mettra ainsi en évidence, en conclusion, les traits spécifiques. Cette communication illustrée par des études de cas vient ainsi en résonance avec les cas étrangers publiés dans cet ouvrage. Les sept thèmes retenus sont les suivants:

- La question de l'interprétation des édifices et des ensembles urbains
- La patrimonialisation et les stratégies de conservation
- L'architecture moderne, ses publics et ses usages
- Les écritures et les images de la modernité française
- La réception et les innovations techniques

1 - Banham, 1962, p. 249. Dans cet article, Banham établit la valeur universelle du mur-rideau de Jean Prouvé, « premier mur-rideau industrialisé » (« first practicable industrialised curtain-wall »).

- Les événements et les manifestations liés à la modernité
- L'architecture moderne et la construction des identités

La question des valeurs de la modernité, qui a fait aussi l'objet d'une table-ronde, ne sera pas traitée comme un cas spécifique. En raison de l'acception retenue ici de la « réception », elle est en effet au cœur de la démarche historique et donc présente dans chacun des cas étudiés.

1. La question de l'interprétation des édifices et des ensembles urbains

Interpréter, faire la démarche d'interroger le contexte des œuvres au-delà des manifestes, des récits et des images qu'elles ont suscitées, c'est aussi redéfinir la modernité et ses mythes.

La Maison du Peuple à Clichy, par Eugène Beaudoin et Marcel Lods, avec Jean Prouvé et Vladimir Bodiansky (1937-1939), fournit une question d'interprétation très intéressante au sein de la modernité française. L'éloge que fit Reyner Banham du bâtiment, en 1962, fut une pièce maîtresse dans la construction de la valeur canonique de cet édifice¹. Banham salua la modernité du mur-rideau de l'édifice, composé de panneaux métalliques cintrés suspendus à la structure. Ce mur-rideau avait été créé en 1934 dans les ateliers du constructeur Jean Prouvé. L'édifice intégrait d'autres innovations techniques. Un plancher mobile, au premier étage, permettait de créer une vaste salle de cinéma et de conférences, ou de laisser le marché ouvert en stockant les éléments du plancher dans une armoire. Un comble roulant muni de verrières permettait de couvrir le marché.

Le terme de « Maison du Peuple », communément employé pour désigner des projets destinés à accueillir différentes formes de vie sociale ouvrière conçus à partir des années 1890 en Europe, recouvre en fait des réalités fort différentes selon leur charge idéologique, leur utilisation éventuelle comme outil de propagande pour la classe ouvrière, les acteurs à l'origine de ce type de projets (patronat philanthropique, syndicats, municipalités) et les activités qui y étaient proposées (éducation populaire, siège pour les syndicats, loisirs populaires). La genèse de la Maison du Peuple de Clichy illustre bien l'incapacité de la notion à recouvrir une réalité unique.

Dans les années qui précèdent la construction de la Maison du Peuple, la politique menée par le maire socialiste de Clichy, Charles Auffray, préfigurait celle qui serait menée, en 1936, lors de l'arrivée au pouvoir du gouvernement du Front Populaire. Le conseil municipal de cette commune pauvre œuvrait en faveur de l'activité économique, facteur d'emploi, et accordait une grande importance aux affaires scolaires et à la gestion de l'Office HLM. Il accordait des aides aux chômeurs et subventionnait de nombreuses sociétés et associations de secours et de loisirs populaires, qui étaient extrêmement actives à Clichy et contribuaient de manière remarquable tant à l'animation de la ville qu'à l'établissement de réseaux de solidarité et d'amitié. Avant que les élus ne s'intéressent à une « Maison du Peuple », c'est-à-dire avant 1935, leurs projets architecturaux concernaient les écoles, les bains-douches et un projet de stade municipal. Le maire consacra une énergie considérable, à partir de 1934, pour lancer un projet d'extension et de modernisation de l'école de filles Jules Ferry. La municipalité coopérait avec d'autres villes de la banlieue parisienne, et notamment avec celle de Suresnes qui, sous l'action de son maire Henri Sellier, fit construire une

école de plein-air par Beaudoin et Lods. La construction de cette école (1932-1935) provoqua une émulation à Clichy. Le 21 juin 1934, le conseil municipal décida de mettre au concours un projet d'école de plein-air. On ne trouve pas trace de l'organisation du concours dans les délibérations du conseil municipal, mais celle du 29 novembre 1935 indique que Beaudoin et Lods en furent lauréats. Entre-temps, la contrainte budgétaire s'était resserrée et le conseil municipal abandonna le projet. Mais le 5 juillet 1935, le maire déclara qu'il voulait utiliser une politique de travaux de construction pour relancer l'économie et l'emploi dans sa commune.

2 - Auffray, 1939.
3 - Baptiste, 1993.

La présentation faite par le maire du projet de « Maison du Peuple » au conseil municipal du 29 novembre 1935 apparut dans ce contexte comme un outil de relance économique destiné à soutenir l'emploi. Sa tonalité en terme de culture de masse n'apparaît pas dans les présentations faites dans les réunions municipales. Au départ, l'hébergement des syndicats n'apparaît pas non plus, ceux-ci ayant à l'époque un siège non loin de la mairie, au 60 rue de Paris. La question de l'hébergement des syndicats dans la Maison du Peuple émergea plus tardivement, lorsque le maire dû défendre l'intérêt du projet devant la population².

Le fait que le projet fut confié directement à Beaudoin et Lods, à l'issue d'une étude qu'ils avaient déjà soumise à la municipalité, procéda du souci du maire de les dédommager de l'abandon de la construction de l'école de plein-air. Le fait de coupler, dans cette « Maison du Peuple », comme le proposa spontanément l'étude de Beaudoin et Lods³, un marché au rez-de-chaussée, avec des salles de réunion, des bureaux de sociétés municipales, des emplacements supplémentaires du marché et une vaste salle de cinéma - conférences au premier étage fut présenté par le maire comme une décision de bonne gestion publique en temps de crise, car elle augmentait le « rendement », selon ses termes, de la nouvelle construction; le marché était trop vétuste, une nouvelle construction s'imposait pour répondre aux critères hygiénistes, et la mairie n'avait plus de salle de conférences. Cette conception du « rendement », bien confuse sur le plan économique, fut mise en doute dès le conseil municipal du 5 mai 1936. Lors de cette séance, la question du coût de fonctionnement de l'édifice fut perçue comme une grave menace pour les finances communales, mais le conseil approuva finalement la poursuite du projet. En dépit de l'obtention d'une subvention de l'État de 3 millions de francs, obtenue en 1937 du fonds des grands travaux pour la lutte contre le chômage, les délibérations qui suivirent jusqu'en novembre 1939 (date de l'ouverture du rez-de-chaussée) font clairement sentir le piège économique dans lequel s'étaient acheminés les élus de Clichy: en face du bénéfice à retirer du projet en terme de relance de l'emploi (300 ouvriers sur le chantier, mais les lots d'entreprise les plus importants confiés à des entreprises qui n'étaient pas clichoises), le coût d'investissement s'élevait à 6, 513 millions de francs dans le budget initial, qu'il fallut réviser à la baisse, tandis que les coûts de fonctionnement à venir ne furent même pas chiffrés. Fondée sur un pari économique hasardeux et des calculs de rentabilité inexistant, dans un environnement inflationniste, la construction de la Maison du Peuple de Clichy n'illustre, avant la guerre, ni les réussites de la politique culturelle du Front Populaire, ni ses apports sociaux, mais les malheurs de sa politique économique. Par ailleurs, dans le discours de la municipalité, derrière l'appellation glorieuse de « Maison du Peuple » revient toujours, dans les années trente, le simple couplage d'un marché et d'une salle des fêtes. Le coût de la construction de Beaudoin et

4 - Dumont d'Ayot, 1997-1998; Reichlin, 1985 et 1997.

5 - Baptiste, 1991, p. 16.

6 - Dossier de protection de la Maison du Peuple. Lablaude, 1986.

Lods était bien exorbitant par rapport à une telle visée, plutôt traditionnel. Mais l'appellation « Maison du Peuple », annonciatrice d'une idéologie progressiste, fonda pourtant dans l'historiographie l'établissement d'une liaison entre la modernité technique de l'édifice et sa modernité sociale.

2. La patrimonialisation et les stratégies de conservation

Le décalage entre les intentions de la municipalité, la conduite du projet en temps de crise et le caractère de « laboratoire architectural » de la réalisation, qui marqua la naissance de la Maison du Peuple, eut d'importantes conséquences sur la vie du bâtiment. Celui-ci fut sous-utilisé par rapport à son potentiel technique, tout en devenant le siège d'une activité festive appréciée par les Clichois, fit l'objet d'altérations et de remaniements et tomba dans la non-reconnaissance avant d'être classé le 30 décembre 1983, puis de faire l'objet d'un début de réhabilitation à partir de 1995.

Dans ce contexte, l'analyse historique contribue à poser les termes dans lesquels il s'agit d'ancrer le débat sur l'authenticité. Elle permet de dégager trois grandes options pour la restauration de l'édifice. Cette restauration ayant commencé en 1995, la présentation de ces options a une portée exclusivement théorique, qui vise à clarifier les termes du débat dont a fait l'objet ce projet⁴. La première option est de restituer les qualités spatiales et techniques de l'œuvre. La restitution du mur-rideau ne fait ici pas débat. Dans cette conception, la flexibilité et la partition des utilisations doivent être au centre de la restitution de l'authenticité du bâtiment. Ce sont le plancher escamotable du premier étage et le comble roulant qui, conçus pour une mobilité quotidienne, devaient assurer un partage des utilisations (marché ouvert ou fermé, salle de cinéma, bureaux), vu comme un gage de modernité. Du fait que le bâtiment n'a pas « vécu » avec l'utilisation effective de ces fonctions remarquables, cette conception amène à la restitution d'un bâtiment - document d'une histoire technique pionnière et singulière. Cette première option pourrait être rendue plus fidèle à l'histoire en prenant le parti d'une muséification du projet. Il s'agirait alors, en plus de la restitution des éléments architecturaux d'origine, de reconstituer une « deuxième histoire » du bâtiment, qui serait celle des modernités rêvées par Beaudoin, Lods et la municipalité socialiste de Clichy (chacun selon son propre point de vue) pendant la période de l'avant-guerre.

La deuxième option consisterait à prendre acte de ce qui a été dans les faits l'histoire sociale du bâtiment, option que prit Lods lui-même lorsqu'en 1976, il proposa au maire de fixer le plancher amovible afin de faciliter la tenue des bals publics⁵. Ce parti peut amener à renoncer à des fonctionnalités essentielles du projet d'origine, tout en présentant les éléments matériels authentiques. Enfin, la troisième option consisterait à définir un nouveau programme en rupture avec le passé, en respectant le plus possible l'authenticité matérielle et l'esprit du bâtiment. C'est cette dernière option que recommanda l'architecte en chef des Monuments Historiques Pierre-André Lablaude en 1986, trois ans après la protection de l'édifice⁶. Dans cette stratégie, qui repose sur le propriétaire, la restitution à l'identique du plancher mobile paraîtrait peu adaptée à une fonction contemporaine, tandis que celle du comble roulant implique une adaptation très importante aux normes de sécurité actuelles.

L'architecte en chef des Monuments Historiques chargé de la restauration de l'édifice, Hervé Baptiste, a réalisé un compromis pour s'adapter aux contraintes du bâtiment⁷. Mais la mise au jour de ces options théoriques reflète la complexité de la construction de la valeur sociale de certains projets de la modernité française, phénomène que l'on peut circonscrire dans la période de l'entre-deux-guerres comme le montre aussi le cas de la Cité de Refuge par Le Corbusier à Paris.

7 - Baptiste, 2000.

8 - Taylor, 1980, p. 31.

3. L'architecture moderne, ses publics et ses usages

L'utilisation de la technique comme un espace déclaratif d'une nouvelle modernité sociale présida à la genèse du projet de la Cité de Refuge à Paris, par Le Corbusier (1929-1933). Dans ce programme, qui combinait des fonctions d'habitation, d'assistance et de travail, et que Le Corbusier considéra comme un point de départ pour l'architecture et l'urbanisme moderne⁸, la création d'un mur-rideau hermétique et d'un dispositif de ventilation mécanique de l'édifice imprimèrent à l'œuvre le caractère de modèle typologique souhaité par Le Corbusier. Le système mécanique d'air pulsé ne fonctionna pas mais, au delà de ce constat, le divorce entre l'architecte et ses utilisateurs est dû à d'autres causes, plus profondes. On sait qu'à l'origine de la commande directe à Le Corbusier, associé à Pierre Jeanneret, se trou-



La Cité de Refuge par Le Corbusier,
Paris XIII^e. Etat actuel – Photographie
F.C. Copyright FLC/ADAGP 2005.

9 - Dossier de protection de la Cité de Refuge. Perez y Jorba, 1974. Crozet, 1974. Vassac, 1974.

10 - Potié, 2001, p. 60.

11 - Walter, 1945.

12 - Heubès et Girard, 1920.

13 - Voir Kerrouche, 2004.

ve la princesse de Polignac. Mécène du projet, elle imposa Le Corbusier à l'institution charitable. On ne trouve pas dans l'histoire du programme une relation de connivence entre l'architecte et son commanditaire. Le projet charitable de l'Armée du Salut ne fut pas non plus imprégné par le volet social des théories de Le Corbusier, qui constituaient un monde à part doté de son propre mode de communication. Ce cloisonnement réciproque des projets sociaux du commanditaire et de l'architecte, de nature différente, est bien lisible dans les éléments du dossier de protection de la Cité de Refuge. Le classement de l'édifice, inscrit à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques le 15 janvier 1975, résulta de l'inquiétude que manifestèrent la Fondation Le Corbusier, l'architecte des bâtiments de France et l'architecte en chef des Bâtiments Civils et des Palais Nationaux à l'égard des transformations opérées sur le bâtiment par l'Armée du Salut, sans égards pour l'authenticité de l'œuvre de Le Corbusier⁹. Dans l'histoire des projets de Le Corbusier, cette situation paradoxale contraste avec l'histoire de la commande du Couvent de la Tourette à Eveux, (1952-1960). Le Père Couturier, qui fut à l'origine du projet, établit dès 1948 une relation privilégiée avec l'architecte. Cette relation fut l'aboutissement d'une réflexion entamée dès les années trente par le Père en vue de faire renaître l'Art Sacré en France, fût-ce grâce à des « génies sans la foi »¹⁰.

La bonne acceptation de l'architecture par ses usagers passe souvent par les « fondations » de l'histoire sociale des édifices, qui se nouent dans la relation entre commanditaires et architectes. Dans le contexte de l'entre-deux-guerres, producteur d'idéologies, de réalisations et de récits sociaux, deux cas de figure opposés modelèrent de ce point de vue la modernité architecturale. Le cas de la Cité de Refuge illustre une relation mal fondée entre l'architecte et ses commanditaires. Cette origine a laissé des traces jusque dans l'état actuel du bâtiment. À l'opposé, la construction des Habitations à Bon Marché, celle des cités ouvrières réalisées pour la compagnie des chemins de fer du nord, celle des premiers hôpitaux fonctionnalistes, comme l'hôpital Beaujon à Clichy (arch. Jean Walter sur des plans de Louis Ploussey et Urbain Cassan, 1930-1935), révèlent l'implication des commanditaires, des architectes engagés dans la réalisation des projets, et leur capacité à produire, à travers des programmes bien conçus, une doctrine architecturale et des réalisations. Théorisées en 1945, les idées de Jean Walter sur l'architecture hospitalière constituent un bon exemple de ce type d'apport doctrinal¹¹. À Paris, les services de la Préfecture et les élus jouèrent souvent un rôle d'émetteurs de doctrines sur le contenu des programmes. S'agissant des élus, cette capacité était liée à leur volonté de se positionner en tant qu'experts, ce qui était à l'époque un phénomène européen. L'histoire des piscines parisiennes montre ainsi le rôle que tinrent deux agents de la Préfecture, Heubès et Girard, pour mettre en place un nouveau plan-type des piscines parisiennes¹², ainsi qu'un élu du XII^e arrondissement de Paris, Jean Morin (1869-1925), dont l'action fut déterminante pour la consécration de la fonction sportive de ces établissements¹³.

4. Les écritures et les images de la modernité française

Le rôle des revues et celui de la photographie dans l'histoire de la modernité est bien connu et son étude constitue une acception souvent utilisée de la « réception » chez les historiens de l'architecture. Ce n'est pas ce sens restrictif qui est ici donné à la réception. Ce qui est en jeu est d'étudier

comment s'est construite la communication du projet moderne. On s'attachera plus précisément à l'impact du Mouvement moderne français dans les médias de masse de l'entre-deux-guerres, en prenant comme exemple l'insertion des projets d'architecture moderne dans les Actualités Gaumont, qui furent mises en place en 1914, trois ans après l'ouverture de la salle du Gaumont Palace de la place de Clichy à Paris. Avec Pathé, la société Gaumont fut en effet la première grande société de production cinématographique française.

Trois grands thèmes liés à l'architecture apparaissent. On laissera à part la couverture des expositions (celles de 1925 et de 1937), qui présente un intérêt moindre dans ce cadre. Les sujets qui traitent d'architecture moderne dans les Actualités Gaumont de cette époque sont indissociables des grandes questions d'intérêt public, essentiellement parisiennes, de la représentation de la vie officielle et enfin des traits de la culture de masse de l'époque, orientée vers le sport et les loisirs.

Les questions d'intérêt public : l'aménagement de Paris et la question du logement ont mobilisé les Actualités Gaumont. Le début des années vingt voyait l'achèvement des grands travaux haussmanniens, auxquels de nombreuses séquences furent consacrées (mai 1923, mars 1924, janvier 1927). La question du logement social est également présente dans les reportages des Actualités Gaumont, dès 1918 où le syndicat des locataires descendit dans la rue pour y manifester son mécontentement, en 1926 aussi, à l'occasion de la protestation d'un locataire contre son expulsion. Certaines innovations destinées à améliorer le confort domestique (des innovations dans le domaine du chauffage, en septembre 1924, ou des recherches destinées à favoriser la construction de maisons économiques, à la même date), étaient parfois diffusées. Dans ces grandes questions d'intérêt public, les réponses doctrinales des architectes modernes ne sont pas présentes. Celles qui étaient apportées par les politiques publiques mises en place apparaissent de manière contrastée. On chercherait vainement dans les Actualités Gaumont une couverture systématique de la construction des Habitations à Bon Marché à Paris, tandis que la vie populaire dans les cités-jardins et les jardins ouvriers fait l'objet de certaines séquences (juin 1917, juin 1921). Cette distinction de la cité-jardin, modèle en vogue dans la culture populaire, qui est également un trait des Actualités Pathé des mêmes années¹⁴, procède de la croyance de l'époque en les vertus de l'hygiène, un thème qui est relié à la typologie de la cité-jardin, à la fois dans la presse architecturale et dans la culture de masse.

La modernité architecturale, celle des œuvres qui ont reçu une consécration canonique, n'apparaît pas pour ses qualités intrinsèques dans ces Actualités. Les œuvres en question sont présentées lorsqu'elles sont liées à un événement à caractère officiel qui prend le plus souvent la forme d'une inauguration. C'est ce point de vue qui est privilégié, et non les traits de l'objet architectural en question. Pendant la période de l'entre-deux-guerres, cinq œuvres furent ainsi diffusées en relation avec un événement officiel, ou en raison d'une signification officielle, et même clairement politique : la rue Mallet-Stevens (juillet 1927), la Mosquée de Paris par Robert Fourniez, Maurice Mantout et Charles Heubès sur les plans de Tranchant de Lunel (septembre 1924), la Cité de Refuge à Paris par Le Corbusier (décembre 1933), inaugurée par le Président de la République, Albert Lebrun, quelques mois après la mort du commissaire général de l'Armée du

15 - Rab, 1994, annexe n° 24.

Salut, Albin Peyron, l'hôpital Beaujon à Clichy par Jean Walter sur des plans de Louis Ploussey et Urbain Cassan (mai 1935), et enfin divers bâtiments de la nouvelle Cité Universitaire Internationale, notamment celui de la Maison Internationale (novembre 1936). Parmi ces cinq événements, la construction de la Mosquée de Paris a un poids politique considérable, par le signe tangible d'intégration ainsi donné par la République aux Musulmans de France dans le contexte du Protectorat français au Maroc. Le Gouvernement français avait financé la construction de la Mosquée au prix d'une mesure d'exception à la loi de 1905 sur la séparation de l'Eglise et de l'État.

Ce n'est pas non plus pour elle-même que l'architecture moderne est représentée dans la diffusion des séquences, très nombreuses, consacrées au sport et aux loisirs populaires : les stades (Jean Bouin, Colombes, parc des Princes) faisaient l'objet de nombreuses diffusions à l'occasion des événements sportifs qui s'y tenaient, comme la construction du nouveau stade de Colombes par Louis Faure-Dujarric pour la tenue des Jeux Olympiques de 1924 ; les piscines, hauts lieux de la culture de masse parisienne, comme la piscine Molitor (1929) par Lucien Pollet, étaient également à l'honneur à l'occasion des nombreuses fêtes qui s'y tenaient, et notamment la Fête de l'eau en juillet 1936. L'aéronautique faisait également partie de la culture de masse de l'époque. Elle était en vogue dans les sujets d'éducation populaire. La nouvelle aérogare du Bourget par Georges Labro (1936-1937), acquit ainsi dans les Actualités Gaumont le caractère d'une icône cinématographique. Son inauguration, en 1937, fut couverte. C'était en même temps une icône populaire. D'après les travaux de Sylvie Rab sur les politiques culturelles dans les municipalités de la Seine à l'époque du Front Populaire, cet édifice faisait partie du programme de visites de l'association Culture et loisirs de Levallois-Perret¹⁵.



Aérogare du Bourget par Georges Labro (1936-1937). Exposition d'architecture française - SADG 1939. IFA/DAF.

Pendant la période de l'entre-deux-guerres étudiée ici, dans le cas des Actualités Gaumont, il n'existe pas d'impact direct des théories du Mouvement moderne dans ce média de masse. Axés sur un public populaire, les messages de ce média sont certes fondés sur le contexte qui favorisa le développement de la modernité, mais rarement sur les œuvres icôniques des grands héros de l'historiographie de la modernité française. Pourtant, certains « héros » du Mouvement moderne français, et notamment Le Corbusier, avaient bien compris les enjeux de la communication de masse. En ce qui concerne Le Corbusier, la contribution qu'il donna au film de Pierre Chenal *Architecture d'Aujourd'hui* (1931), avérée par sa correspondance avec le réalisateur¹⁶, montre qu'il considérait ce média comme une œuvre à part entière, dans laquelle tout devait être mis en œuvre pour faire avancer la « cause » de l'architecture moderne dans l'esprit des masses. Mais ce film ne fit pas l'objet de diffusions dans les programmes d'Actualités, pas plus que celui qui fut réalisé en 1938 par Jean Epstein, *Les Bâisseurs*, qui fut produit par la Fédération des Travailleurs du Bâtiment¹⁷. Ils eurent une diffusion restreinte, furent souvent utilisés pour la promotion de Le Corbusier, et ne touchèrent pas le grand public. On trouve des traces du déphasage entre les grands « héros » de la modernité française et les médias de masse dans la longue durée, en 1962 : alors que perdurait en France la pénurie de logements, Igor Barrère et Etienne Lalou invitèrent Pierre Sudreau, qui était alors Ministre de la Construction, dans leur émission *Faire face* ; dans cette émission dédiée au logement, l'architecture revêtait purement et simplement le caractère d'un sujet d'intérêt public, dont les politiques étaient les seuls responsables. Des architectes modernes, il ne fut pas question dans cette émission.

5. La réception et les innovations techniques

Pendant l'entre-deux-guerres, la question de la technique était au cœur du projet moderne. Elle était enserrée dans une perspective globale, de nature téléologique, dans laquelle la modernité devait apporter le progrès. On a vu qu'en France, l'expression de l'innovation technique était parfois liée au projet social de la modernité, comme ce fut le cas pour la Maison du Peuple. Par ailleurs, le recours à des modèles techniques nouveaux, ou à des typologies nouvelles, dissimulait souvent des aspirations plus complexes. Ainsi le modèle du silo américain, que s'approprièrent les architectes modernes français et allemands, comme Walter Gropius, dès les années dix, dévoilait à la fois la volonté des architectes modernes de faire entrer les formes architecturales du Nouveau Continent dans les grandes références d'architecture, et de battre en brèche les modèles académiques de la vieille Europe¹⁸.

Les années de l'entre-deux-guerres marquèrent d'importantes innovations apportées à la fabrication du béton, grâce aux travaux de l'ingénieur Eugène Freyssinet (1879-1962). À travers plusieurs œuvres majeures d'architecture industrielle (les hangars à dirigeables d'Orly, 1921-1923 ; la halle des Messageries d'Austerlitz, 1927-1929), il mit au point la précontrainte dont il déposa le brevet en 1929. Mais plus encore que les matériaux ou les techniques de construction proprement dites, la question de la standardisation et celle de la fabrication industrielle, enjeu qui s'inscrivait dans la longue durée puisqu'il faisait partie du corpus doctrinal des Arts and Crafts, tint une place centrale dans les préoccupations théoriques des architectes

16 - Lettre du 22 octobre 1930 de Le Corbusier à Pierre Chenal. FLC, n° 380-399.

17 - Je remercie vivement Véronique Boone, qui prépare un ouvrage sur Le Corbusier et le cinéma, de l'entretien qu'elle m'a accordé le 19 octobre 2004, qui m'a permis de préciser ces points. Elle m'a également précisé que le film *Architecture d'Aujourd'hui* formait au départ une trilogie. Il fut refondu en un film unique par Le Corbusier. C'est cette version réduite qui est disponible à la Fondation Le Corbusier.

18 - Nerdinger in Cohen et Damisch, p. 149-150.

19 - Cohen, 1995, p. 74 et note 232.

20 - Taylor et Thompson, 1924.

21 - Cinqualbre in Cohen et Damisch, 1993, p. 284-285.

22 - Antoine, 1923.

23 - Cohen, 1995, p. 74-75.

modernes de l'entre-deux-guerres. Elle sous-tendait directement l'étude du système de maison Dom-ino, conçu par Le Corbusier, en 1914. À partir de 1930, un certain nombre d'architectes importants de la modernité française - parmi eux Le Corbusier, Eugène Beaudoin, Henri Sauvage - prirent des positions explicites en faveur de la préfabrication industrielle.

Deux apports étrangers jouèrent en faveur de l'intégration de ce thème dans la modernité française. En 1914, au sein du Deutscher Werkbund, les acteurs allemands de la modernité avaient rompu avec le principe de l'interdiction de la standardisation et de la préfabrication industrielle posé par les Arts and Crafts. Mais les pratiques, les théories et les modèles américains de la standardisation eurent en France un rôle décisif. Comment furent-elles introduites en France? Dans l'intérêt porté pour l'« américanisme » en architecture de l'entre-deux-guerres, il faut sans nul doute rendre compte de l'importance des traités d'architecture qui, par le pouvoir de l'écrit et des références, influèrent dans la durée sur les pratiques françaises. La traduction en français des travaux de Frederick W. Taylor et de Sandford E. Thompson sur la fabrication rationnelle des bétons et des mortiers, réalisée dès 1910¹⁹, fut à cet égard majeure. Son succès rendit nécessaire des rééditions, dont la troisième fut réalisée en 1924²⁰. Il faut aussi distinguer, parmi les ingénieurs qui se rendirent aux États-Unis pour étudier la taylorisation²¹, le rôle spécifique que joua Jules Aristide Antoine (1891-1969). Ingénieur des Ponts et Chaussées, Antoine fit œuvre théorique en produisant, à son retour de voyage en 1922, un véritable traité dédié à la question du bâtiment aux États-Unis²². L'exposé des méthodes d'organisation rationnelle du travail dans les travaux publics et le bâtiment y tenait une place centrale. Les exemples donnés couvraient toute la chaîne de production de l'architecture, allant de la recherche appliquée, dans le domaine de la fabrication du béton, à la production industrielle d'éléments préfabriqués et au suivi de chantier. Antoine analysait avec justesse le contexte économique et entrepreneurial américain dans lequel s'inséraient ces méthodes. Il avait été envoyé en mission officielle aux États-Unis par le Ministre des Travaux Publics, grâce aux concours du comité d'organisation rationnelle (système Taylor), de la Fondation Michelin et du Syndicat professionnel des Entrepreneurs de Travaux Publics de France. Sa mission avait donc un caractère tout à fait officiel. Parmi les architectes de la modernité française, Le Corbusier à Pessac (en 1924) et Eugène Beaudoin et Marcel Lods à Drancy, sur le chantier de la Cité de la Muette (1932-1934) furent des pionniers de la standardisation et de la fabrication industrielle²³. Mais dans la durée, l'œuvre d'Antoine et de tous ceux qui, dans les sphères de l'administration,

« Progress chart » (Tableau d'avancement de travaux), publié dans Jules Aristide Antoine, *Les Travaux Publics et le Bâtiment aux États-Unis*, Dunod, Paris, 1923.



s'étaient intéressés à ce thème dès les années vingt, eut un rôle décisif pour ancrer le sujet de la standardisation et de la production industrielle dans les politiques publiques françaises. Cet ancrage, que n'auraient pu procurer ni les manifestes architecturaux ni des œuvres isolées des architectes modernes, devint tangible après la Seconde Guerre Mondiale, lorsque ces solutions s'imposèrent aux Pouvoirs Publics soucieux de reconstruire le pays au plus vite. La Reconstruction du Havre fut le résultat de cette sédimentation complexe dans laquelle les traités de l'organisation scientifique du travail jouèrent un rôle considérable.

24 - Chevallier, 1999-2000.

6. Les événements et les manifestations liés à la modernité

Parmi les événements importants de l'entre-deux-guerres, il est intéressant de se pencher sur deux cas qui relèvent du cadre de l'exposition, en raison des significations qu'ils ont dans la longue durée. On a sélectionné un premier cas qui traite de l'architecture nationale, d'autre part un objet architectural étranger qui fit l'objet d'une appréciation très positive en France. Celle-ci met en évidence l'horizon d'attente des Français de l'époque en ce qui concerne la modernité. Le premier de ces cas est l'exposition d'architecture française organisée en 1933 sous l'égide de la société des Architectes diplômés. Le deuxième événement est le jugement par les Français du Pavillon finlandais construit par Alvar Aalto lors de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne en 1937. Ce deuxième point ayant fait l'objet d'une publication²⁴, on s'attachera aux traits essentiels destinés à la comparaison avec le premier cas.



Immeuble Ford à Paris, façade de nuit par Michel Roux-Spitz. Exposition d'architecture française/SADG 1933 et 1939. Fonds IFA/DAF.

25 - Hauteceur, 1933, p. 413.

26 - Ibid.

Historien de l'art et de l'architecture, Louis Hauteceur (1884-1973), qui était à l'origine de l'exposition sur l'architecture française tenue en 1933, était une figure reconnue de l'establishment artistique en France à l'époque. Il était à l'époque investi dans l'élaboration d'un programme pour le Musée du Luxembourg. Il souhaitait par là contribuer à une meilleure diffusion de l'art français. Le même souci anime l'exposition d'architecture qu'il organisa en 1933. L'événement rendit compte d'un spectre très large de la modernité française, qui incluait notamment Louis Bonnier, Emile Maigrot, Léon Jaussely, Michel Roux-Spitz, Auguste Perret, Paul Tournon. Un grand nombre des architectes présentés étaient d'anciens élèves de l'École des Beaux-Arts. Même s'ils ont fait l'objet d'une attention internationale moins importante que des architectes comme Le Corbusier ou Robert Mallet-Stevens, la modernité des architectes sélectionnés par Hauteceur ne fait pas débat. Ainsi, Léon Jaussely (1875-1932), par exemple, contribua à faire de l'urbanisme une science à part entière; Michel Roux - Spitz (1888-1957) renouvela l'architecture commerciale parisienne avec l'immeuble Ford (1929). Cette œuvre fut présentée à l'exposition de 1933, ainsi qu'à celle de 1939 qui en constitua un prolongement. Auguste Perret (1874-1954) tient une place centrale dans la modernité française à la fois par l'utilisation pionnière qu'il fit du béton dès le début du siècle et par ses conceptions et ses réalisations urbaines, amorcées dans les années vingt à Paris, et qui connurent leur pleine expression après la Seconde Guerre mondiale. Hauteceur, qui souhaitait faire circuler l'exposition à l'étranger pour montrer l'excellence de l'architecture moderne française, n'aimait pas les manifestes. Il en exclua les auteurs, en éliminant Le Corbusier, souhaitant témoigner d'une architecture véritablement construite, qui réconciliât l'image donnée de l'École des Beaux-Arts de Paris avec celle de la modernité française²⁵. Il fit de cette exposition un grand moment « national » dans lequel la modernité, loin des conceptions véhiculées par les manifestes de l'époque, toujours en rupture, se situait dans une complète continuité avec les grandes étapes historiques de l'architecture française. C'est dans ce sens qu'elle était, pour Hauteceur, nationale. Cette modernité-là n'était pas l'ennemie du temps, encore moins celle de l'académisme. Elle était même d'essence classique :

Moderne, cette architecture reste cependant soumise à des traditions; mais tradition ne veut pas dire imitation ni routine. La tradition, c'est l'ensemble des qualités imposées par l'esprit, le climat, les habitudes sociales d'un pays. Cette tradition constitue chez nous le classicisme²⁶.

Le deuxième cas, celui du Pavillon finlandais à l'exposition de 1937, met aussi en avant, dans l'éloge fait par les critiques français, la question du temps. L'éloge français mit en place une fiction selon laquelle la modernité finlandaise pouvait être à la fois traditionnelle, nationale et converger avec des temps nouveaux, ceux de l'indépendance de la Finlande acquise en 1917. Pour les Français, de telles prémisses faisaient émerger de manière naturelle la valeur sociale de l'architecture finlandaise. La modernité en question rompait totalement avec le passé, nécessairement traditionnel. En lisant entre les lignes, on peut penser que les critiques français qui appréciaient Aalto, comme Christian Zervos (1889-1970), aspiraient, pour la France, à une telle « table rase » qui aurait fait voler en éclats le monde académique.

À travers ces deux événements se dégage la signification contradictoire des figures essentielles que les acteurs de la modernité, en France et à

l'étranger, s'attachèrent en leur temps, à repenser : la question nationale et celle de la contribution de l'histoire au temps de la modernité sociale.

7. L'architecture moderne et la construction des identités

Les époques de grande souffrance nationale, consécutives aux guerres, sont aussi celles dans lesquelles s'expriment les sensibilités identitaires. Dans de tels contextes, le patrimoine constitue un lieu d'inscription de ces sensibilités. Les aspects matériels des destructions ont en effet des répercussions psychologiques et morales. La destruction de l'environnement bâti perturbe la construction de la mémoire, pour laquelle œuvre le patrimoine²⁷.

Parmi les architectes qui furent actifs après la Première Guerre mondiale pour contribuer à la définition de la stratégie gouvernementale de reconstruction, une large partie appartenaient à la tradition académique du XIX^e siècle. Ainsi de Victor Laloux (1850-1937), de Henri-Paul Nénot (1853-1934), de Louis-Marie Cordonnier (1854-1940). Ils avaient été appelés à siéger dans la troisième section du comité interministériel pour la reconstruction des régions envahies²⁸, à côté d'architectes dont l'œuvre se rattachait de manière différenciée à la modernité, comme Louis Bonnier (1856-1946) et Lucien Bechmann (1880-1968). Ces derniers étaient clairement minoritaires. Comment alors des membres qui appartenaient à un système en déclin²⁹, celui de l'École des Beaux Arts de Paris, contribuèrent-ils à la Première Reconstruction? En raison de l'importance des dévastations subies dans le département de l'Aisne, qui subit une dizaine de batailles pendant la Grande Guerre, on s'attachera à ce département en mettant en lumière le cas particulier de la reconstruction de la commune de Fagniers, dans laquelle s'impliqua l'un des membres de la troisième section, au profil clairement conservateur : Henri-Paul Nénot.

Dans un article important consacré à la Première Reconstruction dans le département de l'Aisne, Emmanuel Véziat a analysé les traits généraux du contexte national et des attentes des différents acteurs, notamment institutionnels, de cette reconstruction. À l'époque, l'idée de reconstruction était inséparable de celle de reconstitution³⁰. On attendait des différentes reconstructions qu'elles aboutissent à une reconstitution du passé. Cette notion de reconstitution était d'ailleurs très large, puisqu'on attendait de la reconstruction qu'elle restitue, au-delà du seul patrimoine, l'appareil productif et les grands ouvrages d'art nationaux. La volonté de redressement national était alors inséparable de celle d'une restitution du passé, ce qui de prime abord ne facilita pas l'insertion des architectes modernes dans le projet de reconstruction après la Première Guerre mondiale.

La reconstruction du village de Fagniers offre pourtant un intéressant contrepoint à l'esprit plutôt conservateur de la Première Reconstruction. Cette petite commune bénéficia du soutien de la Fondation Carnegie. Des personnalités exceptionnelles œuvrèrent pour cette petite commune : il s'agissait du sénateur Paul d'Estournelles de Constant (1852-1924), président de la commission des relations internationales et de l'éducation de la dotation Carnegie pour la Paix internationale, du Maire de Fagniers, L'Hérondelle, de Henri-Paul Nénot et de Paul Bigot (1870-1942). Ces deux derniers jouèrent le rôle d'« architectes-conseils » de la Fondation Carnegie, les architectes Pierre et Louis Guidetti, avec Ernest Portier, étant chargés de

27 - Andrieux, 1997.

28 - Capponier in Dopffer Anne, Pilleboue Frédérique, Bliaux Fabienne *et al.*, 2000, p. 58.

29 - Van Zanten, 1977, p. 111.

30 - Véziat, 2001, p. 127.

la maîtrise d'œuvre. Nénot et Bigot s'approprièrent dans la conduite du projet les conceptions américaines de la modernité. Celles-ci mettaient en avant l'hygiénisme et le rôle de l'éducation. Les deux architectes surent admirablement coupler ces principes modernes avec ceux de la composition Beaux-Arts. Il en résulte une place harmonieuse, symétrique, dont les abords sont constitués par des édifices qui jouèrent, en leur temps, en faveur des valeurs progressistes de la modernité. L'histoire de ce village montre que les fonctions dévolues aux différents bâtiments étaient parfois surdimensionnées par rapport aux moyens financiers de la petite commune. Ainsi, l'échec de la bibliothèque à se constituer une collection précipita l'abandon de cette fonction, et le bâtiment n'est plus aujourd'hui affecté à cet usage. En tout cas, Nénot et Bigot avaient transformé un village picard en laboratoire de l'innovation architecturale en milieu rural. N'était-ce pas cela aussi, la modernité ?

En conclusion, trois traits principaux se dégagent de la modernité française de l'entre-deux-guerres.

Le premier trait est le caractère complexe de la construction du projet social des architectes modernes. Les aspirations étaient réelles, mais les détours parfois subtils empruntés par les « héros » de l'architecture moderne pour les accomplir se retournaient parfois contre leurs auteurs, tandis que d'autres architectes, ou des ingénieurs, souvent insérés dans des réseaux, mettaient en place des réalisations concrètes, comme les premiers hôpitaux fonctionnalistes, ou les piscines parisiennes. Au-delà des programmes, les projets et leurs acteurs – architectes, ingénieurs, mais aussi hommes politiques, théoriciens – contribuèrent de manière importante à la construction de cette « deuxième modernité sociale », qui construisait tout simplement, sans manifestes.

Ce premier trait est lié au deuxième : les grands « héros » français de la modernité ne communiquèrent pas nécessairement de manière évidente avec les médias de masse. Auguste Perret fit figure d'exception dans ce paysage, en communiquant avec efficacité ses idées sur l'évolution de Paris dans le grand journal populaire *l'Illustration*, en 1922. L'un des facteurs d'explication de ce déphasage est l'énergie que déployèrent certains architectes, comme Le Corbusier, à créer leur propre système de communication, à travers des revues comme *L'Esprit Nouveau*, qui n'étaient pas des revues de masse. Pourtant animés par des thèmes similaires à ceux de la culture populaire, comme celui de la vitesse ou celui des loisirs, de nombreux architectes modernes passèrent dans une large mesure à côté du phénomène des médias de masse. La dimension technique de la modernité fut chez les architectes modernes français, un élément qui servait d'autres visées plus amples, et surtout celle de fonder une société nouvelle. Les réalisations concrètes en souffrirent parfois, mais elles préparèrent l'avenir. La modernité technique fut aussi portée par des fonctionnaires des ministères techniques, qui œuvrèrent pour réformer les structures de l'industrie française. L'entre-deux-guerres prépara ainsi le contexte de l'interventionnisme de l'État français dans ce domaine, lors de la Seconde Reconstruction.

Enfin, le projet moderne révélait à l'époque de fortes convictions à l'égard de la valeur symbolique du temps historique, que beaucoup, comme Le Corbusier, voulaient rétablir à partir d'une table rase. Cette conception nécessitait de détruire l'univers académique, celui que produisait l'École

des Beaux-Arts de Paris. Pourtant, de nombreux architectes actifs pendant les années trente contribuèrent activement au corpus de la modernité française, tout en ayant été formés à l'École des Beaux-Arts. La thèse du déclin de l'École des Beaux-Arts, déjà relativisée par certains travaux³¹, apparaît à nuancer, sauf à considérer que Le Corbusier représentât la modernité française à titre exclusif. L'une des fascinantes complexités de l'époque est que le système des Beaux-Arts contribua lui aussi à façonner la modernité. Mais il est également certain que la fracture du système académique, réalisée en 1968, se préparait pendant ces années-là. Pendant cette période de maturation, il existait non pas une modernité, mais plusieurs modernités françaises.

31 - Bruculeri, 1997.

Bibliographie et sources

Ouvrages et articles

- Andrieux, Jean-Yves, *Patrimoine et Histoire*, Belin, 1997.
- Antoine, Jules Aristide, *Les Travaux Publics et le Bâtiment aux États-Unis*, Dunod, Paris, 1923.
- Banham, Reyner, « On trial 3: Jean Prouvé. The thin bent detail », *The Architectural Review*, April 1962, vol.131, number 782, p. 249-252.
- Baptiste, Hervé, « La Maison du Peuple à Clichy, Hauts de Seine », *Monumental*, Paris, n° 2, mars 1993, p. 69-77.
- , « La maison du Peuple, Clichy, Hauts-de-Seine », *Monumental*, revue scientifique et technique des monuments historiques, éditions du patrimoine, centre des monuments nationaux, numéro annuel, 2000, p. 180-192.
- Bruculeri, Antonio, « L'École des Beaux-Arts de Paris saisie par la modernité », *Les années trente, L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie* (dir. Jean-Louis Cohen), cat. d'exposition, Éditions du Patrimoine, Paris, 1997, p. 219-224.
- Chevallier, Fabienne, « Finland through French Eyes: Alvar Aalto's Pavilion at the Paris International Exhibition of 1937 », *Studies in the Decorative Arts*, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, vol. VII, Number 1, Fall-Winter 1999-2000, p. 65-105.
- , « La réception, les objectifs et les méthodes de l'histoire de l'architecture », *La réception de l'architecture*, Cahiers thématiques, Architecture, histoire, conception, École d'architecture de Lille, diffusion Jean-Michel Place, 2002, p. 47-55.
- Cinqualbre, Olivier, « La France et l'usine américaine. Voyage d'ingénieurs et tourisme industriel », in Cohen, Jean-Louis et Damisch, Hubert (dir.), *Américanisme et modernité, L'idéal américain dans l'architecture*, Flammarion, Paris, 1993.
- Cohen, Jean-Louis, *Scènes de la vie future, L'architecture européenne et la tentation de l'Amérique 1893-1960*, Préface d'Hubert Damisch, Flammarion et Centre Canadien d'Architecture, Paris, 1995.
- Dopffer Anne, Pilleboue Frédérique, Blioux Fabienne et al., *Reconstructions en Picardie après 1918*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- Dumont d'Ayot, Catherine et Graf, Franz, « Espace-temps: L'oubli d'une fonction. La Maison du Peuple de Lods, Beaudoin, Bodiansky et Prouvé à Clichy », *Faces 42/43, Journal d'architectures*, automne-hiver 1997-1998, publication de l'Institut d'Architecture de l'Université de Genève, p. 54-59.
- Hauteceur, Louis, « Exposition d'architecture française », *L'Architecture*, 15 décembre 1933, vol. XLVI, n° 12, p. 413-464.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Éditions Gallimard, Paris, 1978.
- Kerrouche, Sophie, *La piscine Molitor, Histoire d'un projet et d'une exploitation, 1920-1989*, Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art (sous la direction de Fabienne Chevallier), Université de Paris-1, 2004.
- Nerdinger, Winfried, « Walter Gropius, de l'américanisme au Nouveau-Monde », in Cohen, Jean-Louis et Damisch, Hubert (dir.), *Américanisme et modernité, L'idéal américain dans l'architecture*, Flammarion, Paris, 1993.
- Perret, Auguste, Entretien avec J. Labadié, « Les cathédrales de la cité moderne. Un audacieux projet pour résoudre en hauteur la crise du logement et les problèmes de confort et d'hygiène », *L'Illustration*, 12 août 1922, p. 131-135.
- Potié, Philippe, *Le Corbusier: Le Couvent Sainte-Marie de La Tourette*, Fondation Le Corbusier et Birkhäuser, Bâle, Boston, Berlin, 2001.
- Rab Sylvie, *Culture et banlieue. Les politiques culturelles dans les Municipalités de la Seine (1935-1939)*, thèse de doctorat en histoire, université de Paris VII, 1994.
- Reichlin, Bruno, « L'infortune critique du fonctionnalisme », *Les années trente, L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie* (dir. Jean-Louis Cohen), cat. d'exposition, Éditions du Patrimoine, Paris, 1997, p. 187-195.

- , « Maison du Peuple in Clichy: ein Meisterwerk des « synthetischen » Funktionalismus? », *Daidalos*, n° 18, décembre 1985, p. 88-99.
- Taylor, Brian Brace, *Le Corbusier, la Cité de Refuge*, Repères, Paris, 1980.
- Taylor, Frederick W. et Thompson, Sanford E., *Pratique de la construction en béton et mortier de ciment armés ou non armés avec établissement rationnel des prix de revient*, traduction et adaptation par M. Darras, Paris, Dunod, 1924.
- Van Zanten, David, « Architectural composition at the École des Beaux-Arts from Charles Percier to Charles Garnier », *The Architecture of the École des Beaux-Arts* (Drexler, Arthur, ed.), cat. d'exposition, The Museum of Modern Art, New York, Distributed by the MIT Press, 1977, p. 111-323.
- Véziat, Emmanuel, « La reconstruction dans le département de l'Aisne après la Grande Guerre », Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie de l'Aisne, *Mémoires*, Tome XLVI, 2001, p. 127-180.
- Wagener, Danièle, Kilger Gerhard (dir.), *Lave-toi, Une histoire de l'hygiène et de la santé publique en Europe*, cat. d'exposition, Musée d'Histoire de la Ville de Luxembourg, Wienand, Cologne, 2004.
- Walter, Jean, *Renaissance de l'architecture médicale*, Desfossés, Paris, 1945.

Sources visuelles et audiovisuelles

- Actualités Gaumont 1917-1937, Vidéothèque de Paris - Forum des images.
- « Le Logement », série *Faire Face* de Igor Barrère et Étienne Lalou, documentaire 1962, noir et blanc (1 h 23 mn), Vidéothèque de Paris - Forum des Images.

Archives

Ville de Paris

Heubès, C. et Girard, *Programme pour la construction d'un établissement municipal de natation dans Paris*, vu et approuvé à Paris, le 12 décembre 1921, par l'Architecte en chef adjoint, C. Heubès, pour l'Architecte en chef de la ville de Paris.

Conservation Régionale des Monuments Historiques, Paris.

Dossier de protection de la Cité de Refuge: Lettre de Perez y Jorba, fondé de pouvoirs de la Fondation Le Corbusier, à M. A. Bacquet, Directeur de l'architecture, en date du 20 février 1974. Note de J. Crozet, architecte des bâtiments de France, en date du 16 septembre 1974; Note de Robert Vassac, architecte en chef des Bâtiments Civils et des Palais Nationaux, en date du 3 septembre 1974.

Dossier de protection de la Maison du Peuple: Lettre de Pierre André Lablaude, architecte en chef des Monuments Historiques, à M. Godderidge, conservateur des monuments historiques de l'Ile de France, en date du 17 octobre 1986.

Fondation Le Corbusier

Architecture d'Aujourd'hui, 1931, film 35 mm, 10 minutes, noir et blanc. Réalisateur Pierre Chenal. Lettre de Le Corbusier à Pierre Chenal, 22 octobre 1930, n° 380-399.

Archives municipales de Fagniers

Dossier de la Première Reconstruction

Archives municipales de Clichy

Registre manuscrit des délibérations du Conseil Municipal: Délibérations du 24 mars 1933; du 7 novembre 1933; du 4 janvier 1934; du 28 avril 1934; du 21 juin 1934; du 4 avril 1935; du 5 juillet 1935; du 29 novembre 1935; du 5 mai 1936; du 19 juin 1936; du 11 décembre 1936; du 26 septembre 1938.

Baptiste, Hervé, *Étude préalable à la restauration et à la réhabilitation de la Maison du Peuple de Clichy*, 31 juillet 1991.

Auffray, Charles, « À propos du marché couvert de Lorraine. Ce que la Population Clichoise doit savoir », *Le Prolétaire*, vendredi 30 juin 1939, p. 1.

French Modernity between the Wars and the Aesthetic of Reception

Historian, Chair of DOCOMOMO France

1 - In this article, Banham establishes the universal value of Jean Prouvé's curtain-wall, claiming it to be the "first practicable industrialised curtain-wall;" 1962, p. 249.

The second subject in the compound title of this paper takes its terms from Hans Robert Jauss's book (in French translation): *Pour une esthétique de la réception* (Gallimard, 1978). This reprise reflects a methodological affinity to the work in question. Three principal objectives animate this paper: to treat the question of the judgement of architecture as object, to go beyond the proposal of an elaboration of a parallel history of architecture, independent of general history, and to make the valves of architecture the subject of historical investigation. As such, this paper is founded on aims and methods elaborated in an earlier article, "La réception, les objectifs et les méthodes de l'histoire de l'architecture" (2002), to which I shall later refer.

These aims were carefully reflected in the call for and selection of conference papers by the Scientific Committee. Those themes which emerged from the office of the Scientific Committee and were proposed as subjects of round-table discussions structure the armature of a renewed approach to French modernity between the wars, exposed as such to the "aesthetic of reception." In sum, one thus gives prominence here to specific characteristics of this period. Illustrated by case studies, this paper shares points in common with the foreign examples published in this volume. The seven selected themes include the following:

- Questions on the interpretation of buildings and urban ensembles,
- Heritage and conservation strategies,
- Modern architecture, its public and usages,
- Writings on and images of French modernity
- Reception and technical innovations,
- Modern architecture and the construction of identities.

The question concerning the values of modernity, which also forms the subject of one of the round-table discussions, is not treated as a separate case. Because of the specific meaning attached to the term "reception" used here, that question is effectively at the core of the historic investigation and therefore implicit in each of the case studies.

1. Questions on the interpretation of buildings and urban ensembles

To interpret, to take the initiative to question the context of built works beyond the manifestos, narratives and images which they provoke, also implies redefining modernity and its myths.

The Maison du Peuple in Clichy (designed by Eugène Beaudoin and Marcel Lods in collaboration with Jean Prouvé and Vladimir Bodiansky, 1937-1939) provides a very interesting question of interpretation at the heart of French modernity. The praise which Reyner Banham gave to this building in 1962 was central in securing the authoritative value of this building.¹ Banham acclaimed the modernity of its curtain-wall, composed of arched metal panels suspended from the structure. In 1934 this curtain wall had been designed by the constructor Jean Prouvé in his atelier. The building introduced other technical innovations. A retractable floor, on the first floor, permitted the creation of a vast cinema and conference auditorium or an open market

by stowing the floor elements in a storage unit. A movable roof equipped with windows allowed the market to be covered.

2 - Auffray, 1939.
3 - Baptiste, 1993.

The term "Maison du Peuple" [literally House of the People], commonly employed to designate buildings intended to house different types of working-class activities conceived after the 1890s in Europe, in fact covers extremely different realities depending upon their ideological charge, eventual use as a propaganda tool for the working class, the actors at the origin of this type of project (philanthropic patronage, trade unions, municipalities) and the activities proposed (mass education, trade union headquarters, community centre). The genesis of the Maison du Peuple of Clichy well illustrates the incapacity of the concept to cover a single reality.

In the years following the construction of the Maison du Peuple, the policy adopted by Charles Auffray, Socialist mayor of Clichy, prefigured that undertaken by the Popular Front when elected in 1936. The municipal council of this poor commune looked favourably upon economic activity, an employment issue, and accorded great importance to educational affairs and the management of the HLM Office [*Habitations à Loyer Modéré* or moderate-income housing]. It provided unemployment assistance and subsidized numerous clubs, welfare associations and community leisure activities, extremely active in Clichy, contributing to a significant extent in both animating the city and establishing a network of solidarity and friendship. Before the elected representatives were interested in a "Maison du Peuple," that is before 1935, their architectural projects involved schools, public baths and a proposal for a municipal stadium. From 1934, the mayor devoted considerable energy to launching a project to enlarge and modernise the Jules Ferry School for Girls. The municipality cooperated with other towns in the Paris suburbs, specifically Suresnes which, under its mayor Henri Sellier's leadership, constructed an open-air school designed by Beaudoin and Lods. The school construction (1932-1935) provoked an emulation at Clichy. On 21 June 1934, the municipal council decided to establish a design competition for an open-air school. No traces in the municipal council deliberations are found of the competition organisation, except one (dated 29 November 1935) which indicates that Beaudoin and Lods had been chosen as winners. Meanwhile, budgetary constraints being tightened further, the municipal council abandoned the project. But on 5 July 1935, the mayor declared that he wished to use a policy of construction works to revive the community's economy and employment.

The mayor's presentation of the "Maison du Peuple" project to the municipal council on 29 November 1935 appeared within this context as a tool for economic revival intended to support employment. Its pitch, in terms of mass culture, did not appear in presentations made in the municipal meetings. At the start, housing the unions did not feature either because, at the time, they had their headquarters not far from the city hall at 60, Rue de Paris. The question of housing the unions within the Maison du Peuple emerged much later when the mayor was obliged politically to defend the interest of the project before the people.²

The fact that the project was confided directly to Beaudoin and Lods, at the conclusion of a study which they had already submitted to the municipality, originated out of the mayor's concern to compensate them for having abandoned the construction of the open-air school. The fact of pairing up in this "Maison du Peuple" (as the Beaudoin-Lods study³ had spontaneously proposed) a ground-floor market with upper-level meeting rooms, offices for municipal societies, supplementary market spaces and a cinema-conference auditorium was presented by the mayor as a decision based on good public management in times of crisis because it increased "rendement" [returns], according to his terms, from the new construction. He argued that the existing market was too old, a new construction was necessary to respond to health criteria, and the city hall had no more conference rooms. This concept of "rendement," rather muddled on the economic level, was challenged straight away by the municipal council on 5 May 1936. During this session, the question of operating costs of this building was perceived as a grave threat to communal finances, but the council finally approved carrying on with the project. Despite obtaining a State grant of 3 million francs in 1937 from the major public-works funds to combat unemploy-

- 4 - Dumont d'Ayot, 1997-1998; Reichlin, 1985 and 1997.
 5 - Baptiste, 1991, p. 16.
 6 - Lablaude, *Dossier de protection de la Maison du Peuple*, 1986.

ment, deliberations ensuing until November 1939 (inauguration date of the ground floor) made obvious the economic trap in which the Clichy politicians had been led: in the face of benefits gleaned from the project in terms of relaunching employment (300 workers on the construction site, but many of the major contractors' lots going to firms residing outside Clichy), investment costs rose to 6513 million francs in the initial budget, which had to be scaled down, whilst future operational costs were not even estimated. Founded on a hazardous economic wager and inexistent rental calculations within an inflationist climate, the pre-war construction of the Maison du Peuple at Clichy illustrated neither the successes of the cultural politics of the Popular Front, nor its social benefits, but only politico-economic disappointments. Elsewhere, in the discourse of the municipality, behind the illustrious designation "Maison du Peuple" the simple pairing of a market and a multi-purpose hall systematically crops up in the 1930s. Beaudoin and Lods' construction costs were certainly exorbitant in relationship to such a more or less traditional aim. But the appellation "Maison du Peuple," the announcement of a progressive ideology, nonetheless established a liaison between the building's technical modernity and its social modernity within the historiography of the establishment.

2. Heritage and conservation strategies

The disparity between the municipality's intentions, the project management in times of crisis and the building's character as "architectural laboratory," which marked the birth of the Maison du Peuple, had major consequences on the life of the building. In relation to its technical potential, the building was under-utilised, although it nevertheless became the headquarters of community festivities appreciated by Clichy residents. It was subjected to alterations and modifications, and fell into obscurity before being listed on 30 December 1983, then targeted for rehabilitation in 1995.

In this context, an historical analysis contributes to the positioning of the terms upon which the debate on authenticity is anchored. It permits extracting three major options in the building restoration. Restoration having begun in 1995, the discussion of such options has an exclusively theoretical significance which aims to clarify the terms of the debate which this paper investigates.⁴ The first option is to restore the spatial and technical qualities of the building. The restoration of the curtain-wall is not debatable here. In its design, flexibility and division of uses must be at the core of the reconstitution of the building's authenticity. It is the retractable floor on the first storey and the sliding roof which, conceived for constant flexibility, had to assure a division of uses (open or covered market, cinema auditorium, offices), viewed as a gauge of modernity. Because the building did not "experience" the effective utilisation of its exceptional functions, this concept effectuates the restitution of a building as document of a pioneering, singular technical history. This first option could be rendered more faithful to history by taking a museological course of action toward the project. Over and above the restoration of original architectural elements, it would then be about the reconstitution of a "second history" of the building, the modernities that Beaudoin, Lods and the Socialist municipality of Clichy dreamed of (each from a different perspective) during the pre-war period.

The second option consists of taking into account the social history of the building, an option which Lods himself took when in 1976 he proposed that the mayor install the movable floor to facilitate public dancing events.⁵ This course of action could lead to the renunciation of the fundamental functions of the original project, all the while presenting its authentic physical elements. Lastly, the third option consists of defining a new programme in rupture with the past, whilst respecting as much as possible the material authenticity and spirit of the building. It was this last option which Pierre-André Lablaude recommended as architect-in-chief of Monuments Historiques in 1986, three years after the protection of the building.⁶ In this strategy which relies on the proprietor, the identical replication of the original retractable floor hardly seems adapted to a contemporary function, whilst that of the sliding roof implies very major adaptation to current security norms.

Hervé Baptiste, architect-in-chief of Monuments Historiques in charge of restoring the building, opted for a compromise in order to comply to building constraints.⁷ But the updating of these theoretical options reflects the complexity of constructing the social values of certain modern French projects, a phenomenon which one can confine to the period between the wars, as is also demonstrated by another case, Le Corbusier's Cité de Refuge in Paris.

7 - Baptiste, 2000.

8 - Taylor, 1980, p. 31.

9 - Three reports by Perez y Jorba, Crozet, and Vassac, *Dossier de protection*, Cité de Refuge, 1974.

10 - Potié, 2001, p. 60.

11 - Walter, 1945.

3. Modern architecture, its public and uses

The use of a technique as spatial denominator of a new social modernity presides at the genesis of Le Corbusier's Cité de Refuge (1929-1933). In this programme - a combination of residential, social welfare and work functions - which the architect considered as a departure point for modern architecture and planning,⁸ the creation of a hermetic curtain-wall and a means for mechanical ventilation imprints the character of a modern typology upon the building, as Le Corbusier desired. The mechanical system of propelled air never worked, but apart from this fact the divorce between the architect and his users was due to other more significant reasons. One knows that the Princesse de Polignac assured that the original commission went to Le Corbusier, in association with Pierre Jeanneret. Patron of the project, she imposed Le Corbusier upon the charitable organisation. Within the programme history, nothing is found concerning the relationship between architect and sponsor. Nor was the Salvation Army's charitable project impregnated with Le Corbusier's social theories which constituted a world apart endowed by his own mode of communication. This reciprocal compartmentalisation of sponsor and architect of differing natures is highly legible in various elements of the Cité de Refuge *dossier de protection* [preservation file]. The listing of this building, inscribed on the Supplementary Inventory of Historic Monuments on 15 January 1975, results from concerns expressed by the Fondation Le Corbusier, the architect of Bâtiments de France and the architect-in-chief of Bâtiments Civils et des Palais Nationaux over the Salvation Army's transformations to the building in disregard to the authenticity of Le Corbusier's work.⁹

In the history of Le Corbusier's projects, this paradoxical situation contrasts with circumstances regarding the commission for the monastery of Sainte-Marie de La Tourette at Evreux-sur-l'Arbesle (1952-1960). From 1948, Father Couturier, originator of the project, had established a privileged relationship with Le Corbusier. This contact was the outcome of Couturier's reflection initiated in the 1930s to search for the means to renew sacred art in France, so doing with the help of "geniuses without faith."¹⁰

The positive acceptance of architecture by its users often bypasses the "foundations" of the social history of buildings, intertwined with the relationship between patrons and architects. In the inter-war context, producer of ideologies, achievements and social narratives, two contrasting possibilities shaped architectural modernity from this point of view. The case of the Cité des Refuges illustrates a poorly established relationship between the architect and his sponsors. This original rapport left traces even on the present state of the building. In contrast, the construction of *Habitations à Bon Marché* [subsidized low-income housing], such as the *cités ouvrières* [council or housing estates] built for the northern railway company and the first functionalist hospitals (like Hôpital Beaujon in Clichy by the architect Jean Walter after the plans of Louis Ploussé and Urbain Cassan, 1930-1935) reveal the clients' involvement, the architects' engagement in the projects' execution and their capacity to produce architectural doctrine and built works through well-conceived programmes. Theorised in 1945, Jean Walter's ideas on hospital architecture constitute a good example of this type of doctrinal contribution.¹¹

In Paris, the Prefectural office and politicians often played a role as transmitters of doctrines through programme contents. With regards to elected representatives, this capacity was tied to their willingness to position themselves as experts, a European phenomenon at this period. The history of Parisian swimming pools thus demonstrates the role that two Prefecture agents, Heubès and Giraud, held in put-

12 - Heubès and Girard, 1920.

13 - See Kerrouche, 2004.

14 - Delage in Wagener and Kilger, 2004, n.p.

ting in place a new plan-type for Parisian pools¹² or that of Jean Morin (1869-1925), elected representative of the 12th *arrondissement* whose action was decisive in confirming the sports function of these establishments.¹³

4. Writings on and images of French modernity

The role of reviews and photography in the history of modernity is well established, its study constituting a meaning often employed by architectural historians as a form of "reception." However it is not in this restrictive sense that the term reception is presently used. What is at issue here is the study of the manner by which the communication of a modern project is constructed. Our study is devoted more precisely to the impact which the French modern movement had in the mass media between the wars, taking as an example the insertion of modern architectural projects within *Actualités Gaumont* [Gaumont newsreels] activated in 1914, three years after the opening of the Gaumont Palace theatre at Place du Clichy in Paris. With Pathé, the Gaumont company was in fact the first major cinema production company in France.

Three important, architecturally allied themes emerge, aside from coverage of exhibitions (1925 and 1937) which offer less interest within this context. Features which treated modern architecture in the *Actualités Gaumont* of this period are indissociable from broad issues of public interest (essentially Parisian), representations of official life and, lastly, coverage of contemporary mass culture oriented toward sports and leisure.

On questions of public interest, Paris urban planning and housing issues mobilised Gaumont newsreels. The early Twenties witnessed the completion of Haussmannian public works to which a number of sequences were dedicated (May 1923, March 1924, January 1927). The issue of social housing was equally present in Gaumont newsreel reports from 1918 wherein the tenants unions descended to the streets to manifest their discontentment, as in 1926 on the occasion of protests of one tenant against his eviction. Certain innovations destined to ameliorate domestic comfort (improvements to heating or research oriented toward economical house construction, both in September 1924) were sometimes diffused. Within the broad questions of public interest, modern architects' doctrinal responses were not presented; those that had been introduced as a result of applied public policies were featured in a different manner. One looks vainly in Gaumont newsreels for positive coverage of the construction of *Habitations à Bon Marché* in Paris, as working-class life within the *cités-jardins* [garden cities] and *jardins ouvriers* [garden allotments] were the subject of certain sequences (June 1917, June 1921). This distinction of the garden city, a fashionable model in popular culture (also featured in *Actualités Pathé* in the same years¹⁴) originates from a then-current belief in the virtues of hygiene, a theme linked to the garden city typology both in the architectural press and in popular culture.

Architectural modernity, which established the authoritative reputation of certain built works, was not featured for its intrinsic qualities in the newsreels. The works in question were presented only when they were associated with an event of an official nature, most often in the form of an inauguration. It is this point of view which is privileged, and not the characteristics of the architectural object in question. Between the wars, five works were diffused thusly in relationship to an official event, or because of an official significance, even clearly political: the Rue Mallet-Stevens (July 1927); the Mosque of Paris by Robert Fournez, Maurice Mantout and Charles Heubès after plans by Tranchant de Lunel (September 1924); the Cité de Refuge in Paris by Le Corbusier (December 1933) inaugurated by the President of the Republic Albert Lebrun, a few months after the death of Albin Peyron, Commissioner-General of the Salvation Army; the Hôpital Beaujon in Clichy by Jean Walter after plans by Louis Ploussey and Urbain Cassan (May 1935); and, lastly, diverse buildings at the new Cité Université Internationale, notably the Maison Internationale (November 1936). Amongst the five events, the construction of the Mosque of Paris wielded considerable political weight by its tangible signs of integration, bestowed

by the Republic to the Moslems of France within the context of the French Protectorate of Morocco. The French government had financed the mosque construction at the cost of an exception to the 1905 law on the separation of Church and State.

Nor was Modern architecture represented for its own sake within the diffusion of the very numerous sequences consecrated to sports and popular leisure activities: stadiums (Jean Bouin, Colombes, Parc des Princes) were featured on the occasion of sports events which took place in them, like the construction of the new stadium at Colombes by Louis Faure-Dujarric for holding the Olympic Games in 1924. Swimming pools, sacred sites of Paris mass-culture like the Molitor Pool (1929) by Lucien Pollet, were honoured too on the occasion of numerous fêtes held there, notably the Water Fête in July 1936. Aeronautics also belonged to contemporary mass culture, fashionable in treatments on education of the masses. The new Bourget aeroport by Georges Labro (1936-1937) acquired as such the character of a cinematographic icon in the *Actualités Gaumont*, since its 1937 inauguration coverage. At the same time Bourget became a popular icon. According to Sylvie Rab's work on cultural politics in the Seine department municipalities during the Popular Front era, this edifice became part of the programme of visits sponsored by the *Association Culture et Loisirs* of Levallois-Perret.¹⁵

During the interwar period studied here, as in the case of *Actualités Gaumont*, the mass media had little direct impact on the Modern Movement. Focused on the working-class public, the messages of this media were certainly founded on the context which favoured the development of modernity, but rarely on iconic works of the great heroes of French modernist historiography. For all that, certain "heroes" of the French Modern Movement, and notably Le Corbusier, had well understood the challenges of mass communication. In that regard, the contribution he made to Pierre Chenal's film *Architecture d'Aujourd'hui* [Architecture Today] (1931), established by his correspondence with the producer,¹⁶ demonstrates that he considered this medium as a work entirely separate in which everything should be done to advance the "cause" of modern architecture in the spirit of the people. But this film did not feature in *Actualités* programming, no more so than *Les Bâisseurs* [The Builders] created by Jean Epstein in 1938, produced by the *Fédération des Travailleurs du Bâtiment* [Federation of Building Workers].¹⁷ They had restricted distribution, often used as promotion for Le Corbusier and did not affect the wide public. One finds traces of the disconnectedness between the grand "heroes" of French modernity and the mass media over the long duration. In 1962, when France was suffering from housing shortages, Igor Barrère and Etienne Lalou invited Pierre Sudreau, then Minister of Construction, to their programme *Faire Face* [Coping]. Dedicated to housing, architecture assumed, purely and simply, the character of a subject of public interest, for which politicians were the sole persons responsible. Modern architects were never a consideration in this programme.

5. Reception and technical innovations

In the interwar years, the question of technique was central to the modern proposition. It was imbedded within a global perspective, of a teleological nature, in which modernity was to bring about progress. One saw that in France the expression of innovation was at times associated with the social cause of modernity, as was the case with the *Maison du Peuple*. Otherwise the recourse to new technical models or new typologies often dissimulated more complex aspirations. As such the American silo, appropriated by French and German modern architects (such as Walter Gropius) from the 1910s, revealed both a willingness of modern architects to introduce architectural forms from the new World into the schema of great architectural references and to demolish the academic models of Old Europe.¹⁸

The interwar years mark important innovations in the fabrication of cement, due to the work of engineer Eugène Freyssinet (1879-1962). In several major architectural industrial works (the airship hangers at Orly, 1921-1923; the Parcels Office Hall at

15 - Rab, 1994, annex n° 24.

16 - Letter dated 22 October 1930 from Le Corbusier to Pierre Chenal. FLC, n° 380-399.

17 - I should very much like to thank Véronique Boone, who is preparing a book on Le Corbusier and the cinema, for the interview she accorded me on 19 October 2004, permitting me to clarify these points. She also explained that the film *Architecture d'Aujourd'hui* was originally part of a trilogy and later remade into a single film by Le Corbusier. It is this reduced version which is available at the Fondation Le Corbusier.

18 - Nerdinger in Cohen and Damisch, pp. 149-150.

19 - Cohen, 1995, 74 and note 232.

20 - Taylor and Thompson, 1924.

21 - Cinqualbre in Cohen and Damisch, 1993, pp. 284-285.

22 - Antoine, 1923.

23 - Cohen, 1995, pp. 74-75.

Austerlitz railway station, 1927-1929), he perfected prestressed concrete for which he obtained a copyright in 1929. But over and above construction materials or techniques strictly speaking, the question of standardisation and industrial manufacture, a long-established concern as part of the doctrine of the Arts and Crafts movement, holds a central position within the theoretical preoccupations of modern architects between the wars. It directly sustains the study of the Dom-ino House system conceived by Le Corbusier in 1914. From 1930, a certain number of modern French architects - amongst them Le Corbusier, Eugène Beaudoin, Henri Sauvage - took explicit positions in favour of industrial prefabrication.

Two foreign contributions played a positive role in the integration of this theme within French modernity. In 1914, at the centre of the *Deutscher Werkbund*, modernist German players broke with the principle of banning standardisation and industrial prefabrication laid down by Arts and Crafts followers. But practices, theories and American models of standardisation had a decisive role in France. How were they introduced to this country? In the interest shown toward "Americanism" of architecture between the wars, one must without any doubt take account of the importance of architectural treatises which, by the power of the written word and references, influenced French practices over the long term. The French translation of Frederick W. Taylor and Sandford E. Thompson's writings on streamlined cement and mortar manufacturing brought about by 1910¹⁹ had a major influence in this regard. Their success led to re-editions, the third published in 1924.²⁰ One must also distinguish, amongst the engineers who travelled to the United States to study Taylorization,²¹ the specific role played by Jules Aristide Antoine (1891-1969), engineer with the *Ponts et Chaussées*. On his return from the United States in 1922, Antoine produced a theoretical work, a veritable treatise dedicated to the question of American building practices.²² His exposé of rational organisational methods in public works and buildings occupied a central place. Examples cited cover all the production chain of architecture, moving from applied research in the domain of cement manufacture to the industrial production of prefabricated elements and construction site supervision. Antoine judiciously analyses the economic and American entrepreneurial context in which these methods were integrated. He had been sent on an official mission by the *Ministre des Travaux Publics* [Ministry of Public Works] to the United States, thanks to a competition of the *Comité d'organisation rationnelle* (système Taylor) of the *Fondation Michelin* and the *Syndicat professionnel des Entrepreneurs de Travaux Publics de France*. His mission therefore had an altogether official character. Amongst the architects of French modernity, Le Corbusier at Pessac (in 1924), and Eugène Beaudoin and Marcel Lods at Drancy on the construction of the *Cité de la Muette* (1932-1934) were pioneers of standardisation and industrial fabrication.²³ But in the long run, Antoine's work and all those who, in the administrative sphere, had been interested in this theme from the 1920s had a decisive role in securing the subject of standardisation and industrial production within French public policies. This basis, which neither architectural manifestations nor isolated works of modern architects had been able to provide, became tangible after the Second World War at a time when such solutions were imposed by public powers anxious to reconstruct the country as rapidly as possible. The Reconstruction of Le Havre was the result of such complex sedimentation in which the treaties of scientific work organisation played a considerable role.

6. Events and demonstrations allied to modernity

Amongst the major events of the interwar years, it is interesting to gravitate toward two cases which present themselves within the framework of an exhibition because of their historic signification. The first selection concerns national architecture, the other, a foreign architectural object which became the focus of very positive appreciation in France. The latter puts into perspective the level of French expectations in an era which concerns modernity. The first of these cases is the French architecture exhibition organised in 1933 under the aegis of the *Société des Architectes Diplômés*. The second event concerns the French judgement of Alvar

Aalto's Finnish Pavilion during the Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne in 1937. The second having been the subject of a recent publication,²⁴ its principal features will be summarized in order to compare them with the first case.

Historian of art and architecture, Louis Hauteœur (1884-1973), the originator of the French architecture exhibit held in 1933, was a well-known figure in the French artistic establishment of the period. At the time he had elaborated a programme for the Musée du Luxembourg through which he had wanted to contribute to improved diffusion of French art. That same concern animated the 1933 architecture show. The event took account of the very looming spectre of French modernity which included, notably, Louis Bonnier, Emile Maigrot, Léon Jaussely, Michel Roux-Spitz, Auguste Perret and Paul Tournon. The majority of architects presented were former students at the Ecole des Beaux-Arts. Even if they proved of less interest on the international scene compared to architects such as Le Corbusier or Robert Mallet-Stevens, the modernity of the architects chosen by Hauteœur remains uncontested. Léon Jaussely (1875-1932), for example, contributed to creating a totally separate science out of urbanism; Michel Roux-Spitz (1888-1957) revived Parisian commercial architecture with the Ford Building (1929). This work was presented at the 1933 and 1939 expositions, the latter being a prolongation of the former. Auguste Perret (1874-1954) held a central position in French modernity both by his pioneering use of cement in the early 1900s and by his urban concepts and realisations, begun in the 1920s in Paris, which were to reach their full expression after the Second World War. Hauteœur, who wanted to have this exhibition circulate abroad to demonstrate the excellence of modern French architecture, did not approve of manifestos. Here he excluded their authors, thereby eliminating Le Corbusier, in hopes of testifying to a veritable built architecture, reconciling the image of the Ecole des Beaux-Arts with that of French modernity.²⁵ This exhibition proved a great "national" moment in which modernity, far from concepts in contemporary manifestos serving as vehicles of permanent rupture, was situated in total continuity with the major historical phases of French architecture. In this sense it was, for Hauteœur, national. Here modernity was not the enemy of time, even less the enemy of academism. Its very essence was classical:

Modern, this architecture nevertheless remains beholden to tradition, but tradition not to be understood as either imitation or routine. Tradition is the ensemble of qualities imposed by the spirit, climate and social customs of a country. Here in France this tradition constitutes classicism.²⁶

The second case, that of the Finnish Pavilion at the 1937 Exposition, also advances the question of time in the acclaim of French critics. French acclaim set up a fiction according to which Finnish modernism could be simultaneously traditional, national and consistent with contemporary times, specifically the era of Finnish independence established in 1917. For the French, such premises made the social value of Finnish architecture emerge in a natural way. The modernity in question ruptured totally with the past, inevitably traditional. In reading between the lines, one might think that French critics who appreciated Aalto, like Christian Zervos (1889-1970), yearned that France also experience the same *tabula rasa* which would shatter the academic world.

Through these two events emerges the contradictory signification of the two fundamental subjects which the players of modernity, in France and abroad, took great pains to reconceive: the question of nation and the question of the symbolic value of time in social modernity.

7. Modern architecture and the construction of identities

Periods of profound national suffering caused by wars are also those in which sensitivities over issues of identity express themselves. In such contexts, heritage constitutes an environment in which to inscribe such emotions. The material aspects of

24 - Chevallier, 1999-2000.

25 - Hauteœur, 1933, 413.

26 - Hauteœur, 1933, 413 [translation from the French original].

27 - Andrieux, 1997.

28 - Capponier in Anne Dopffer *et al.*, 2000, p. 58.

29 - Van Zanten, 1977, p. 111.

30 - Vèziat, 2001, p. 127.

destruction have in fact psychological and moral repercussions. Destruction of the built environment perturbs the construction of memory for which heritage works.²⁷

Amongst the architects active after World War I in contributing to the definition of a government strategy for reconstruction, a large majority belonged to the 19th-century academic tradition, such as Victor Laloux (1850-1937), Henri-Paul Nènot (1853-1934) and Louis-Marie Cordonnier (1854-1940). They had been called upon to sit in on the Third Division of the Interministerial Committee for the Reconstruction of Invaded Territories,²⁸ next to architects such as Louis Bonnier (1856-1946) and Lucien Bechmann (1880-1968) whose work was connected (in different ways) to modernity. The latter were clearly in the minority. How then did members who belonged to a system in decline,²⁹ that of the Ecole des Beaux-Arts of Paris, contribute to the first Reconstruction? Because of the importance of damages sustained by the Aisne department, assailed by a dozen battles during the Great War, this department serves to elucidate a particular case concerning the reconstruction of the commune of Fagniers in which Henri-Paul Nènot (with a decidedly conservative profile) was implicated as a member of the Third Division.

In a significant article devoted to the First Reconstruction in the Aisne, Emmanuel Vèziat has analysed the overall characteristics of the national context and the expectations of various actors, notably institutional, for this reconstruction. At the time, the idea of reconstruction was indistinguishable from that of reconstitution.³⁰ One expected that different reconstructions would result in a reconstitution of the past. This notion of reconstitution was for that matter very broad, since one expected that reconstruction would restore or reconstruct, over and above heritage only, active production facilities and major national public works. The desire for national recovery was therefore inseparable from a restitution of the past which, in the first instance, did not facilitate the introduction of modern architects into the reconstruction project after First World War.

Yet even so, the reconstruction of the village of Fagniers offers an interesting counterpoint to the more or less conservative spirit of the First Reconstruction. This small commune benefited from the support of the Carnegie Foundation. Exceptional personalities worked for this little community: Senator Paul d'Estournelles de Constant (1852-1924), president of the Commission of International Relations and Education of the Carnegie Endowment for International Peace, L'Hérondelle, Mayor of Fagniers, Henri-Paul Nènot and Paul Bigot (1870-1942). The last two played a role as "architect-advisors" to the Carnegie Foundation, the architects Pierre and Louis Guidetti with Ernest Poretier being in charge of construction supervision. Nènot and Bigot appropriated American notions of modernity for the project management, thus privileging hygiene and the role of education. The two architects knew admirably well how to combine modern principles with those of a Beaux-Arts composition. What resulted was a harmonious, symmetrical square, bordered by buildings which acted, in their time, in favour of progressive modernist values. The history of this village demonstrates that the functions assigned to different buildings were sometimes over-scaled in relation to the financial means of the small commune. As such, the failure of the library to constitute a collection precipitated the abandonment of this function, and the building today is no longer designated for this use. No matter, Nènot and Bigot had transformed a Picardy village into a laboratory of architectural innovation within a rural setting. Could not this also be considered modernity?

In conclusion, three principal characteristics emerge from French modernity between the wars.

The first characteristic is the complex nature of the construction of the modern architects' social project. If the aspirations were real, the sometimes subtle detours adopted by the "heroes" of Modern architecture to accomplish them turned at times against their authors, whilst other architects or engineers, often introduced into the system, accomplished concrete results like the first functionalist hospitals or the Parisian swimming pools. Beyond the programmes, the projects and their actors -

architects, engineers, but also politicians, theoreticians - contributed in an important way to the construction of this "second social modernity" which was built very simply, without manifestos.

31 - Brucculeri, 1997.

The first characteristic is linked to the second: the great French "heroes" of modernity did not necessarily communicate easily with the mass media. Auguste Perret was the figure of exception in this landscape, effectively communicating his ideas on the evolution of Paris in the major popular journal *l'Illustration* of 1922. One of the factors to explain this disconnectedness is the energy that certain architects deployed, such as Le Corbusier, to create their own system of communication through periodicals such as *L'Esprit Nouveau* which was not widely circulated. Nonetheless, animated by similar themes to those of popular culture, like speed or leisure, numerous modern architects in large measure bypassed the mass-media phenomenon. For modern French architects, the technical dimension of modernity was an element which served other wider aims and, above all, that of founding a new society. Concrete accomplishments sometimes suffered in this domain, but they prepared for the future. Technical modernity was also supported by bureaucrats in the technical ministries who worked to reform the structures of French industry. The interwar period as such prepared the context of interventionism by the French state in this sector at the time of the Second Reconstruction.

Lastly, the modern project revealed strong convictions in this period with regard to the symbolic value of historic time which many, like Le Corbusier, wanted to re-establish on a *tabula rasa*. This concept necessitated the destruction of the academic world produced by the Ecole des Beaux-Arts in Paris. Even so, during the 1930s, numerous dynamic architects contributed actively to the corpus of French modernity, all having been formed by the same Ecole des Beaux-Arts. The thesis of the school's decline, already relativised by certain works,³¹ seems to be nuanced, except in considering that Le Corbusier represents French modernity unto himself. One of the fascinating complexities of the period is that the Beaux-Arts system itself contributed to shaping modernity. But it is equally certain that the fracture of the academic system, coming about in 1968, was already fermenting during those aforementioned years. During this period of maturation, there existed not one modernity but multiple French modernities.

Bibliography and Sources: see pp. 50-51.

O u v e r t u r e

Les défis du Mouvement moderne

P r e l u d e

The Challenges of the Modern Movement

1. Francesco BANDARIN

UNESCO's World Heritage Centre and the Programme on Modern Heritage

2. Hubert-Jan HENKET

"Back from Utopia: the Challenge of the Modern Movement"

3. Wessel DE JONGE

What happened?

Fourteen years of DOCOMOMO

4. Jean-Louis COHEN

La politique de l'Institut français d'architecture en faveur de l'héritage du Mouvement moderne

5. Gérard MONNIER

La réception de l'architecture du Mouvement moderne

UNESCO's World Heritage Centre and the Programme on Modern Heritage

Francesco BANDARIN

Director of the World Heritage Centre, UNESCO.

World Heritage properties are increasingly threatened with destruction not only by the traditional causes of decay, but also by changing social and economic conditions. This reality was one of the reasons behind the start, at the beginning of 2001, of the *Programme on Modern Heritage*, a joint initiative of UNESCO's World Heritage Centre, the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) and DOCOMOMO for the identification, documentation and promotion of the built heritage of the 19th and 20th centuries. Weak legal protection and indifference from the general public make this heritage particularly vulnerable. With only 12 properties, out of 730, related to 19th or 20th century built heritage,¹ the concept of Modern Heritage is currently not well represented on the World Heritage List. Moreover, an analysis of the justifications shows that the majority of these twelve properties are not even identified as Modern Heritage; they are mostly listed for other reasons under different categories.

In this context, in 2001 two meetings were held at UNESCO Headquarters which focused on the establishment of directives and objectives for a Programme on Modern Heritage. As a general outcome, it was agreed that currently there is a clear lack of understanding of the character and value of Modern Heritage; therefore, appropriate methodologies for the assessment and selection of this type of heritage need to be developed, providing for balanced thematic and geographical representation, as well as to advise States Parties and the general public on the importance of its protection and conservation. In aiming at these aspects, hosting the Seventh DOCOMOMO Conference at UNESCO Headquarters was part of the strategy. The partnership with DOCOMOMO was established to draw upon its international experience with regard to safeguarding the heritage of the Modern Movement, with the aim of extending this to other categories of heritage of the modern

1 - 12 Modern Heritage properties were listed in September 2002. 21 were listed in July 2004. See the updated List (as at July 2004) in Bandarin, Chapter XI, pp. 452-453.

era. With its global network of experts and professionals represented in over forty countries world-wide, this organisation can prove to be an important asset when aiming to identify and increase the representation of Modern Heritage on UNESCO's World Heritage List. For these reasons a special panel on "Modern Heritage as World Heritage" has been organized as part of this Conference.

Modern Heritage applies to properties and sites that have been planned and designed within the time frame of the 19th and 20th centuries. During this period, the cultural processes and innovative thinking have generated new social, spatial and technological sceneries, ultimately establishing new cultural paradigms. Last year, in December 2001, an important example of the Modern Movement was inscribed on the World Heritage List: the Tugendhat House in Brno by Mies van der Rohe. Its outstanding universal value was justified as this property contributed greatly to the world-wide diffusion of modernism. After an initial pioneering period in Europe, modernity engulfed the world through the process of industrialisation and democratisation. Each region reacted differently to this process resulting in regional expressions and nuances. Eventually these different expressions had their impact again on the region of origin, creating a complex pattern of fertilisation and cross-fertilisation.

For reasons of identification and valuation it is important to gain insight into this phenomenon and to establish a chronological overview of the various cultural expressions of the modern era. For protection and conservation, the establishment of international networks is of particular importance and the World Heritage Centre is currently engaged in setting up such networks involving institutions and specialists from Europe as well as from the Americas, Africa and Asia.

The first international meeting in Paris explored the route to take in the Programme on Modern Heritage. Follow-up regional meetings are scheduled for Latin America in Mexico, for Asia in India and for Africa in Eritrea, in which DOCOMOMO plays an important role. The regional meetings will be used for the development and testing of tools, such as an anthology of significant critical texts on modernity, in-depth studies related to cultural expressions of the 19th and 20th centuries, comparative studies into properties and sites and the assembly of workshop-dossiers to facilitate inductive exercises and to test cultural approaches to criteria. The results of these studies and exercises will be presented to the World Heritage Committee and the States Parties for recommendations, and disseminated to the general public for information and awareness building.

World Heritage listing is a complex process requiring for heritage registration not only certain criteria to be met, but also an "objective," truly global vision on its meaning and importance. Whether or not this stage of understanding and valuation will be reached in the coming period, it is essential to start a co-operative process to describe, analyse and document the wide body of Modern Heritage. If only because the recent past and the subsequent lack of support from the general public for this type of heritage, together with the hyper-dynamics of today's society with new technological innovations and spatial-functional demands, threaten their survival. A coherent framework established in the light of the World Heritage Convention at least guarantees the highest level of attention under the toughest conditions imaginable, thus giving the Programme a head start in the subsequent discussions following up on this initiative.

Le Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO et le programme pour le patrimoine moderne

Francesco BANDARIN

Directeur du Centre du patrimoine mondial, UNESCO.

1 – 12 édifices et ensembles modernes étaient inscrits sur la Liste en septembre 2002. 21 édifices et ensembles modernes étaient inscrits en juillet 2004. Voir la Liste mise à jour en juillet 2004 dans Bandarin, Chapitre XI, pp. 452-453.

Les édifices du patrimoine mondial sont de plus en plus menacés, non seulement par les causes traditionnelles de dégradation qui affectent le patrimoine, mais aussi par les changements qui interviennent dans les conditions économiques et sociales. Cet état de fait est à l'origine de la création, au début de l'année 2001, du Programme pour le patrimoine moderne, une initiative commune du Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO, du Conseil international des monuments et des sites (ICOMOS) et de DOCOMOMO. Le Programme pour le patrimoine moderne vise l'identification, la documentation et la promotion du patrimoine bâti des XIX^e et XX^e siècles. La faiblesse de la protection légale et l'indifférence du public rendent ce patrimoine particulièrement vulnérable. Avec seulement douze édifices et ensembles des XIX^e et XX^e siècles¹, sur un total de sept cent trente, le concept de patrimoine moderne n'est pas bien représenté à l'heure actuelle au sein du patrimoine mondial. De plus, une étude des raisons qui ont poussé au classement de ces douze éléments montre que la majorité de ceux-ci ne l'a pas été en raison d'une identification au patrimoine moderne; ils sont classés, en grande majorité, pour d'autres raisons, et dans d'autres catégories.

C'est dans ce contexte que deux rencontres ont été organisées en 2001 au siège de l'UNESCO afin d'établir des orientations et de définir les objectifs d'un Programme du patrimoine moderne. Les participants se sont accordés sur le fait que la nature et la valeur du patrimoine moderne sont très méconnues. Il en ressortait que des méthodologies adaptées devaient être développées pour l'évaluation et la sélection de ce type de patrimoine. De telles méthodologies devaient garantir des répartitions harmonieuses au niveau thématique et géographique, et fournir des éléments de conseil à l'attention des États Parties et du public quant à l'importance de la protection et de la conservation de ce type de patrimoine. Parce qu'elle était ciblée sur ces aspects, la tenue de la Septième Conférence de DOCOMOMO à l'UNESCO faisait partie de cette stratégie. Un partenariat avec DOCOMOMO a été établi pour bénéficier de son expérience internationale dans le domaine de la conservation du patrimoine du Mouvement moderne, avec l'objectif d'étendre cette démarche à d'autres catégories de patrimoine de l'ère moderne. Avec son réseau d'experts et de professionnels présents dans plus de quarante pays dans le monde, DOCOMOMO est un partenaire important pour l'identification et l'inscription du patrimoine moderne sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO. Pour ces raisons, une table ronde sur le patrimoine moderne en tant que patrimoine mondial a été mise en place durant cette conférence.

Le patrimoine moderne désigne les édifices et les sites qui ont été conçus et construits durant les XIX^e et XX^e siècles. Durant cette période, les processus culturels et la dimension innovante de la pensée ont contribué à produire de nouveaux environnements sociaux, spatiaux et technologiques, qui ont suscité à leur tour l'apparition de nouveaux paradigmes culturels. L'année dernière, en décembre 2001, un exemple important du Mouvement moderne a été ajouté à la Liste du patrimoine mondial: la villa Tugendhat à Brno, par Mies van der Rohe. Sa valeur universelle exceptionnelle était justifiée par le fait que cet édifice a contribué de manière remarquable à la diffusion internationale du modernisme. Après une première période pionnière en Europe, la modernité a conquis le monde grâce aux processus d'industrialisation et de démocratisation qui caractérisaient cette époque. Chaque région a réagi de façon différente au modernisme, ce qui a suscité des expressions et

des nuances régionales. À leur tour, ces différentes expressions ont eu un impact en Europe, ce qui a créé un terreau international complexe d'influences.

Des impératifs d'identification et d'évaluation rendent très importante la compréhension de ce phénomène, ainsi que l'élaboration d'une chronologie générale des différentes expressions culturelles de l'ère moderne. L'établissement de réseaux internationaux est particulièrement important, pour assurer la protection et la conservation. Le Centre du patrimoine mondial est actuellement engagé dans la création de réseaux réunissant des institutions et des spécialistes européens, aussi bien qu'américains, africains, et asiatiques.

La première rencontre internationale, organisée à Paris, a exploré la direction à prendre pour mettre en œuvre le Programme pour le patrimoine moderne. Des rencontres régionales sont prévues au Mexique, pour l'Amérique latine, en Inde, pour l'Asie, et en Érythrée, pour l'Afrique, dans lesquelles DOCOMOMO jouera un rôle important. Ces rencontres régionales viseront à développer et à tester des outils et des moyens d'étude : parmi eux, on peut citer une anthologie de textes critiques sur la modernité, des études approfondies sur les expressions culturelles des XIX^e et XX^e siècles, des études comparatives sur les édifices et les sites, et des ateliers consacrés à des cas d'étude, qui permettront de tester la validité des approches culturelles sur les critères du patrimoine mondial. Les résultats de ces études et exercices seront présentés au Comité du patrimoine mondial et aux États Parties afin de dégager des recommandations. Ils seront aussi communiqués au grand public pour l'informer et le sensibiliser aux édifices et aux ensembles modernes.

L'inscription à la Liste du patrimoine mondial est le résultat d'un processus complexe : l'édifice ou ensemble candidat doit non seulement répondre à certains critères mais aussi revêtir une "vision" globale, objective, quant à sa signification et à son importance. Peu importe que cette étape de compréhension et de reconnaissance soit franchie dans un avenir pus ou moins proche. Ce qui est essentiel, c'est d'entreprendre un travail de coopération afin de décrire, d'analyser, et de documenter le large corpus du patrimoine moderne. À tout le moins, cette initiative est justifiée par le fait que ce type de patrimoine est menacé à la fois par le manque d'intérêt dont il a souffert dans un passé récent de la part du grand public, et par les dynamiques rapides qui régissent la société contemporaine, et qui se traduisent par de nouvelles innovations technologiques et par de nouvelles demandes spatiales et fonctionnelles. Un cadre cohérent établi sous les auspices de la Convention du patrimoine mondial garantira à tout le moins le plus grand degré d'attention possible à ces questions en dépit de conditions très difficiles : le programme sera lancé de façon efficace en prenant en compte les discussions qui suivront cette rencontre.

Back from Utopia: the Challenge of the Modern Movement

Hubert-Jan HENKET

Chair, DOCOMOMO International.

Many things have happened since the early days back in the 1980s. In 1988 when I held the Chair of Building Technology at the Faculty of Architecture at Eindhoven University, my assistant Wessel de Jonge and I started the idea of DOCOMOMO. Our ambition was to protect the fragile relics of Modern Movement architecture and my dream was to try to continue to put into practice the spirit of the Modern Movement, a spirit that was taught to me by Cor van Eesteren, Jacob Bakema, Reima Pietilä, Giancarlo de Carlo and, above all, Aldo van Eyck. Imagine the luxury I have had that all these have been my teachers. When Wessel and I started we didn't think that our aims would meet much response. We thought that if we could get together like-minded architects from four or five countries that would be great. At our first conference in Eindhoven in 1990, architects and historians from twelve countries were present. Sorry, I should say thirteen countries because at the very end of my opening speech at the first DOCOMOMO Conference I was interrupted by Stella Maris Casal and Adriana Buhaj from Argentina who specially delivered a letter from their professors in Buenos Aires, George Gazaneo and Mabel Scarone, asking if they might join DOCOMOMO as well.

We designed a constitution in which Christopher Dean and John Allan played an important role, and off we went as DOCOMOMO. Well, how do you keep enthusiasts from totally different cultures together, in an energetic and shoestring organisation. I always honoured three key principles: 1. Maximum local freedom and minimum global rules. 2. Minimum bureaucracy. 3. Energy and production through friendship. Well, we seem to have managed so far. Many campaigns, conferences, exhibitions, publications and parties later here we are with a network of approximately two thousand people worldwide active in forty-five national working parties, and three more national

working parties in the making. The main biannual activity in DOCOMOMO is our International Conference. After Eindhoven, after Dessau, after Barcelona, after Sliac, after Stockholm and after Brasilia, here we are in Paris. And in 2004 we will be in New York.

To coincide with my departure as Chairman after twelve years and with the main theme of this conference: "The Reception of the Modern Movement: Image, Usage and Heritage," I asked the Belgian architectural historian Hilde Heynen a year ago to help me edit a book which we have called *Back from Utopia, the Challenge of the Modern Movement*, which I like to introduce to you now. We invited fifty leading voices from the world of architecture and architectural history to contribute. A remarkably positive response was the result. Eleonoor Jap Sam, as our co-ordinating editor, managed to get the forty-three contributors together which form the content of this book. We did it in nine months. The authors were asked to elaborate in a polemical way on three questions:

1. *Has the Modern Movement any relevance today?*
2. *Can we learn anything from the Modern Movement?*
3. *Should we conserve anything from the Modern Movement and, if so, what and how?*

In the book the authors critically discuss the values of the Modern Movement, its multiple manifestations, its connections with colonialism, the promises it didn't keep and the paradoxes it gave rise to. The contributions vary greatly ranging from essays and scholarly texts to cartoons, collages and poems. In the context of the main theme of this conference, it is interesting to mention a few statements. For this purpose I will quote freely from the Coda of our book, written by Hilde Heynen.

There seems to be a general consensus among the authors that the Modern Movement belongs to the past. Those who still defend the values of the Modern Movement (like Norman Foster, Harry Seidler, Tadao Ando, Herman Hertzberger and, as the DOCOMOMO members know, myself) do this in the awareness that this approach is not widely supported any longer in the pluriform architectural culture of today. As John Allan argues, if our time has lost the conviction that social problems can be solved through architecture, then at least it can learn from its modernist predecessors how to face the future in a brave search for rationality and progress. Kenneth Frampton pleads for a continuation of modern architecture as a critical culture, in that it would resist as much superficial populism as indulgence in the spectacular.

Although the Modern Movement was international in character, its reception varied widely depending on the political context, social condition and cultural needs. Jean-Louis Cohen, Nils Ole Lund, Dennis Sharp, Oscar Niemeyer and Hiroyuki Suzuki, among others, gave their views on this issue. For example Marco de Michelis talking about Fascism in Italy points out that the openness and lightness of modern architecture, associated elsewhere with the promise of a democratic egalitarian and eventually socialist society, was given a completely different connotation in Fascist Italy, where a house made of glass expressed the idea of "the transparency of fascism." France Vanlaethem talking about Canada and Susanna Torre about South America both stress the fact that the issue of cultural identity played a crucial role in the embrace of Modernity in their regions.

Hilde Heynen writes:

One can legitimately develop two different readings of universality. One is positive and is focused on human needs, the need for shelter, the need for communication and the need for symbolic expression of pride and identity. The other side of universality is negative where the modernist models were imported and imitated without a second thought. All over the world one can find examples where a modernist idiom is applied that fails to respond adequately to local environmental conditions and local cultures.

A striking example is Chandigarh. Contrary to Indian reality, Le Corbusier envisaged a city without squatter settlements and in his rules on urbanism stipulated that the city had to maintain these characteristics. Needless to say reality is totally different, the evolving city violated the rules established by its planners. The author Jagdish Sagar reminds us of Le Corbusier's own words: "Vous savez, c'est toujours la vie qui a raison, l'architecte qui a tort," or translated: "Life is right and the architect is wrong."

If colonialism meant the violation and oppression of another culture for economic gain, the introduction of modernity, which happened simultaneously meant the introduction of the dream of emancipation and liberation for all, the longing for a better world. The Algerian regime constructed Modern housing blocks long after the French were defeated. The Turkish capital of Ankara and later on Brasilia and Chandigarh were all constructed as expressions of the desire for modernity. Hasan-Uddin Khan, for example, describes this process for the Islamic countries. In the 1940s, many newly independent Islamic countries embraced modernism as the architecture that not only reflected the new age, but also egalitarianism. He goes on to say that Modernism has been both a liberating and a destructive force in the Islamic world and as the years went by, particularly from the fifties onwards, its reception is confronted increasingly with critical voices and not only in the world of Islam.

Through the cartoons of Louis Hellman, a poem by John Habraken, images by Rem Koolhaas, collages of David Wilde and essays from Kurokawa, Tange, Doshi and others, a double message is conveyed to us. The first holds that modern architecture did not live up to its promise: it did not bring Utopia. The second holds that the legacy of the Modern Movement consists in a series of incredibly beautiful buildings as well as in the example they set in terms of the energy and dynamism with which they sought to change the world. And that is precisely what this book tries to convey. It is clear after all. Utopia of the Modern Movement wasn't out there, it was not materialised. Yet at the same token that is exactly the challenge of the Modern Movement to us in the nihilistic era we are living in today.

Having dreamt of a better world for all, expressing these objectives and living up to them are the keys to progress. We, as architects, should know, architecture, care for humanity and progress belong together. So instead of a pessimistic discontent, let us have ideals and help to build a better future for all. As the contributors to this book, *Back from Utopia, the Challenge of the Modern Movement*, agree, even the most critical ones, the spirit of the Modern Movement is worth keeping alive.

Acknowledgements

As chair of DOCOMOMO International for twelve years and on behalf of the Organisation Committee of the Paris Conference, the author wishes to thank for their help:

Wanda Diebolt, Head of Architecture and Heritage at the French Ministry of Culture and Communication;

Francesco Bandarin, Head of the World Heritage Centre of UNESCO;

Jean-Louis Cohen, Director of IFA (Institut français d'architecture), Head of the project for "La Cité de l'Architecture et du Patrimoine" in Paris (1998-2003);

Fabienne Chevallier, Chair of DOCOMOMO France;

Maija Kairamo, from the Finnish working party;

The staff of the International Secretariat of DOCOMOMO;

The fourteen staff members of his private office of Architecture in the Netherlands;

Wessel de Jonge, Secretary of the Executive Committee of DOCOMOMO International;

All the contributors to the book *Back from Utopia*;

Maristella Casciato, his successor as chair of DOCOMOMO International.

Retour d'Utopie : les défis du Mouvement moderne

Hubert-Jan HENKET

Président, DOCOMOMO International.

De nombreux événements ont eu lieu depuis les années 1980. En 1988, alors que j'étais le directeur des technologies de la construction à la faculté d'architecture de l'université d'Eindhoven, mon assistant Wessel de Jonge et moi-même avons créé DOCOMOMO. Notre objectif était de protéger les fragiles monuments du Mouvement moderne. Mon rêve était de perpétuer et de mettre en pratique l'esprit du Mouvement moderne, un esprit qui m'avait été transmis par Cor van Eesteren, Jacob Bakema, Reima Pietilä, Giancarlo de Carlo et, bien sûr, Aldo van Eyck. Imaginez la chance que j'ai eue de les avoir eu tous comme professeurs ! Quand Wessel et moi-même avons mis en place ce projet, nous ne croyions pas à une réponse enthousiaste. Nous pensions réunir tout au plus quelques architectes de quatre ou cinq pays. Des architectes et des historiens de douze pays ont participé à la première conférence à Eindhoven en 1990. Je devrais peut-être dire treize pays puisque mon allocution de bienvenue avait été interrompue par Stella Maris Casal et Adriana Buhaj d'Argentine qui nous apportaient une lettre de leurs professeurs de Buenos Aires, George Gazaneo et Mabel Scarone, nous demandant s'ils pouvaient aussi faire partie de DOCOMOMO.

Christopher Dean et John Allan nous ont aidé à rédiger une constitution : DOCOMOMO était lancé. Comment peut-on conserver l'enthousiasme des membres de cultures différentes, dans le cadre d'une organisation dynamique mais à ressources limitées ? J'ai toujours respecté trois principes fondamentaux : 1. Une grande liberté au niveau local et un minimum de règles au niveau international ; 2. Très peu de bureaucratie ; 3. Un dynamisme et des résultats tangibles grâce aux liens de l'amitié. Il semble que ces principes aient été efficaces.

Après plusieurs campagnes d'information, conférences, expositions, publications et groupes de travail, notre réseau compte aujourd'hui près de deux mille personnes au sein de quarante-cinq groupes de travail nationaux, et trois nouveaux groupes nationaux sont en formation. Le principal événement organisé par DOCOMOMO est la conférence internationale biannuelle. Après Eindhoven, Dessau, Barcelone, Sliac, Stockholm et Brasília, nous voici maintenant à Paris. Et en 2004 nous serons à New York.

Je quitte ma fonction de président après douze ans de travail. À cette occasion et suivant en cela le thème de cette conférence: « La réception du Mouvement moderne: image, usage, héritage », j'ai demandé à l'historienne de l'architecture belge Hilde Heynen il y a un an de m'aider à diriger une publication que nous avons intitulée *Back from Utopia, the Challenge of the Modern Movement (De retour d'Utopie, les défis du Mouvement moderne)*, que j'aimerais vous présenter maintenant. Nous avons invité cinquante participants du monde de l'architecture et de l'histoire de l'architecture à présenter des contributions. Les auteurs devaient répondre aux trois questions suivantes:

1. Le Mouvement moderne a-t-il une importance aujourd'hui?
2. Peut-on apprendre quelque chose du Mouvement moderne?
3. Doit-on préserver des bâtiments du Mouvement moderne et, dans l'affirmative, lesquels et comment?

La réaction a été très positive et Eleonor Jap Sam a réussi, en neuf mois, à coordonner les contributions de quarante-trois auteurs.

Les auteurs y traitent des valeurs du Mouvement moderne, de ses multiples manifestations, de ses liens avec le colonialisme, des promesses qu'il n'a pas tenues, et de ses paradoxes. Les contributions sont de nature très variée, allant d'essais et de textes érudits à des bandes dessinées, des collages et des poèmes. Il est intéressant d'en mentionner quelques éléments en relation avec le thème de cette conférence. Je cite librement la postface de notre livre écrite par Hilde Heynen:

« Il semble que nos auteurs soient arrivés à un consensus général selon lequel le Mouvement moderne serait un phénomène du passé. Ceux qui défendent toujours les valeurs du Mouvement moderne comme Norman Foster, Harry Seidler, Tadao Ando et Herman Hertzberger (et comme les membres de DOCOMOMO le savent, je suis aussi un de ceux-là), le font tout en sachant que cette méthode ne fait plus l'unanimité dans le monde pluriel de l'architecture d'aujourd'hui. Comme le remarque John Allan, si nous ne croyons plus que les problèmes sociaux peuvent être résolus par l'architecture, nous pouvons néanmoins suivre l'exemple de nos prédécesseurs modernistes dans la recherche de la raison et du progrès. Kenneth Frampton croit que l'architecture moderne peut devenir une culture critique, qui stopperait les excès du populisme le plus superficiel et les pièges du spectacle. »

Si le Mouvement moderne est international, il n'en demeure pas moins qu'il a été reçu de manière très différente selon le contexte politique, les conditions sociales, et les besoins culturels des différents pays. Jean-Louis Cohen, Nils Ole Lund, Dennis Sharp, Oscar Niemeyer, et Hiroyuki Suzuki, entre autres, ont donné leur opinion à ce sujet. Marco de Michelis a ainsi souligné que l'ouverture et la légèreté caractéristiques de l'architecture moderne, soulignant les promesses d'une société démocratique et égalitaire, voire socialiste, a acquis une toute autre signification dans l'Italie fasciste, dans laquelle une maison de verre signifiait la « transparence du fascisme ». France Vanlaethem à propos du Canada et Susanna Torre à propos de l'Amérique du sud ont toutes deux souligné que l'identité culturelle jouait un rôle important dans l'appartenance à la modernité dans leurs régions respectives.

Hilde Heynen écrit:

On peut en toute légitimité développer deux lectures différentes de l'universalité. L'une, positive, se centre sur les besoins humains: s'abriter, communiquer et exprimer sa fierté et son identité de manière symbolique. L'autre lecture de l'universalité est négative. C'est celle qui a importé ou imité les modèles modernistes sans rap-

port critique. On peut voir des exemples dans le monde entier de bâtiments modernistes qui n'ont pas répondu de manière adéquate aux conditions environnementales et aux cultures locales.

Un exemple frappant est Chandigarh. Contrairement à la réalité indienne, Le Corbusier a conçu une ville sans développement anarchique; ses règles d'urbanisme spécifient que la ville se doit de demeurer telle quelle. Il va sans dire que la réalité est tout à fait différente. L'évolution de la ville a nié les règles établies par les urbanistes. L'écrivain Jagdish Sagar nous rappelle les propres paroles de Le Corbusier: « Vous savez, c'est toujours la vie qui a raison et l'architecte qui a tort ».

Si le colonialisme signifiait le viol et l'oppression d'autres cultures en vue de rechercher un profit, l'importation simultanée de la modernité correspondait au rêve de l'émancipation et de la libération pour tous, à l'espoir d'un monde meilleur. Le régime algérien a construit des logements modernes après la défaite des Français. La capitale turque, Ankara et, plus tard, Brasilia et Chandigarh ont été conçues en réponse à un désir de modernité. Hasan-Uddin Khan, par exemple, a décrit ce processus dans les pays islamiques. Dans les années 1940, plusieurs pays islamiques nouvellement indépendants ont utilisé le modernisme afin de refléter un nouvel âge, mais aussi les idéaux de l'égalité. Il poursuit en indiquant que le modernisme a été simultanément une force de libération et une force de destruction dans le monde islamique et que, particulièrement à partir des années 1950, il est de plus en plus critiqué, pas seulement dans le monde de l'Islam.

Les bandes dessinées de Louis Hellman, un poème de John Habraken, les images de Rem Koolhaas, les collages de David Wilde et les essais de Kurokawa, Tange, Doshi et autres, comportent un double message. La première partie de ce message indique que l'architecture moderne n'a pas tenu sa promesse: elle n'a pas produit l'utopie. La deuxième soutient que l'héritage du Mouvement moderne est constitué d'une série d'édifices incroyablement beaux et qui constituent des modèles de volontarisme et de dynamisme dans leur espoir de changer le monde. Ceci est précisément ce que ce livre cherche à communiquer. Tout ceci est très clair. L'utopie du Mouvement moderne n'a pas été atteinte, elle ne s'est pas matérialisée. Mais en même temps, cette utopie est un des défis que le Mouvement moderne nous lance en notre époque nihiliste.

Les clés du progrès tiennent à ces objectifs et à la réalisation du rêve d'un monde meilleur. Nous, architectes, devrions savoir que le souci de réaliser une architecture pour l'humanité et le progrès vont de pair. Au lieu du pessimisme ambiant, nous devrions cultiver des idéaux et aider à la construction d'un monde meilleur pour tous. Comme les contributeurs du livre *Back from Utopia, the Challenge of the Modern Movement* le disent, même les plus critiques envers la modernité, l'esprit du Mouvement moderne doit être préservé.

Remerciements

En tant que président de DOCOMOMO International au cours des deux dernières années et au nom du comité organisateur de la conférence de Paris, je souhaite remercier:

Wanda Diebolt, directrice de l'Architecture et du Patrimoine au ministère français de la Culture et de la Communication;

Francesco Bandarin, directeur du Centre du Patrimoine mondial de l'UNESCO;

Jean-Louis Cohen, directeur de l'Institut français d'architecture, directeur du projet pour la Cité de l'architecture et du patrimoine à Paris (1998-2003);

Fabienne Chevallier, présidente de DOCOMOMO France;

Le personnel du secrétariat international de DOCOMOMO;

Les quatorze membres du personnel de mon agence aux Pays-Bas;

Wessel de Jonge, secrétaire du comité exécutif de DOCOMOMO International;

Les participants au livre *Back from Utopia*;

Maristella Casciato, qui me succède au titre de présidente de DOCOMOMO International.

What Happened?

Fourteen Years of DOCOMOMO

Wessel DE JONGE

Secretary of DOCOMOMO International.

At our Founding Conference in 1990, about one hundred and forty professionals from twenty countries participated. Even if this was considered already an overwhelming success, since then DOCOMOMO has grown into a network of some two thousand professionals, historians, preservation officers, researchers and teachers.

Although less than five hundred of these participants are actually international members, local and national membership is on the rise and today, working parties in forty-two countries and regions organize symposia and exhibitions, campaign for the Modern Movement buildings under threat, make films and educational documentaries, publish books and reports, debate, train students and throw an occasional big party. Apparently, DOCOMOMO has filled a *niche* in the global scene of architectural conservation. What happened?

1 - "Modern conservation" is a paraphrase of John Allen's "modernist conservation" - the short wording for the conservation, restoration, and adaptive re-use of Modern Movement buildings, that he introduced in his *"Conservation of Modern Buildings, Building Maintenance and Preservation"*, Oxford, Edward Mills (ed.), 1994.

History of DOCOMOMO

DOCOMOMO had initially been established in 1988 to become a small network of primarily European experts on "modern conservation,"¹ somewhat naïvely anticipating a total number of about forty participants in five or six European countries. A research report for the Netherlands Department for Heritage Conservation in the mid-1980s gave us the occasion to visit some pioneer sites of modern conservation: the Bauhaus in Dessau, restored in 1976; Terragni's kindergarten in Como, just restored; the Weissenhofsiedlung, then still under restoration; and the ruins of Zonnestraal, that we took as a guinea pig for our theses. We realised that - when the architecture of the Modern Movement had been a "world-wide" phenomenon - also the issues of undervaluation, weathering, decay and

improper use were problems not unique to the Netherlands. An international expert network of specialists with hands-on experience could provide a platform for exchange of knowledge and debate, and we invited the few colleagues we knew. But the word spread, and within a year we were hundreds, from fifteen different European countries. Just a year later contacts were established in Argentina and Canada, followed by the United States and Brazil in 1991.

Little Bureaucracy

We had never planned to grow so big, and instead of taking existing organisations as a model, our organisational structure was designed very light, with a chairman, a secretary (who was then the only staff at the International Secretariat), no constitution, no executive committee or other legal body, and no paid membership - funded by research performed by Hubert-Jan Henket's team at the Eindhoven Faculty of Architecture, of which I was a member as well.

Gradually, we agreed on a statement and a constitution in 1990, on international specialist committees in 1992, on paid membership as per 1994, before losing our founding sponsor Crittall Windows Ltd. just one year later. The constitution was amended fundamentally with the acceptance of regional working parties - next to national ones - and the introduction of paid membership in May 1993, with the addition of a fourth executive committee member as well as a procedure for recognizing new working parties in September 1994. Still, it contains just eight articles and reads less than six hundred words, with a nine hundred word appendix. Our low profile in terms of bureaucracy proved very effective, and also attractive to the professional levels we targeted. One council meeting every two years and some informal in-between meetings of the four-member executive committee so far appear sufficient to make most decisions on organisational and strategic issues. I sincerely hope that, despite our growth in terms of members and responsibilities, DOCOMOMO will be successful in maintaining this strategy - to the benefit of our members and our mission.

Internationalisation and its Impact

In retrospect we may say that DOCOMOMO International - as a relative outcast - has been unexpectedly successful in mobilizing large numbers of professionals dealing with modern conservation. Originally focused on Europe for pragmatic reasons, we have accepted the challenge posed by our Brazilian colleagues in 1992 to widen our scope towards an approach that is more international and more sensitive towards urban issues.

This internationalisation had a great impact on the professional and theoretical debate, and perhaps on relatively young professionals like myself in particular. Also, the internationalisation of our network has broadened our horizon enormously. Although I realize that I have been exceptionally fortunate as compared to other members of DOCOMOMO - as I had the opportunity to travel more than average over these fourteen years - I am sure that meeting colleagues from other countries and cultures has been considered as a privilege by everyone.

Multidisciplinarity

Looking back after fourteen years, I am particularly grateful that we have managed to maintain our interdisciplinarity, bringing together scientists, practitioners and officials. This offers rare opportunities to encounter specialists in other, though related fields, to discuss one's own ideas and projects. It goes without saying that these meetings greatly assist in arriving at a mutual understanding of each other's concerns and points of view.

Through the internationalisation of our work, the then topical debate on authenticity was strongly influenced by visions spawned by non-European societies which focused often on the spirit rather than the material interpretation of the Modern Movement. For me as a young architect these points of view were fresh and challenging and have assisted me greatly in my work on some prominent Modern Movement buildings.

DOCOMOMO's interdisciplinarity is also reflected by the palpable results of our work, ranging from technical handbooks to reference works which record modern architectural heritage or address the principle debates on conservation theory and authenticity. It allows studying the Modern Movement along the three dimensions of modernity (aesthetic, technical and/or social innovation),² revealing that the evaluation of modern architecture goes beyond the appearance or material authenticity of the buildings concerned, and rather lies in the combination of appearance, form, detail, space and - eventually - the original idea.

2 - The "three dimensions of modernity" in architecture were introduced by Catherine Cooke and Ivor Richards at the 1992 DOCOMOMO Conference at the Bauhaus Dessau; see 1992 Conference Proceedings.

Future Challenges

Our Advisory Report on the Modern Movement and the World Heritage List has initially been largely neglected by ICOMOS, and this has been quite a disappointing start of a process that we had anticipated to develop into closer collaboration with them.

Still, a critical reassessment of our achievements reveals that DOCOMOMO is short on relations with similar organisations, and therefore we must increase our cooperation with kindred institutions like UNESCO, the World Heritage Centre, ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), and TICCIH (International Committee for the Conservation of Industrial Heritage) in the future. This poses a great challenge to the new Board of DOCOMOMO International.

Another challenge that the new team is facing is the lack of a strong educational project within DOCOMOMO. Despite our activities over the last fourteen years, DOCOMOMO has not sufficiently succeeded in developing programs for the training and education of young professionals. The dedication to this issue, as formulated by the French working party in the draft program for DOCOMOMO's next six years, indicates that DOCOMOMO is due to change this for the better.

Mission

DOCOMOMO is much involved with professional work and scientific research. But, to my mind - and I know that there are many members with the same interpretation of the meaning of DOCOMOMO - our organisation must manifest professional and personal commitment to explore the spirit of the Modern Movement. Globalisation, commercialisation and individualisation in

the 21st century pose enormous challenges as well as dangers. Respecting human dignity, local characteristics and cultural values, the ideals of the Modern Movement may prove to be of great use to arrive at sustainable solutions for a better world for all.

It is probably no coincidence that the Modern Movement's dedication to "Spiritual Economy" regarding the use of resources, materials and constructions - inspired by the ethical principles of the Machine Age as well as the harsh economic circumstances of the era - appear so topical again in view of world poverty and ecological disaster. Research, both into the positive and the negative impact of the Modern Movement in the past, will prove instrumental in designing our future. The French proposal to increase our efforts in research and training will therefore be vital. Our mission to learn from the past for the future must remain a primary goal of DOCOMOMO internationally.

Que s'est-il passé ? Quatorze années de DOCOMOMO

Wessel DE JONGE

Secrétaire de DOCOMOMO International.

1 - La préservation moderne est dérivée de la notion de préservation moderniste formulée par John Allen: notion qui inclut la conservation, la restauration et la réutilisation de bâtiments du Mouvement moderne. Il a présenté ce concept dans le chapitre intitulé « Conservation of Modern Heritage » dans Edward Mills (éd.), *Building Maintenance and Preservation*, Oxford, 1994.

Près de cent quarante professionnels de vingt pays ont participé à la conférence inaugurale de 1990, ce qui constituait alors un succès inespéré. Aujourd'hui, DOCOMOMO regroupe quelque deux mille professionnels, historiens, fonctionnaires dans le domaine de la conservation, chercheurs et professeurs. Au moins cinq cent de ces participants font partie de l'organisation internationale, et le recrutement national est en constante progression. Des groupes de travail de quarante-deux pays et régions organisent des symposiums et des expositions, s'impliquent dans des démarches de préservation d'édifices du Mouvement moderne, tournent des films et des documentaires, publient des livres et des rapports, discutent, dispensent de l'enseignement et organisent quelquefois une grande fête. De toute évidence, DOCOMOMO a comblé un vide dans le monde de la préservation en architecture. Comment cela est-il arrivé?

Fondé en 1988, DOCOMOMO souhaitait à l'origine former un réseau d'experts européens de la conservation du patrimoine moderne¹, comptant tout au plus quarante membres provenant de cinq ou six pays européens. La rédaction d'un rapport de recherche pour le Département du patrimoine des Pays-Bas nous a donné l'occasion de visiter quelques sites à l'avant-garde de la conservation d'édifices modernes dans le milieu des années 1980: le Bauhaus de Dessau, restauré en 1976; le jardin d'enfants de Terragni à Côme, restauré récemment; le Weissenhofsiedlung, à cette époque encore en restauration; et les ruines du Zonnestraal, que nous avons utilisées comme sujet de nos thèses.

Étant donné que l'architecture du Mouvement moderne était un phénomène mondial, nous avons compris que les problèmes de méconnaissance, d'altération due au climat, de dégradation, et d'usage non adapté n'existaient pas seulement aux Pays-Bas. Nous avions besoin de l'apport de spécialistes possédant une connaissance du terrain pour alimenter l'échange de connaissances. Le bouche à oreille a fait son œuvre et dans l'espace d'une année nous étions des centaines d'intervenants prove-

nant de quinze pays européens. Un an plus tard nous avons établi des contacts en Argentine et au Canada, suivis des États-Unis et du Brésil en 1991.

L'histoire de DOCOMOMO : peu de bureaucratie

Nous n'avions jamais imaginé devenir si nombreux et, au lieu d'utiliser comme modèle des organisations déjà existantes, nous avons établi une structure légère, composée d'un président et d'un secrétaire (le seul membre à cette époque du secrétariat international), sans constitution, sans comité exécutif ou autre entité juridique, et sans membres cotisants. Nous étions subventionnés par la recherche entreprise par l'équipe d'Hubert-Jan Henket à l'école d'architecture de l'université d'Eindhoven, dont je faisais partie.

Nous avons progressivement mis en place une déclaration et une constitution en 1990, un comité international de spécialistes en 1992, et un système de cotisations en 1994, avant de perdre notre sponsor Crittall Windows Ltd une année plus tard. La constitution a été modifiée pour permettre l'admission de groupes de travail régionaux aux côtés des groupes nationaux. Nous avons ajouté la mention de cotisations en mai 1993 et, en septembre 1994, la création d'un quatrième comité exécutif et une procédure pour la création de nouveaux groupes de travail.

Cette constitution contient seulement huit articles et six cent mots, avec une annexe de neuf cent mots. Notre bureaucratie légère s'est avérée très efficace, et a attiré au sein de notre association les professionnels que nous visions. Les rencontres biennales de notre conseil d'administration et les rencontres informelles du comité exécutif formé de quatre membres semblent être suffisants pour la plupart des décisions concernant l'organisation et la stratégie. J'espère vivement qu'en dépit de l'augmentation du nombre de membres et de nos responsabilités, DOCOMOMO continuera d'appliquer cette stratégie, au bénéfice de nos membres et de notre mission.

L'internationalisme et ses conséquences

Avec du recul nous pouvons affirmer que DOCOMOMO International, une organisation plutôt marginale, a réussi de façon inespérée à mobiliser de nombreux professionnels du monde de la conservation du patrimoine moderne. Centrés à l'origine sur l'Europe pour des raisons pratiques, nous avons relevé le défi posé en 1992 par nos collègues brésiliens qui voulaient que nous élargissions notre champ d'action en l'ouvrant aux problèmes internationaux et à ceux des villes.

Cette internationalisation a eu un impact important sur les débats professionnels et théoriques, et peut-être sur les professionnels encore relativement jeunes, comme moi. L'internationalisation de notre réseau a aussi élargi nos horizons. Je suis conscient de ma situation privilégiée par rapport aux autres membres de DOCOMOMO : j'ai pu voyager amplement durant les quatorze dernières années. Je pense que la rencontre de collègues d'autres pays est un avantage pour tous.

Interdisciplinarité

Je suis particulièrement satisfait d'avoir pu cultiver l'interdisciplinarité entre scientifiques, praticiens, et fonctionnaires au cours des quatorze années d'existence de DOCOMOMO. Cela permet de rencontrer des spécialistes de domaines d'activité différents, bien que connexes, et de discuter de projets et d'idées personnels. Ces rencontres sont cruciales pour établir une compréhension mutuelle.

L'internationalisation de notre travail a enrichi notre débat sur l'authenticité grâce à l'apport d'idéaux de sociétés non européennes qui ont quelquefois accordé plus d'importance à l'esprit qu'à l'interprétation matérielle du Mouvement moderne. Pour moi, jeune architecte, ces points de vue étaient nouveaux et stimulants : ils m'ont fortement influencé dans mon travail sur quelques édifices importants du Mouvement moderne.

2 - Les trois dimensions de la modernité en architecture ont été présentées par Catherine Cooke et Ivor Richard à la conférence de 1992 de DOCOMOMO au Bauhaus de Dessau. Voir les comptes rendus de cette conférence.

L'interdisciplinarité de DOCOMOMO se traduit également dans les résultats plus tangibles de notre travail, allant des manuels techniques aux ouvrages de références qui traitent du patrimoine moderne ou des principaux débats sur la théorie de la conservation et sur l'authenticité. L'interdisciplinarité permet l'étude du Mouvement moderne selon les trois dimensions de la modernité (c'est-à-dire les innovations esthétiques, techniques et/ou sociales)², et met en valeur l'idée que l'évaluation de l'architecture moderne n'est pas seulement une question d'apparence ou d'authenticité matérielle des édifices étudiés, mais qu'elle réside plutôt dans les liens qu'entretiennent l'apparence, la forme, les détails, l'espace, et - peut-être - le concept d'origine.

Défis futurs

Nos recommandations sur le Mouvement moderne et la Liste du patrimoine mondial ont été quelque peu négligées par l'ICOMOS. Ceci a été un début décevant pour le processus de collaboration que nous souhaitons engager.

Une vision critique de notre action démontre que DOCOMOMO a peu de liens avec des organisations au rôle comparable. Nous devons par conséquent collaborer plus étroitement avec des institutions comme l'UNESCO, le Centre du Patrimoine Mondial, l'ICOMOS (Comité International des Monuments et des Sites), et le TICCIH (Comité international de conservation du patrimoine industriel). Ce sera le défi principal des nouveaux responsables de DOCOMOMO International.

Un autre défi pour la nouvelle équipe sera la création de projets pédagogiques dans le cadre de DOCOMOMO. En dépit de nos actions des quatorze dernières années, DOCOMOMO n'a pas su développer des programmes pour la formation de jeunes professionnels. L'engagement à cet égard formulé par le groupe de travail français dans le programme proposé pour les six prochaines années, augure bien.

Mission

DOCOMOMO se préoccupe avant tout de travail professionnel et de recherche scientifique. Je crois néanmoins - et je pense que plusieurs membres partagent mon avis - que notre organisation doit aussi soutenir l'esprit du Mouvement moderne au niveau professionnel et personnel. La mondialisation, la marchandisation et l'individualisme du XXI^e siècle posent des défis et des dangers importants. Par son respect de la dignité humaine, des caractéristiques et des valeurs culturelles locales, les idéaux du Mouvement moderne pourront nous guider pour arriver à des solutions efficaces pour contribuer à un monde meilleur pour tous.

Ce n'est probablement pas une coïncidence que l'économie spirituelle à laquelle tendait le Mouvement moderne en ce qui concerne les ressources naturelles, les matériaux, les constructions, s'inspirant en cela des principes éthiques de l'Âge de la machine et de la situation économique difficile de cette période, semble être tout aussi d'actualité de nos jours, marqués par la pauvreté à l'échelle mondiale et les désastres écologiques. La compréhension des influences tant positives que négatives qu'a eu le Mouvement moderne dans le passé est indispensable pour dessiner notre avenir. La proposition française de mettre l'accent sur la recherche et l'enseignement est donc vitale. Notre mission qui consiste à apprendre du passé pour préparer l'avenir doit demeurer un objectif majeur de DOCOMOMO à l'échelle internationale.

La politique de l'Institut français d'architecture en faveur de l'héritage du Mouvement moderne

Jean-Louis COHEN

Architecte et historien, professeur à l'université de Paris VIII,
directeur de l'Institut français d'architecture (IFA),
chef du projet de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine (1998-2003), Paris, France.

À l'occasion de ses conférences antérieures, DOCOMOMO international a parcouru l'Europe et mis un pied au Brésil. Le sens de sa présence à Paris doit être apprécié au regard de la place qui a été celle de la France dans la naissance, l'affirmation et la crise de qu'il est convenu de dénommer le « Mouvement moderne ». Terre classique du rationalisme structural de Viollet-le-Duc et Choisy, puis de l'invention constructive de Perret, la France a été le théâtre des expériences de Le Corbusier et des modernes radicaux de l'entre-deux-guerres. Acceptée dans un premier temps par certains des cercles de l'élite et par quelques élus courageux, mais rejetée par les tenants d'une forme « nationale », ce n'est qu'après 1945 que l'architecture moderne connut une large diffusion. Elle rencontra alors une politique d'État vigoureuse et massive, qui conduisit à la fois à des expérimentations remarquables et à une dégénération de certains principes initialement légitimes, au contact d'un académisme vigoureux.

Le discrédit durable jeté sur la démarche des modernes par la dilution apparente de leurs idées dans la grande production semble aujourd'hui s'estomper. Est-ce simplement un retour du balancier après la saison post-moderne? Je ne le crois pas. C'est à l'intense effort de connaissance déployé pour comprendre la genèse et les modalités des recherches radicales et leur rencontre avec les stratégies de la modernisation que ce retournement est dû. Du coup, le patrimoine bâti laissé par les branches et les courants du « Mouvement moderne », menacé de destruction dès les années 1960, est devenu objet de politique publique et de collections privées. L'action de DOCOMOMO doit être appréciée dans ce cadre, où l'organisation n'est pas seule à opérer.

L'Institut français d'architecture (IFA) - qui, grâce à la création de son dépôt d'archives, désormais riche de 1 500 000 dessins, est devenu un centre de ressources irremplaçable pour l'étude et la conservation de l'architecture moderne en France et parfois au-delà - trouve sa place dans le dispositif de la réception de l'architecture moderne à l'étude duquel la Septième conférence s'attache, en réponse à l'appel du Comité scientifique, à la fois parce qu'il contribue à la recherche collective sur les usages et les significations de l'architecture et parce qu'il se consacre à la diffusion dans le public des savoirs historiques et de la connaissance de l'architecture émergente. Il partage les objectifs qui sont ceux de DOCOMOMO depuis sa création par Hubert-Jan Henket, il y a moins de quinze ans.

Organisation unique, DOCOMOMO échappe aux corporatismes, rassemblant des membres venus d'horizons professionnels différents; elle est unique, par son implantation désormais mondiale, et qui dépasse largement les frontières de l'Europe et de l'Amérique du nord, comme en font foi les contributions à la conférence; unique toujours par son ouverture intellectuelle et sa disponibilité à redéfinir sans cesse son objet sans succomber au fétichisme d'une période, d'une école ou d'une esthétique donnée; unique enfin par l'énergie bénévole et la compétence de tous ses adhérents.

L'IFA a, de son côté, déjà promu de nombreuses expositions, comme *La ville en Tatirama*, qui (en septembre 2002) rend compte au fond d'une des formes de réception les plus amusantes de l'architecture moderne, celle qu'en fit Jacques Tati, en définitive beaucoup plus positive que l'on a bien voulu le dire quant à ses formes. Les dessins de Jacques Lagrange pour *Mon Oncle*, les photos du tournage et les extraits des actualités filmées de l'époque nous montrent combien le moderne a pu être à la fois objet de tentation et objet de répulsion, dès lors qu'il dérivait, comme dans *Playtime*, vers l'anonymat et la perte des repères. En même temps, au Havre, l'IFA inaugure l'exposition *Perret, la poétique du béton*, préparée depuis longtemps à partir des fonds conservés par l'Institut, et qui rend enfin justice à l'œuvre des frères Perret, au moyen de centaines de dessins et de documents inédits, mais aussi avec des maquettes nouvelles et spectaculaires. La visite de l'exposition et de la ville du Havre met en évidence une sorte de cas idéal de la réception changeante du moderne: d'abord hostile, la population a largement accepté la ville neuve héritée de la reconstruction, dont l'exposition lui dévoile la genèse intellectuelle. Parallèlement, l'architecture de Perret au Havre aura connu un long purgatoire dans la production historique, dont elle sort heureusement grâce aux travaux sur lesquels se fonde l'exposition. Depuis plusieurs années enfin, l'IFA travaille à sa transformation au sein d'une cité de l'Architecture et du Patrimoine, grand équipement portant en direction du large public les questions de la culture architecturale dans ses dimensions historique, contemporaine et prospective.

Remerciements

Jean-Louis Cohen tient à remercier pour leur action au service de la Septième conférence:

Francesco Bandarin, directeur du centre du Patrimoine mondial;

Fabienne Chevallier, présidente de DOCOMOMO France;

L'agence ADCP-EP, pour la conduite des opérations;

Diane de Ravel, coordinatrice de la conférence à l'IFA;

Les services de la DAPA et de la DAI au ministère de la Culture et de la Communication.

The Policy of the Institut français d'architecture in favour of the Heritage of the Modern Movement

Jean-Louis COHEN

Architect and historian, professor, University of Paris VIII,
director of the Institut français d'architecture (IFA) and
head of the project for the Cité de l'Architecture et du Patrimoine
(1998-2003), Paris, France.

On the occasion of its earlier conferences, DOCOMOMO International traversed Europe and touched down in Brazil. The significance of its appearance in Paris must be appreciated in terms of France's position in what is conveniently called the "Modern Movement" from its inception, affirmation and crisis. Classic ground for the structural rationalism of Viollet-le-Duc and Choisy and the later constructive inventions of Perret, France has been the theatre of experimentations for Le Corbusier and radical Moderns between the Wars. First accepted by certain elitist circles and a few courageous politicians, but rejected by the upholders of a "national" style, it was only after 1945 that Modern architecture enjoyed wide diffusion. It then met with a solid and forceful government policy which lead simultaneously to some remarkable experiments and a degeneration of certain initially legitimate principles upon contact with a vigorous academicism.

The lasting discredit thrown upon the Modernists' initiative by the visible dilution of their ideas through mass production now appears diminished. Is it simply a backlash after the Post-Modern period? I think not. This turnaround is due to an intense effort of examination, deployed to understand the genesis and methods of radical research and their encounter with the strategies of modernisation. As a result, the built heritage left by the branches and currents of the "Modern Movement," threatened with destruction by the 1960s, has become the subject of public policy and private groups. DOCOMOMO's intervention must be understood in this context in which this organisation is not alone in taking action.

Thanks to the creation of its archival deposit, with its wealth of over 1 500 000 drawings, the Institut français d'architecture (IFA) has become an irreplaceable resource centre for the study and conservation of modern architecture in France and on occasion elsewhere. It has thus found its place within the reception plan of Modern architecture whose study is taken up by the Seventh Conference, in response to the Scientific Committee's call for papers, both because IFA has contributed to collaborative research on architectural uses and signification and because it has consecrated itself to the public diffusion of historic knowledge and the understanding of emerging architecture. IFA shares the same objectives as DOCOMOMO since its creation by Hubert-Jan Henket at least fifteen years ago.

A unique organisation, DOCOMOMO has escaped corporatism, gathering together members from different professional backgrounds. It is unique in its now being established worldwide, spreading throughout Europe and North America, as witnessed by the contributions to this conference. Unique too by its intellectual openness and its receptivity to redefining constantly its objectives without succumbing to the fetishism of a period, a school or a given aesthetic. And unique in the end by its benevolent energy and the competence of all its members.

For its part, IFA has already promoted numerous exhibitions, such as *La Ville en Tatirama* (loosely translated, *The City according to Tati*, in September 2002) which took account of one of the most amusing forms of reception of modern architecture, that of Jacques Tati, in the end much more positive than one would say of its forms. Jacques Lagrange's drawings for *Mon Oncle* (*My Uncle*), the photographs of the shooting

and contemporary newsreel extracts show us how the Modern could have been both an object of temptation and an object of repulsion, from the moment that it drifts toward anonymity and disorientation (as in *Playtime*). At the same time, IFA inaugurated the exhibition *Perret, la poétique du béton* (*Perret, the Poetics of Concrete*) in Le Havre, prepared at length from the collection conserved at the Institut. This exhibition pays homage at last to the work of the Perret brothers, through hundreds of drawings and unpublished documents, but also through new and spectacular models. The visit to the show and the city of Le Havre gives prominence to a sort of ideal case in the changing reception toward the modern: at first hostile, the population largely accepted the new city, inherited from post-war reconstruction whose intellectual genesis the exhibit unveils. In a parallel manner, Perret's architecture at Le Havre experienced a long purgatory within historic architectural production, from which happily it has escaped thanks to the work on which the exhibit is based. Lastly for many years now, under my direction, IFA is working on its own transformation in a *Cité de l'Architecture et du Patrimoine*, a large infrastructure raising questions for a wide public on architectural culture in its historic, contemporary and future dimensions.

Acknowledgements

As former director of IFA, Jean-Louis Cohen extends his appreciation to the following persons for their contribution to the Seventh Conference:

Francesco Bandarin, Director, World Heritage Centre, UNESCO, Paris;

Fabienne Chevallier, Chair, DOCOMOMO France;

Agence ADCP-EP, for coordinating operations;

Diane de Ravel, coordinator of the conference at IFA;

Services of DAPA and DAL, Ministry of Culture and Communications.

La réception de l'architecture du Mouvement moderne

Gérard MONNIER

Professeur, Université de Paris I (France), Président du comité scientifique
de la Septième conférence internationale de DOCOMOMO.

Pour son thème scientifique, la Septième conférence de DOCOMOMO a retenu l'étude de la réception de l'architecture moderne, en associant les œuvres, les représentations - l'image - et les actions qui s'en nourrissent, de l'usage à l'héritage. Ce thème de la réception - qui a provoqué l'envoi de deux cent soixante projets de contribution - consacre l'importance des sciences humaines pour le champ de l'histoire de l'architecture. Il s'agit d'étudier les pratiques culturelles et sociales qui ont leur source dans les édifices, ces pratiques que nous développons par le regard et par l'attention que nous portons sur les œuvres. Et parallèlement il s'agit d'examiner si, pour les édifices, ces façons de fabriquer les images et de concevoir les idées ont quelque rapport - et, si oui, lequel? - avec les pratiques que Hans Robert Jausa a identifiées pour les œuvres d'art et pour les œuvres littéraires.

Cette conférence est ainsi l'occasion de mettre au jour de nouvelles méthodes. Elle prouve que le thème de la réception a une résonance très directe sur l'architecture moderne. Architectes ou historiens, technologues ou sociologues, tous ont été confrontés aux fortes opinions de nos contemporains sur les abominations de cette architecture, à moins que ce ne soit à leur silence (une forme d'opinion plus hypocrite), ou au zèle intempestif de nouveaux adeptes. Nous savons bien que, dans ses effets, la réception de l'édifice moderne s'étend sur une gamme étendue, de l'idolâtrie au mépris, de l'hostilité à l'approche critique, en passant par le respect qu'un homme civilisé doit aux traces de son humanité même. Nous sommes également confrontés aux pratiques des créateurs, des interprètes, des connaisseurs, qui donnent une identité nouvelle à ces objets. Ils produisent des images et livrent leur regard appuyé sur le choix d'un parti photographique (Robert Hamann, et son *New York Vertical* en format panoramique, par exemple).

Les interventions sélectionnées se révèlent toutes plus stimulantes les unes que les autres. Elles impressionnent par la grande variété des objets d'étude, par une étendue géographique exceptionnelle - de l'Australie à l'Oural, de la Finlande à la Nouvelle-Zélande, de Saint-Louis (Missouri)   Saint-Dié (Vosges), etc. - et par une étendue chronologique étonnante, avec un glissement vers les années 1950 et 1960. Les communications établissent que, du point de vue de la réception, l'édifice moderne n'est pas un objet d'art comme les autres. Qu'il soit brillamment éclairé par les « feux de la gloire » d'un architecte célèbre ou enfoui dans l'obscurité d'un architecte méconnu, l'édifice est une pièce unique et localisée. Il échappe aussi bien au statut de l'œuvre mobile, exposée ici ou là (par exemple dans des musées), qu'à celui de l'œuvre inscrite dans le double processus de distribution et de conservation, dans des bibliothèques et des médiathèques - double processus qui offre l'accès direct à l'œuvre, pour le livre, le film, le disque.

Du point de vue de l'industrie culturelle et des instruments dont celle-ci dispose, l'édifice, élaboré et construit quelque part, est pratiquement impossible à déplacer (sauf en mettant en œuvre des technologies lourdes) et, de ce fait, il échappe à toute inscription dans le système de circulation spéculative des œuvres d'art. Il est, en lui-même, anachronique et étranger à ce système. Sa pérennisation dépend, a contrario, de l'application d'une législation protectrice capable de s'opposer à la destruction de ce qui est hors d'âge et hors d'usage. Et chacun sait que, partout dans le monde, pour les édifices modernes - ces édifices deux fois étranges : par leur essence et par leur position - l'application des lois de protection est difficile et encore peu efficace.

Cependant, au fur et à mesure que s'accumulent, depuis le XIX  siècle, les pouvoirs de l'observation scientifique et de la communication, l'édifice nouveau est au centre d'une intense réception qui s'apparente, avec les expositions universelles et le regard de l'ethnologue, du géographe et de l'historien, à un objet à décrypter. De nouveaux édifices - le Crystal Palace, la Tour Eiffel - s'imposent comme des événements, y compris dans la presse, stimulée par leur inscription dans l'actualité. La découverte de la modernité de l'architecture devient un sujet attirant, qui ouvre la voie aux commentaires, aux controverses.

Les actions sur l'édifice ou au contact de l'objet peuvent devenir des formes très impératives de la réception : elles établissent la reconnaissance culturelle de l'œuvre, elles la font participer à la constitution de l'héritage. Au terme d'un processus qui a associé les habitants et les gestionnaires, le quartier d'habitat populaire construit par Tony Garnier   Lyon a pu ainsi être restauré. Le chantier de réhabilitation d'une des formes monumentalis es de l'habitat social, l'unité d'habitation de Le Corbusier   Rez , près de Nantes, est également le résultat pour l'essentiel des actions locales. Dans cette ville, l'édifice est désormais inscrit dans une scénographie savante produite, trente ans après, par la construction d'un nouvel hôtel de ville.

Mais, en allant plus au fond, il est clair qu'avec l'entrée en masse de l'image photographique dans les objets d'étude, un glissement des méthodes anciennes s'opère, où l'observation scientifique et la production de connaissance se fixent moins sur l'objet fini que sur le processus, étant entendu que ce dernier ne se limite plus au temps et à l'espace de la conception, ni à ceux de la construction. En approfondissant cette articula-

tion des idées avec l'extrême complexité des faits du bâti, en précisant les éléments d'une problématique scientifique, la conférence de Paris légitime la théorie de la réception comme apport à l'étude du processus d'aménagement matériel de la planète par des objets construits, édifiés sur la base de la croyance dans un art de bâtir, dans une architecture.

Par leur poids dans les représentations, ses résultats contribuent à affermir l'identité du Mouvement moderne. Ils font méthodiquement le point sur la circulation des mots qui permet de situer, dans l'histoire, les concepts de nouveauté et de modernité, de « Mouvement moderne », avant que ne se fixent les stéréotypes, dont sont mis en évidence les contenus et les enjeux, attachés à des situations idéologiques et politiques précises. En ce sens, on voit combien la réception de la modernité est historiquement complexe : elle est bien associée aux valeurs du socialisme révolutionnaire, comme l'explique Danièle Voldman (chapitre 8), mais souvent dans une position fugitive. Le relais majeur semble résider dans une modernité qui se réalise par l'intervention d'un État bienfaisant, par le Welfare-State, par la redistribution des richesses via l'action publique. Mais alors quelle place faire à la protomodernité ? La conférence montre, dans la tradition des Lumières et du romantisme, sa réception vigoureuse qui s'est fixée sur des héros, sur Otto Wagner, sur Frank Lloyd Wright, sur Adolf Loos, à la base d'échanges, dans les années 1920, qui ont alimenté un atlantisme à la fois fécond et longtemps exclusif.

On peut juger particulièrement utile la distinction entre, d'une part, la production de catégories canoniques, peuplées d'objets plus ou moins mythiques, dans un système de références professionnelles, puissant mais internalisé, et, d'autre part, le pouvoir iconique (ou verbal), qui fixe des références séduisantes, accessibles à tous, mais dont les effets réducteurs sont redoutables. En témoigne le plan de Saint-Dié, une image dont la réception par les professionnels vient combler le vide iconique laissé par le texte canonique de la Charte d'Athènes. En témoigne aussi « l'architecture blanche », qui résulte d'une fabrication fondée sur la sélection et sur l'exclusion. D'autres cas sont, hélas ! moins anodins, comme ces discours qui basculent de la fabrication de l'admiration à la démolition agressive, faite pour détruire toute autorité.

Au terme de ce parcours, beaucoup d'idées reçues sont bousculées. Avec des formes locales, nationales, internationales, voici, en tout cas, l'impact de la réception sur la consécration de l'œuvre, et voici sa portée, celle d'un relais dans la durée, et par conséquent dans l'héritage à transmettre : la réception, processus de l'héritage et de son partage avec les générations à venir.

Remerciements

En sa qualité de président du conseil scientifique de la Conférence, l'auteur remercie les membres de ce conseil, qui, en appliquant une procédure rigoureuse, ont procédé à la sélection des intervenants, ainsi que toutes celles et tous ceux, qui dans l'équipe de l'IFA, de DOCOMOMO France et des modérateurs, ont mis en œuvre le dispositif nécessaire à la qualité des échanges scientifiques.

The Reception of Architecture of the Modern Movement

Gérard MONNIER

Professor, Université de Paris I (France), President of the Scientific Committee of the Seventh International DOCOMOMO Conference.

As its scientific theme, the Seventh Conference of DOCOMOMO chose to study the reception of modern architecture, by associating built works, their representations (that is, their image) and the interventions (from quotidian use to heritage classification) which sustain them. This reception theme - which occasioned the dispatch of 260 contribution proposals - is devoted to the importance of the human sciences in the field of architectural history. Reception involves studying cultural and social practices which originate in buildings, practices which develop out of our concern over and attention to the works. At the same time reception involves examining whether or not, in relationship to buildings, these means of fabricating images and conceiving ideas have some relationship - and if so, which sort - to practices which Hans-Robert Jauss has identified for art and literary works.

This conference is thus the occasion to update new methods. It proves that the theme of reception has very direct repercussions on modern architecture. Architects and historians, technocrats and sociologists have all been confronted by the strongly held opinions of our contemporaries on the abominations of modern architecture, or at least by their silence (a more hypocritical form of opinion) or by the inopportune zeal of new supporters. We are well aware that the effects of the reception of a modern building cover a wide range of reactions, from idolatry to scepticism, from hostility to criticism, including respect which civilised persons owe to the evidence of their own humanity. We are also confronted by the practices of designers, commentators and experts who confer a new identity to these objects by producing images and delivering opinions through a biased choice of photographs (for example, Robert Hamann and his *New York Vertical* in panoramic format).

The selected presentations have all proven to be highly stimulating, impressive by their wide choice of subjects under study, exceptional geographic expanse (Australia to the Urals, Finland to New Zealand, Saint Louis in Missouri to Saint-Dié in the Vosges) and astonishing chronological range, verging toward the 1950s-1960s. From the point of view of reception, the papers firmly establish that a modern building is not an object of art resembling other works. Whether it be brilliantly suffused by the "fire of glory" of a celebrated architect or lost in the obscurity of an un-known practitioner, a building is a unique and localised phenomenon. It escapes both the status of a moveable work, exposed here and there (for example in museums), and the status of a work inscribed within the dual process of distribution and conservation (in book or media libraries) offering direct access in book, film or disk format.

From the vantage of the cultural industry and the instruments with which it disposes, a building (elaborated and constructed in a specific location) is practically impossible to displace (except by applying heavy technology) and, this being the case, escapes all inscription within a speculative circulation system of works of art. In itself, a building is anachronistic and alien to this system. Its longevity depends, contrariwise, on the application of protective legislation, adept at opposing its destruction once beyond a certain age and use. And we all know how difficult and still barely efficient the application of protective laws is for modern buildings worldwide, being idiosyncratic in substance and orientation.

Nevertheless, slowly but surely since the 19th century, as the powers of scientific observation and communication accumulate, the new building has become the focus

of intense reception which, with universal expositions and ethnological, geographic and historical scrutiny, resembles an object to decode. Innovative buildings such as the Crystal Palace or the Eiffel Tower establish themselves as events, including within the press, the latter stimulated by their newsworthiness. The discovery of architectural modernity has become an attractive subject, opening the way to commentaries and controversies.

Actions on or in contact with a building can become very essential forms of reception; they establish cultural awareness of the work, making it participate in the constitution of heritage. At the end of a process which united inhabitants and administrators, the Lyon working-class neighbourhood designed by Tony Garnier was thus able to be restored. The rehabilitation of Le Corbusier's Unité d'Habitation at Rezé near Nantes, an example of monumentalised social housing, was equally the result in large part of local participatory action. In that city, thirty years later, the building was henceforth inscribed within a skilfully produced staged design through the construction of a new city hall.

Delving deeper into the matter, however, it is clear that with the entry en masse of photographic images of buildings under study, a shift in old methods has occurred wherein scientific observation and knowledge concentrate less on the finished object and more on process, being understood that the latter is no longer limited to time and space related either to conceptualisation or construction. By thoroughly investigating this conceptual structure and the extreme complexity of construction evidence, and by clarifying the factors of the scientific problematic, the Paris conference legitimises the theory of reception as a support to the study of the process of physical planning of the planet through constructed objects, erected on the basis of a belief in the art of building, in an architecture.

Through the importance of these representations, their results help to affirm the identity of the Modern Movement. They methodically take stock of the circulation of words which allow the concepts of "novelty," "modernity" and the "Modern Movement" to be situated historically, before stereotypes become fixed, giving prominence to contents and risks, attached to ideological situations and precise politics. In this sense, one sees how very historically complex the reception of modernity is: it is closely associated with the values of revolutionary socialism (examined by Daniele Voldman, chapter 8), but often from an elusive standpoint. The major shift seems to reside in a modernity born out of the intervention of a benevolent state, the Welfare State, by the redistribution of wealth through public action. But then what place should be made for Post-Modernity? The conference demonstrates that, in the Enlightenment and Romantic tradition, its vigorous reception was fixated on hero worship (from Otto Wagner to Frank Lloyd Wright and Adolf Loos) as the basis of exchange in the 1920s, one which fed a fertile and long-time exclusive Atlanticism.

One can judge as particularly useful the distinction between, on the one hand, the production of canonical categories, peopled by more or less mythic objects within a system of professional references (powerful but internalised) and on the other hand, an iconic (or verbal) power which establishes seductive references, accessible to all, but whose reductive effects are dubious. As witness the plan of Saint-Dié, an image whose reception by professionals came to fill an iconic void left by the canonical text of the Charter of Athens. As witness too "white architecture" which resulted in construction founded on selection and exclusion. Other cases are, alas, plentiful, less trifling, like those dialogues which swing from the manufacture of admiration to aggressive demolition, made to destroy all authority.

At the conclusion of this investigation, many received ideas have been overturned. In local, national and international forms, here, in any event, one finds the impact of reception on the consecration of a built work, and here its impact as a link to long duration, and by consequence, to an architectural heritage to transmit: reception, a process of heritage and its bestowal on future generations.

Acknowledgements

As President of the Scientific Committee of the conference, the author wishes to thank its members who applied a rigorous procedure to select participants, and persons from the teams of the Institut français d'architecture and DOCOMOMO France, as well as the moderators who established the criteria necessary to the quality of the scientific exchanges.

Chapitre I

Les édifices, les ensembles urbains et leurs interprétations

Buildings, Urban Schemes and their Interpretations

On propose de revisiter certaines icônes, certains héros ou certaines doctrines de l'architecture moderne à la lumière du sens qui leur a été donné dans l'histoire et de l'interprétation que l'on peut en faire aujourd'hui.

We shall re-examine certain icons, heroes or doctrines of Modern Architecture from the perspective of the meaning that they have accrued over time and of the interpretation that they receive to-day.

Panayotis TOURNIKIOTIS

Introduction :

La réception de la réception

1. Edwin S. BRIERLEY

The Iconic Status and Historical Significance of the Leicester University Engineering Laboratory, designed by James Stirling and James Gowan

2. Emma DENT COAD

Myths of the Mies Pavilion

3. Helene LIPSTADT

Eero Saarinen's Arch and Social Distinction: the Lessons from Pierre Bourdieu for Modern Movement Critical Reception History and Heritage

4. Claude LOUPIAC

La réception du Palais de l'UNESCO : la modernité internationale sur la scène française

5. Marcello PAZZAGLINI et SILVIA SALVATI

*Une doctrine - les cinq points de l'architecture moderne - et son manifeste
- la villa Savoye : leur réception par les architectes italiens de 1933 à 1960*

Introduction

La réception de la réception

Panayotis TOURNIKIOTIS

Architecte, historien de l'architecture,
Professeur à l'École Polytechnique d'Athènes, DOCOMOMO Grèce.

En partant directement du thème de la conférence, la première séance a porté sur la réception de plusieurs édifices modernes plus ou moins bien connus. Ils ont été considérés du point de vue des interprétations qui leur ont été données. Il s'agissait de revisiter certaines icônes et doctrines de l'architecture moderne à la lumière du sens qui leur a été donné dans l'histoire et de l'interprétation que l'on peut en faire aujourd'hui. Les idées maîtresses qui nous réunissaient avaient été posées par les travaux du comité scientifique: « Les édifices, les architectes et leurs idées ne sont pas des absolus, isolés dans un système clos, mais ils participent d'une activité diachronique de communication. Celle-ci fonde aussi les édifices, l'activité des architectes et les idées qui se développent sur la scène architecturale. L'architecture n'existe et ne dure qu'avec la complicité active de ses publics successifs [...]. Les œuvres ont donc un double rapport qui les lie avec celles qui les précèdent et avec celles qui les suivent et leur donnent du sens ».

Les participants de la table ronde ont exposé leurs recherches sur ce thème général en prenant comme témoignages cinq édifices de première importance conçus de la fin des années 1920 jusqu'au début des années 1960. La diversité de leurs approches a enrichi le débat. Ainsi, la deuxième communication traitait exclusivement d'un seul édifice, le pavillon de Mies van der Rohe à Barcelone, tandis que la dernière n'abordait pas en tant que telle l'architecture de l'édifice moderne de référence qu'est la villa Savoye, mais étudiait son influence dans l'œuvre de plusieurs générations d'architectes italiens. Les trois autres communications se sont attachées à montrer comment des édifices majeurs (l'Arche construite par Saarinen à Saint Louis; le palais de l'UNESCO à Paris, bâti par Zehruss, Breuer et Nervi; le laboratoire d'ingénierie de l'université de Leicester par Stirling et Gowan) ont fait l'objet d'interprétations très différentes, voire contradictoires, par

1 - Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

les milieux des professionnels (architectes ou historiens de l'architecture), par les médias et par le corps social. Les champs de la réception sont en effet multiples et parfois superposés. Le silence lui-même est une manière de recevoir l'architecture et les idées qu'elle véhicule.

D'origine littéraire, la théorie de la réception a offert un dispositif d'analyse qui a contribué à la régénération des études historiques. Mais chez certains auteurs, elle reste enfermée dans le champ de l'interprétation. La réception est pourtant aussi au cœur de la conception architecturale. Elle a en effet une capacité à nourrir la création. Les théories formulées par Harold Bloom dans un champ littéraire spécifique, celui de la poésie¹, viennent à l'appui de cette thèse. Cet auteur s'est attaché à la question de l'influence artistique exercée par les maîtres anciens et à l'angoisse, voire à la violence qu'elle provoque chez le créateur désireux de créer une œuvre nouvelle, qui tranche résolument avec le passé. Bloom était en quête d'une théorie de la poésie fondée sur l'influence. Or il est clair que la question des influences, centrale en histoire de l'art, est étroitement associée à la réception et participe en tant que moteur puissant au processus de la conception architecturale. Dans son œuvre, l'architecte met en œuvre sa propre réception de l'architecture, son jugement des œuvres du passé.

Dans la chronologie des œuvres, la réception a donc un rôle majeur au stade de leur genèse. À l'autre extrême de cette chronologie, lorsque l'œuvre réalisée est soumise à ses publics, une dissonance se produit souvent entre la réception des professionnels et la réception du grand public. Les architectes admirent souvent des édifices qui paraissent insignifiants pour le public. À l'inverse, il arrive que celui-ci se reconnaisse dans des édifices que les étudiants sont censés mépriser s'ils ont bien appris leur leçon d'histoire de l'architecture moderne. Cette dissonance met en relief les différences qui séparent le système de la conception et celui du jugement sur les œuvres. Bien entendu, ces deux systèmes sont très fusionnels dans l'état de la culture architecturale. Pour l'architecte, ce qui est en jeu dans la réception - au stade de la conception et au stade du jugement sur les œuvres - est l'admiration portée au « père », représenté par l'ensemble des œuvres architecturales de référence, et la peur de son influence. La réception, ou l'appréciation de l'architecture par le grand public fait partie de son vécu quotidien. Elle est fondée sur son propre système de références, qui mêle les valeurs de goût, exercées en dehors des critères de l'historien et de ceux de l'architecte, et l'appréhension de l'utilité des édifices. Elle reflète des valeurs symboliques qui dépassent le champ architectural.

La reconnaissance des valeurs symboliques de la réception permet de prendre conscience de leur statut à la fois matériel et immatériel. Dans cette perspective, la réception apparaît comme une prise de distance par rapport à l'expérience d'un passé si proche que la question de le rejeter ou d'en accepter l'influence devient cruciale. La pratique consciente de cet exercice est une brèche ouverte dans le système de consécration de nos ancêtres, qui nous enrichit, nous libère et nous oriente vers l'avenir sans pour autant trahir notre héritage architectural.

Introduction: The Reception of Reception

Panayotis TOURNIKIOTIS

Architect, architectural historian, professor at the
Polytechnic School of Athens, DOCOMOMO Greece.

1 - Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

Inspired directly from the theme of the conference, the first session addresses the reception of several more or lesser known modern buildings. They are considered from the point of view of various interpretations conferred upon them. At issue is the interpretation of certain icons and doctrines of modern architecture in light of the meaning privileged by history over time and the interpretation that might be brought to them today. A scientific committee established broad guiding principles: "Buildings, architects, and their ideas are not absolutes isolated within a closed system; rather they participate within a diachronic activity of communication. Such activity is also the basis for buildings, architects' work, and ideas evolving within the architectural scene. Architecture neither exists nor endures except through the active complicity of successive audiences. [...] Thus built works have a double connection linking those preceding and those following them, both conferring meaning on them."

Roundtable participants introduced their research on this general theme by taking as evidence five major buildings conceived between the late 1920s and early 1960s. The diversity of their approaches enriches the debate. The second presentation, for example, exclusively addresses one single building, Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion, whilst the last does not approach the architecture of a modern building, such as the Villa Savoye, as a reference in and of itself, but rather studies its influence on the work of successive generations of Italian architects. The three other presentations concentrate on demonstrating the means by which major works (Saarinen's Saint Louis Arch, Zehruss, Breuer, and Nervi's UNESCO Headquarters in Paris, Stirling and Gowan's Engineering Laboratory at Leicester University) are interpreted in three very different, even contradictory ways by the professional milieu (that is, architects or architectural historians), by the media, and by the public at large. The fields of reception are in fact multiple, at times superimposed. Silence itself is also interpreted as a manner of receiving architecture and the ideas it circulates.

Reception theory, with its literary origins, offers an analytic device that has contributed to the rejuvenation of historical studies. But with certain authors, it remains confined within the field of interpretation. Reception nonetheless is at the heart of architectural design; it has in fact a capacity to nourish creation. Theories formulated by Harold Bloom within the specific domain of literature, notably that of poetry, lend credence to this notion.¹ The author addresses the question of artistic influence exercised by the ancient masters and the anguish, even violence which it provokes in the creator desirous to create a new work of art, one resolutely severed from the past. Bloom searches for a theory of poetry founded on the notion of influence. However it is clear that the question of influences, central to the history of art, is directly associated with the phenomenon of reception and participates as such as a powerful motor in the process of architectural design. Within his *œuvre*, the architect brings into play his own reception of architecture, his personal judgement of works of the past.

Within the chronology of buildings, reception thus has a major role in their genesis. At the other extreme of this spectrum, once a built work is submitted to its public, a discrepancy often occurs between its reception by professionals and that by the public at large. Architects often admire works that seem insignificant to the general public. Conversely, it sometimes occurs that the latter feels at ease with a building which students of architecture are expected to scorn (assuming that they have well learnt their lesson from the history of modern architecture). This discre-

pancy underlines differences that divide the system of conceptualisation from that of judgement of architectural works. Of course, these two systems are highly inter-related within the condition of architectural culture. For an architect, what is at stake within the reception process - at the conception and judgement phase - is the admiration brought to "the father" as represented by the ensemble of architectural reference works, and the fear of influence. Reception or the appreciation of architecture by the public at large is part of his daily experience. It is founded upon his own reference system that intermingles values of taste, exercised beyond the criteria of either historian or architect, and the awareness of the building's function. It reflects symbolic values which go beyond the architectural field.

Acknowledging the symbolic values of reception permits us to be aware of their status, simultaneously material and immaterial. From this standpoint, reception appears as a distancing device in relation to our experience with a past so close that the question of rejection or acceptance of its influence becomes critical. To follow this exercise consciously is an open breach in our system of ancestral devotion. This experience enriches, liberates and orientates us toward the future without nonetheless betraying our architectural heritage.

The Iconic Status and Historical Significance of the Leicester University Engineering Laboratory, designed by James Stirling and James Gowan

Edwin S. BRIERLEY

Principal Lecturer, Leicester School of Architecture,
De Montfort University, Leicester, UK,

La fonction d'icône et l'influence historique exercées par le laboratoire d'ingénierie de l'université de Leicester, œuvre de James Stirling et James Gowan

L'importance du laboratoire d'ingénierie de l'université de Leicester, conçu par Stirling et Gowan (après la tâche qui leur fut confiée à l'automne 1959), a été généralement reconnue au point qu'au cours des années, le bâtiment a acquis un véritable statut d'icône. Il est aujourd'hui un monument classé à l'Inventaire supplémentaire (« Grade 2 Listed Building »). Les documents contemporains de sa construction montrent que les architectes l'ont admiré d'une manière pragmatique et instinctive, mais les analystes ont ensuite eu tendance à rechercher ses précédents plutôt qu'à admettre les innovations de son parti. Le critique Kenneth Frampton a, par exemple, vu dans l'œuvre des emprunts à Frank Lloyd Wright. D'autres spécialistes y ont pointé la marque du constructivisme et ont cité Melnikov comme une source possible d'inspiration.

Il y a cependant des influences plus subtiles sur le dessin du bâtiment, dont la construction a été terminée en octobre 1963. L'influence de l'hôtel de ville de Säynätsalo, érigé par Alvar Aalto (l'usage de la brique et l'environnement sont similaires dans les deux cas), n'a pas été considérée à plein, alors que la datation du dessin est de la première importance pour l'histoire du Mouvement moderne. En effet, les CIAM se sont achevés en 1959 et le laboratoire d'ingénierie, dont la construction a presque simultanément commencé, est devenu un exemple fondamental pour l'avenir immédiat du Mouvement moderne. L'aspect actuel du bâtiment est presque celui d'un monument, le laboratoire n'ayant subi qu'assez peu de transformations significatives au cours de son existence.

Cette communication s'appuie sur des sources analytiques et critiques qui datent de l'époque du dessin et de la construction du bâtiment. La discussion qui s'ensuit replace la construction dans son contexte social et historique, rétablit les influences reçues par les maîtres d'œuvre et démontre l'influence qu'a exercée le laboratoire lui-même, avant de faire des observations sur son emploi pendant les années qui ont

- 1 - Gombrich (Ernst), *Mellon Lectures*, Washington, 1956.
2 - Curtis (William), *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press, London, 1982, p. 534.

suivi sa construction. Bien que l'édifice ait en réalité résulté des changements dans la structure de la société, on a regardé son dessin comme une icône formelle, susceptible d'être interprétée comme une critique des éléments de la modernité.

Introduction

There has been a tendency in art criticism to argue that major changes in style are the result of rational processes of thought rather than of individual innovative thinking which is then taken as a starting point for other designers.¹ Often design is a result of a balance between the two. Criticisms of the Leicester building veer between recognition of the tradition of rationalisation encountered at the Crystal Palace and in the work of Owen Williams and eulogists in praise of style. An example of the latter would be Curtis:

"Programmatic logic was only the starting point in a deliberate display of sculptural dynamics, in which individualized elements were played off against one another. Formal and functional considerations were in turn transcended by a preoccupation with mechanistic images and quotations from the heroic period of Modern architecture."²



Leicester University Engineering Laboratory (completed 1963) by Stirling and Gowan: view of the tower, laboratories and lecture theatres, photograph by Edwin S. Brierley.

The social and historical contexts of the times are an essential reference point for the design. The building was an integral part of the University expansion plan which occurred in the 1960s. Until that time British universities had been rather staid both in terms of design and of the social structure of the university. That was to change radically during the 1960s, and the style of architecture that resulted from that period was at the forefront of change. When Stirling and Gowan began their thoughts on the design, the typology and precedent that existed for university buildings, seemingly irrespective of their use, was that of historicism, and the appearance of the buildings often belied their use. The Leicester Engineering Laboratories design effectively set the tone for the production of the radical new designs of the 1960s. In keeping with the post-CIAM thinking, Leicester also had a social intention in the thinking that led to the realisation of the idea. Stirling, although not a significant member, had been associated with aspects of Team Ten's work.

Discussion

In order to appreciate the influence of the Engineering Building, rather than at times the esoteric critiques of the building, it is valuable to appreciate the effect the design was to have on the next generation of architects. Brian Carter, a student at the time and since an architectural critic, has written that "as students, we collected, scrutinised and copied the drawings of the [...] fine tracery axonometrics of the crystalline sheds and crane jibs at Leicester University in our studio until they became talismanic images."³ The pragmatic approach to the brief was fortuitous in enabling the characteristic form of the design to emerge. Much was made at the time of the stylistic innovation of chamfered corners. This feature was rationalised by the architects in the following manner: "The chamfered corner of the research laboratories and the splay of the podium are necessitated by set-back building lines."⁴

The formal organisation of the design indicated a break with the concepts of the International Style central to which was the idea of universal values. The essence of the Leicester approach was that of the solution of particular issues of design. That notion could be found not only in the work of Team Ten which emerged in 1959, coincidentally at the same time as the formulation of the brief for the Engineering Laboratories, but also in the designers with similar affinities to Stirling and Gowan. There is an emotive aspect to Leicester that is evocative of Aalto⁵ who was also at that time concerned with the particular rather than the universal features of a design, but there is no direct quotation from Aalto's work. Indeed some of the connections to the influences of source material at Leicester are more in the eye of the beholder rather than in the intention of the designers.

The distinction between particular and universal values was of the essence in the relation between the workshop block and the laboratories and tutorial facilities. The flexibility inherent in the workshop block led to the partitions in that block being non-structural, whereas in the latter facilities the formal influence of the chamfered corners is apparent. To an extent the design of the tutorial buildings can be thought of as a critique of the analytical aspects of pre-war functionalism that led to utilitarian values and a productivist attitude to post-war design. Forty has argued the case of flexibility within modernist architectural discourse.⁶ In that discussion he draws

3 - Carter (Brian), "James Stirling 1926-1992," *RIBA Journal*, August 1992, p. 29.

4 - Stirling (James) and Gowan (James), "Leicester University Engineering Laboratory," *Architectural Design*, February 1964, p. 62.

5 - From conversations with Michael Wilford, it was clear that Aalto's work was especially admired. Wilford was noted at the time as the senior assistant to the Leicester project and he would later become Stirling's partner.

6 - Forty (Adrian), *Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames and Hudson, London, 2000, p. 143.

7 - Stirling (James), *Writings on Architecture*, R. Maxwell ed., Skira, Milan, 1998, p. 99.

8 - Stirling (James), *James Stirling, Buildings and Projects*, P. Arnell and T. Bickford, eds., Architectural Press, London, 1984, p. 252.

9 - In discussions with a technician employed in these laboratories. The Venturi effect was described as "drafty" and not used for the original intention.

10 - *Architectural Design*, February 1964, p. 64.

11 - Frampton (Kenneth), "Leicester University Engineering Laboratory," *Architectural Design*, February 1964, p. 61.

upon Stirling's description of the Engineering Building in which it had been "essential to propose a generalised solution that can take change and has inherent flexibility."⁷ Then in contrast, Forty quotes Stirling's comment of two decades later on the Staatgalerie at Stuttgart, that he was "sick and tired of the boring, meaningless, non-committed, faceless flexibility and open-endedness of the present architecture."⁸

Yet the designers were knowingly radical in their approach. This could be seen both in the architectural context of their work and in the devices they used to set the framework for stylistic innovations. The Engineering Building is composed of two characteristic formal groupings. The workshop block is mainly a single-story shed with a linear arrangement of upper workshop laboratories. The dynamic administrative, tutorial and laboratory grouping faced with red tiles rises to over thirty metres (one hundred feet). The strategy for the formal arrangement is at first sight essentially a pragmatic one but the effect has been to produce expressionist features.

The requirement that natural lighting to the workshops should be north lighting led to the use of industrial rooflights at a forty-five degree angle to the form of the workshops giving, in effect, a crystalline form of expressionism. A height of thirty metres was needed for the water tanks, which were to be used in laboratory experiments. This is found positioned over the tutorial and administrative tower that was wrapped in a curtain wall of patent glazing. However access to this tower resulted in the iconic detail of the glazed staircase well that reduces in size with the height of the tower. That block and the lower four-storey laboratories arranged above the lecture theatres both incorporate the device of chamfered corners. Strips of windows are angled from the façade at each floor of the laboratories to allow ventilation from below the sill. The effect of this device would be to allow air to flow across the laboratory to clear unwanted fumes. The airflow known as the Venturi effect has apparently been more significant in formal architectural terms than in use as a ventilation device.⁹

Although the formal massing of the scheme remained consistent from the initial ideas, the intriguing quality of the process of design results from the incorporation of those devices in the images of the project. There is a perspective sketch of the initial scheme¹⁰ that indicates a larger scale to the glazing of the tower block, no Venturi section to the laboratories and large trusses over the workshops. In stylistic terms the effect is one of objectivity, the development of the crystalline north-light roof, the Venturi section windows and the patent glazing to the tower give a layer of expressionism to the design.

A further feature that provoked critical analysis in the 1960s, and since, has been the use of brick tiles for internal finishes in the circulation spaces. Frampton was quite clear in his appraisal on the completion of the building that this effect was derived from the work of Frank Lloyd Wright. He wrote: "The architects themselves acknowledge Wright's Johnson Wax building at Racine, 1950, as one dominant influence underlying the conception of the whole work." He cites the use of the interior tile work, the transparency of large areas of the design and clinches his argument by quoting the device of the brick podium at Leicester. The latter Frampton saw as a "recurrent element" in Wright's work, but at Leicester its presence provided "an iconographic as opposed to a functional explanation of the whole party."¹¹

Alvar Aalto's Town Hall at Säynätsalo (also of 1950) is a more subtle influence. Brick is again used as an internal finish and, possibly due to the scale of the buildings and the experiential routes through both Leicester and Säynätsalo, the one is evocative of the other. Both buildings are viewed through trees. The Engineering Building is on the edge of Victoria Park, that at Säynätsalo is amongst the trees. The brick podium has some of the qualities of the raised plateau in Aalto's design.

12 - University of Leicester,
Department of Engineering
news item: 2/22/02.

There have been relatively few modifications to the design over the years. Double glazing has been added to the tutor's tower block, which in consequence has lost some of the elegance of the original appearance. The building has on the other hand become more environmentally friendly and the overheating of the tower is now controlled. However the intention of using the water tanks at the top of the block for experiments has never really been applied, nor has the effectiveness of the Venturi section windows been tested in practice. To an extent the flexibility of the design was useful in the early years of occupancy but the building was not designed for the computer age. The refurbishment which has been necessary to achieve a more stable research environment suitable for the use of computers will result in "significant improvements in environmental conditions and energy costs."¹² The appearance of the buildings, however, will not be affected by the refurbishment.

The radical authenticity of the building is frequently compared with constructivist work. The use of industrial elements and also the formal connections with Melnikov's Worker's Club of 1928 are often noted in this context. Although the dynamic formal disposition of elements of the design in space has affinities with constructivism, the formal relationship to Melnikov's work is more tenuous than is often quoted. Equally a case could be argued for influences from Louis Kahn's Richards Laboratories at the University of Pennsylvania (designed 1957-61). The exposed diagrid floor structure at Leicester and the idea of servant and served spaces in the plan are motifs of Kahn's work.

In the final analysis, however, the Engineering Building should be judged as an iconic example of the post-CIAM phase of the Modern Movement in which the reaction to particular aspects of design are more relevant than universal values and rational processes of design are modified by innovative thinking.



The German Pavilion in Barcelona by Mies van der Rohe, 1928-1929; demolished 1930; rebuilt 1986.

Myths of the Mies Pavilion

Emma DENT COAD

M.A., Architectural Historian and Critic, UK.

Mythologie du pavillon de Mies van der Rohe

En 1929, le dictateur réactionnaire Primo de Rivera soutient l'organisation d'une exposition universelle à Barcelone, afin d'affirmer la puissance espagnole dont le retour au classicisme du style « noucentiste » avait déjà illustré les orientations autoritaires. À la même époque, l'influence du Mouvement moderne commence à s'exercer sur les milieux catalans de l'art qui profitent de la circonstance pour exposer un manifeste inspiré par les idées corbuséennes de l'« Esprit nouveau » à la galerie Dalmau. La République de Weimar charge l'architecte radical Mies van der Rohe de bâtir pour l'exposition un pavillon présenté nu: sa virtuosité technique, structurelle et spatiale, à proximité des ensembles urbains traditionnels reconstitués du Poble Nou, fut ressentie comme une provocation qui déclencha les protestations des conservateurs et provoqua des émeutes. Pourtant l'impact visuel, l'usage des matériaux comme seuls éléments décoratifs, étaient moins éloquents que le pavillon de la République espagnole à l'exposition de Paris en 1937, qui montrait *Guernica* de Picasso et *Le paysan catalan et la révolution* de Miró, presque en face du bâtiment monumental d'Albert Speer.

La transparence et le luxe des matériaux faisaient du pavillon de Mies un exquis message du socialisme, une sorte de condensé doctrinal représentant déjà, comme le dit Milan Kundera, la transmutation de l'idéologie en « imagologie ». Les premières photos publiées de l'édifice, mis en scène par l'architecte, qui en avait fait déposer les portes, s'apparentent à ce que Roland Barthes nomme la construction intentionnelle de l'objet. Les valeurs de la République de Weimar étaient ainsi sublimées par une abstraction et une pureté désincarnée, émasculée, sans fonction (autre que de recevoir des réceptions officielles ou de servir de plateau pour le tournage des films), inspirée de surcroît par les images du futurisme italien.

Après sa parfaite reconstruction à l'identique dans les années 1980, le « pavillon de Mies » est devenu immensément célèbre. Il est pris en photo sous toutes les coutures par les architectes du monde entier au point que ce n'est même plus l'authenticité de sa reconstruction qui est en discussion, mais celle du contact même avec le

bâtiment, reproduit à l'infini. Dans ce processus de « fétichisation », le pavillon a perdu son âme (moderne) et son sens (politique), pour se convertir en rêve de consommation individuelle. Le processus s'est achevé récemment avec la publicité télévisée pour Renault, en Grande-Bretagne, où le pavillon de Mies est présenté comme le plus poétique et excitant espace de la vie actuelle.

In 1929 Spain was under the rule of the right-wing dictator General Primo de Rivera, with the nominal approval of King Alfonso XIII. His government acknowledged the role of architecture and design as a political tool and went about expressing its "modernity" through a programme of building and decorative arts initiatives. These embraced the Noucentiste style which had emerged as a reaction to the radical architecture of Gaudí and his contemporaries. The simplified classical forms and surface decoration, the furniture and furnishings, light fittings and *objets d'art* were intended to denote superiority and authority, an image of modern Spain emerging from centuries of political and economic upheaval. Primo de Rivera also commissioned the Ciudad Universitaria or University City in Madrid, under the direction of Modesto Lopez Otero, using a reactionary language of simplified traditional building. He proposed the Barcelona World Exposition of 1929 to underline Spain's supposedly robust new position.

Meanwhile, the influence of avant-garde Rationalist (the term referring to the Modern Movement in Spain, to differentiate from Modernisme of the Gaudí era) architects such as Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius and the Bauhaus was beginning to be felt particularly in Catalunya, where architects were absorbing the political intentions and social values of their writings and their buildings. A strong group began to form in Barcelona, with many Catalan leftist architects and students beginning to express their political affiliations through their studio work and some private commissions.

Germany's Weimar Republic used the 1929 Expo to underline its own political position, commissioning the radical architect Ludwig Mies van der Rohe to create a building without exhibits. The building itself, with its technical and structural virtuosity, was the exhibit, demonstrating an entirely innovative approach to space planning which astonished the architectural world. Catalan architects responded by staging an exhibition of their work which reflected the Rationalist approach, and distributed a manifesto based on the Corbusian *Esprit Nouveau* programme of 1920. Set at the avant-garde Dalmau Gallery, it presented a political statement which could not be ignored.

The general public and many visitors were unable to understand or appreciate the aesthetic of the German Pavilion. Set among the pine trees of Montjuic, it was positioned just below the Poble Nou, an entire village specially built for the Expo of traditional-styled rural Spanish architecture, including a church and central square (though many buildings were just facades), set inside a reproduction medieval wall. The contrast could not have been more extreme. Noucentiste and mainstream architects and sympathisers were appalled and offended by the Pavilion's presence. Dissent gathered around the Dalmau Gallery, leading to demonstrators trying to infiltrate the gallery and destroy the exhibits. A riot ensued which had to be subdued by the authorities.

The German Pavilion was so controversial – in its visual impact, its use of materials as sole decorative elements, its spatial arrangements, its daring simplicity and not least in the political subtext – that its presence provoked a riot. The Weimar Republic's courageous statement in imbuing the empty Pavilion with all the meaning it chose not to articulate verbally focused dissent on the idiom of Rationalism and the symbolism of the building itself.

But it did not present any political discourse on Socialism. The Spanish Republican Pavilion at the Paris Expo of 1937 was more eloquent. With the country at war, it showcased the work of active political artists such as Joan Miró, Pablo Picasso and Julio Gonzales who represented the struggles of the Spanish workers in more direct and emotive terms. Picasso's *Guernica*, a stinging commentary on the Nazi bombing of the synonymous town, Miró's *Catalan Peasant and the Revolution*, photographs of devastated cities and starving peasant workers, dared to confront the nearby Nazi German Pavilion by Albert Speer, an authoritative and overpowering monumentalist structure. Though neither did it embody social values (it neither housed the homeless nor fed the hungry), it represented them both visually and verbally, and was a powerful rallying force to the Republican movement in the Spanish Civil War.

By choosing to communicate symbolically, the Mies Pavilion of 1929 became an icon which could more easily be misinterpreted. Its political message disguised, all that was left was a devout admiration for its materiality. Its meaning was obscured behind a veil of green Tinian marble, opaque glass, Travertine paving, reflecting pools and panels of glass which played with transparency and space. It was exquisite, a curious emblem of socialism. As Milan Kundera reveals so lucidly in *Immortality*, the message (here speaking of communist Russia) was reduced: "Some one hundred years ago in Russia, persecuted Marxists began to gather secretly in small circles in order to study Marx's manifesto; they simplified the contents of this simple ideology in order to disseminate it to other circles, whose members, simplifying further and further this simplification of the simple, kept passing it on and on, so that when Marxism became known and powerful on the whole planet, all that was left of it was a collection of six or seven slogans, so poorly linked that it can hardly be called an ideology [leading to] a gradual, general planetary transformation of ideology into imagology."

Oscar Tusquets in his thoughtful and provocative book, *Mas que discutible* (*More than Debatable*) discussed Mies in his essay "Bello o Fotogenico" ("Beautiful or Photogenic"). The first photographs, those that are imprinted into history, were staged by Mies without the encumbrance of doors, to improve the sense of spatial flow, "and this contrived image is that which passed into history, so successfully that the architects responsible for the Pavilion's reconstruction had to go through anonymous press photos [...] before they could work out how it really was." As Roland Barthes put it: "The photograph is an object that has been worked on, chosen, composed, constructed."

What Patrick Nuttgens called, "the most pure and elemental example of the free plan under a flat roof [...which] influenced architects everywhere" thus became an abstract form, an essay in constructive theory and a play with reflections. Its value as a pavilion representing the social values of the Weimar Republic was undermined by its abstraction and purity, and by its representation in the media. Unlike the Dynamic Suprematism of the Italian

Futurists, whose interconnecting planes and spatial interplay had influenced Mies, there was an absence of sexual energy; it was emasculated and pure, with no relation to human activity. The building had no implicit function. Functions - receptions with royalty, commercial events, television commercial filming - then as now, are held within it.

Mies' original photographs, staged without doors, emphasised this abstraction from the earliest days. A door is for a person to walk through. But this was not a functional building; this was an architectural exercise. After the Expo, the building was eventually dismantled. It was subsequently, triumphantly, in a great statement of faith and cultural funding, painstakingly rebuilt in the 1980s. The Mies Pavilion we see today is a recent, if virtually perfect reproduction.

Mies himself said: "The decisive achievements in all fields are impersonal and their authors are for the most part unknown." Not in this case. He chose carefully, from the outset, exactly how the building was to be represented, and the term "Mies Pavilion" is internationally recognised.

One of the most talked about, written about, visited and photographed buildings of the Modern Movement has become, in essence, an object of consumption by the media and the tourist gaze. Architecture students from all corners of the world on the Barcelona Grand Tour, yawning from the all-night discos, seek the ultimate liminal experience by wandering around, photographing every angle, stroking the marble, setting up panoramic group shots along the Travertine bench. The student rite of passage. The same photo, different faces, week after week, as they turn their predestined gaze towards the camera and the background smog of Barcelona. The authenticity of the experience is not diluted by the building's new construction: the authentic experience has also been reproduced.

Beatriz Colomina in *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, accused publishing of "fetishizing" architecture and proposed: "Photography does for architecture what the railway did for cities, transforming it into merchandise and conveying it through the magazines for it to be consumed by the masses." The Mies Pavilion, once a powerful political symbol, became a self-referential entity whose meaning has been lost.

In the year 2000, the English advertising agency Publicis, in their witty and aspirational series of tv advertisements for the Renault Clio, chose the Mies Pavilion as a location for their ad "Aggression." In this brief narrative a beautiful woman, supposedly living in the Pavilion, takes a sledgehammer to her grand piano, overturns bookshelves and breaks china, before collecting herself and stepping outside into her car. The advice, "Release aggression before driving" is heard as a voiceover as she smoothly drives away. The Renault ad had realised our secret collective fantasy, to live in this poetic, imaginative space; the Mies Pavilion as imagologue's dream.

Eero Saarinen's Arch and Social Distinction: the Lessons from Pierre Bourdieu for Modern Movement Critical Reception History and Heritage

Helene LIPSTADT

Visiting Associate Professor, Cultural Historian, Massachusetts Institute of Technology
School of Architecture and Planning, Director, DOCOMOMO USA.

L'Arche de Eero Saarinen et les processus de distinction sociale: les leçons de Pierre Bourdieu pour l'histoire critique de la réception du Mouvement moderne et sa préservation

Construite par Eero Saarinen, l'arche de Saint Louis, dans l'état américain du Missouri (1948-1968), a fait l'objet de jugements opposés chez les architectes et historiens et chez le « grand public ». Édifiée à la suite d'un concours, l'arche fait toujours partie intégrante d'un Mémorial fédéral dédié à l'homme d'État, Thomas Jefferson (1743-1826), et à l'esprit des pionniers de l'ouest américain, le *Jefferson National Expansion Memorial de Saint Louis*. L'engouement extraordinaire que manifesta, dès sa construction en 1965, le grand public de Saint Louis et, plus tard, celui des États-Unis à l'égard de cette œuvre va pourtant au-delà de cette signification officielle et patriotique. L'arche acquit en effet, pour le « grand public », un statut d'icône urbaine. À l'inverse, en raison de la réception faite par les milieux de l'architecture, elle n'acquit jamais le statut *canonique* d'une œuvre du Mouvement moderne. Les catégories opposées de « iconique » et de « canonique », établies par l'auteur en 2001, sont ici associées avec l'image, la réception professionnelle et l'usage, la réception par le public. Ses conséquences pour le patrimoine et la préservation sont tirées de la comparaison entre trois appréciations de l'Arche, dont une de Robert Venturi. L'Arche n'acquit pas le statut d'image parce qu'elle n'était pas « canonique » et donc qu'elle n'était pas un objet d'émulation pour les architectes, ni un objet de consécration pour les critiques et les historiens. Elle a un « usage » - elle est « iconique ». Ce statut lui est conféré par des non architectes sans l'aide du canon.

Les travaux du sociologue Pierre Bourdieu, publiés notamment dans *Distinction: critique sociale du jugement* (1979), montrent que l'appréciation portée sur les œuvres fait partie intégrante d'une classification des choses qui recouvre en réalité une « cass-ification » des personnes, tout spécialement chez ceux qui ont une « disposition esthétique » enracinée dans l'esthétique kantienne traditionnelle. Le cas de



Eero Saarinen's Arch, Saint Louis, Missouri.

l'œuvre de Saarinen à Saint Louis témoigne de l'importance de la sociologie de la réception des édifices. La réception est un processus actif dans lequel l'objet a un rôle à jouer, et ce rôle est social. Cette histoire devrait apporter une contribution lorsqu'il s'agit d'expliquer au public l'architecture du Mouvement moderne en vue d'en classer des éléments. En effet, ce sont alors des qualités comme l'« espace » ou l'« abstraction » qui sont mises en avant et associées avec les dispositions esthétiques. Nous devrions au contraire rechercher des catégories qui s'appliquent aux qualités immédiates des bâtiments et relèvent ainsi de l'« iconique ».

1 - Gamboni (Dario), « Histoire de l'art et réception : remarques sur l'état d'une problématique », *Histoire de l'art*, n° 35-36, 1996, pp. 9-14. Sources not cited here can be found in Lipstadt (Helene), "Learning from St. Louis: the Arch, the canon and Bourdieu," *Harvard Design Magazine*, Summer 2001, pp. 5, 7, 12, 14.

Introduction

The Gateway Arch in St. Louis, Missouri (1948-1968) by Eero Saarinen lacks Image, a place in professional reception, but has Usage, or recognition by a public of non-professionals, and the lessons to be drawn from this difference have value for Heritage, or Preservation. It is argued that the Arch fails to have Image because it is not "canonic" and therefore not a work emulated by architects and consecrated by critics and historians; rather, it has Usage, or is "iconic," a status that is conferred by non-architects without help from the canon. We follow Dario Gamboni's argument that it is especially in the case of *Patrimoine* that reception must be understood as an active process in which the object has a role to play, that that role is social, and that sociologist Pierre Bourdieu's theories enable us to understand that role.¹ We illustrate this proposition through a comparative analysis of three assessments of the Arch - one by Robert Venturi and two by St. Louis critics. Showing that assessments of the Arch based on Image conform to the kind of reasoning Bourdieu identifies with the "aesthetic disposition" and are opposed to the reactions characteristic of Usage that have made the Arch a beloved work of the Architecture of the Modern Movement allows me to suggest that Preservation or Heritage of the Modern Movement will be greatly facilitated if such aesthetic or canonical categories are avoided and iconic qualities of the kind that the Arch has inspired are emphasized.

The Reception

The Arch began its life in the public eye: the 1947-1948 competition and the false accusations of the plagiarizing of Adalberto Libera's arch for the *Exposizione Universale di Roma* (1942) were the subject of extensive coverage in both the general and architectural press, and from then to the start of construction in 1963 and the dedication in 1968, its progress was tracked by that press. Ever since its dedication, however, it has been either ignored or derided by most architectural historians and rarely cited by architects as one of their admired buildings. The public reception is quite the contrary. Much as the Eiffel Tower does for Paris, the Arch functions nationally and locally as an Icon of place for St. Louis, and, to judge from signs and logos there, is as much beloved. But it is an Icon only of St. Louis. Although it belongs to the *Jefferson National Expansion Memorial*, as an official monument of the United States Government commemorating the statesman Thomas Jefferson (1743-1826) and the spirit of the western pioneers, even in St. Louis that meaning is secondary to its identification with the city.

To understand how the Arch, a work by a renowned architect, failed to acquire an Image and become canonic, one must return to the decades when

2 - Roche (Kevin), interviewed in Heyer (Paul), *Architects on Architecture: New Directions in America*, New York, Walker and Company, 1978, p. 351.

3 - Banham (Rayner), *Guide to Modern Architecture*, London, Architectural Press, 1962, pp. 112-113.

4 - Venturi (Robert) and Yamashita (Tsukasa), "Interview-2: Robert Venturi," *A+U: Eero Saarinen and His Works*, April 1984, p. 220.

5 - McCue (George), "The Arch: An Appreciation," *AIA Journal*, vol. 67, n° 13, November 1978, p. 62.

6 - Gass (William), "Monumentality/Mentality," *Oppositions*, n° 24, Cambridge (Mass.), the M.I.T. Press, 1982, pp. 138, 141.

there was a single, all-powerful and incontrovertible definition of modern architecture, to the time when according to Kevin Roche, "Mies [was] accepted as the ultimate solution [to] realizing the golden age; [and] to act contrary to that and still have ambitions of being a serious architect was an extremely difficult thing to do."² No one had unsettled that orthodoxy more than Eero Saarinen, because no one had initially been more orthodox. His General Motors Technical Center in Warren, Michigan (1946-1957, with Eliel Saarinen, Smith, Hinchman and Gryllis), was Miesian in plan, structure, composition, and detailing. According to Rayner Banham, it represented "exactly the concept that the hour require[d]," and its reception was one of "unstinted and unthinking adulation." When, however, Saarinen adapted his "styles-for-the-job" approach and became the period's "bewilderingly varied architect," he was seen as an apostate who, furthermore, had thrown into question the fundamental dogma of "Form follows Function."³

Robert Venturi's extensive appreciative commentary on the Arch therefore constitutes an exceptional case of the Arch's Image, and merits close attention. He called it "one of the best things since World War II [...]. It is very much of its time, kind of a great structural gesture showing off [its] technological structural abilities [...]. I think that the design of it is very, very beautiful [with a] kind of a magical scaleless quality [...]. You never know how big it is, how far away it is, it's structurally present and has a distinct symbolism, being [either] a door or an entrance [...]. It has a very directional quality. It is very different from the [West and East] than it is from the North [and is] the most impressive thing that [Saarinen] did, except it's not a building."⁴

It is useful to compare his account of the Arch with those by George McCue, a self-taught architecture critic for the most important St. Louis newspaper, and by William Gass, the famed American novelist and university teacher of philosophy in St. Louis. McCue described the way "those who live with the Arch" see it: "Within the city the experience of discovering and rediscovering the Arch is varied considerably by one's location [...]. The unexpectedness of these far-and-near glimpses" and its "endless variety from day to day" - by which he meant its chameleon-like interaction with sunlight, moonlight, and fog that changes both its color and its shape - are "the most exciting part of the viewing experience."⁵ For Gass, however, it is neither the curiosity of "the average guy interested in how it was built, in statistics, and in the strange little elevators," nor the "wow" that the "simple, direct and grand" Arch can elicit from a first time viewer that has any merit. In fact, the latter is the reaction of a "clod." What matters is what only the "few" understand, that "Saarinen's graceful Arch is actually a tribute to the Platonic Forms, to the purity, beauty, and nobility of Mathematics, of Mind [and] a logarithm laid bare like the most sensuous limb."⁶

The Theories of Bourdieu and the Arch

Categories such as these are analyzed by Bourdieu in *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste* (1979, orig. French ed.; 1984, American trans.). There, Bourdieu maintains that categories such as "unique," "rare," and as "spiritual" and their opposites "common," "ordinary" and "material" are not just matters of taste but are manifestations of matrix-like schemas of perception that work together to "classify and qualify persons and objects in the most varied areas of practice" precisely because all such paired oppo-

sitions are themselves produced by the fundamental social division of any social group into dominant and dominated classes. People acquire what Bourdieu terms the "aesthetic disposition," the disposition that characterizes those possessing "distinction," by distancing themselves from "what is generic, common, 'easy' and immediately accessible, the content of the representation," and showing a preference for the abstract and the difficult that requires the deciphering of "emblematic references."⁷

Applying Bourdieu's categories, it becomes clear that the qualities embraced by Gass are those of the aesthetic disposition and those disparaged by him, like structural ingenuity and simplicity of form, are the accessible ones that have given the Arch its enthusiastic reception from the general public, or Usage, and that the employment of Gass's categories in preservation, or Heritage, carries social consequences that should be avoided. Venturi's categories help us to understand how Usage can exist in defiance of the disciplinary mode of classification that Bourdieu calls the "categories of professorial judgement,"⁸ and that, according to Venturi, make the Arch a "non-building." Most helpful to Heritage will be the categories occurring at the point of intersection of Image and Usage, e.g. where Venturi and McCue's accounts coincide. These are the ones that emerge from the object itself.

Venturi attributed his appreciation of the Arch to repeated visits. Perhaps that allowed him to see the Arch that was captured by McCue. I would like to believe that the architectural qualities of the object played its part, and it is the Arch's "immediate accessibility [as] the thing represented," to use Bourdieu's terms, that creates the iconicity that enables St. Louisians to enjoy what Bourdieu himself seeks to make possible, that is, an "artistic experience shorn of ritualism and exhibitionism."⁹ In short, I contend that an "aesthetic" appreciation of the way the Arch plays hide-and-seek and changes its skin is common currency, "ordinary" knowledge, acquired while doing and not thanks to aesthetic gazing.

While it is not evident that Use of the kind enjoyed by the Arch can be propagated by Heritage where it does not already exist, the deleterious effects of Image can be avoided by including in Heritage assessment the History of Reception, that is of the categories employed in contemporary discussions of the building in question, thus making us aware ourselves and making others aware of the "socially constructed" nature of its historical significance, and, thereby, of the darker, "Distinction-making" side of Image-making. The need is great, for the Modern Movement, with its talk of abstraction, Space, and the like, was much indebted to the categories that support aesthetic dispositions. We ourselves stand to gain, for consciousness of categorization is the first step towards emancipation from the categories we impose upon ourselves as well as others when we classify things.

7 - Bourdieu (Pierre), *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, transl. Richard Nice, 1984 (1979, original French edition), pp. 468, 32, 499.

8 - Bourdieu (Pierre) and Wacquant (Loïc J.-P.), *Invitation to reflexive sociology*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 242.

9 - *Ibid.*, p. 87.

La réception du Palais de l'UNESCO : la modernité internationale sur la scène française

Claude LOUPIAC

Maître de conférences en histoire de l'architecture,
Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), France.



Marcel Breuer, Pier Luigi
Nervi et Bernard Henri
Zehruss, deuxième projet
du 15 septembre 1952 pour
le terrain entre la Porte
Maillot et la Porte Dauphine.

The Reception of the UNESCO Headquarters: International Modernity on the French Scene

Claude Loupiac analyses reasons for and consequences of the wide and diverse reception of the UNESCO Headquarters in Paris between 1952-1960, largely due to its international character, politico-symbolic presence in the capital, and emblematic, yet ambivalent position within the French Modern Movement.

The author explains the project's complex polemical character due partly to the ambiguous or contradictory expectations of its diverse participants (the French government, the City of Paris, the architects and the public) whose decisions and attitudes, under the guise of aesthetic considerations, hid political strategies, ideologies, personal or collective conflicts and hidden agenda. From the start two issues compromised the commission: the terms of the programme and the choice of architects. In 1949 the Headquarters Committee specified that the building design should reflect UNESCO's structural organisation and symbolize its ideals of openness and har-

1 - On relève un peu plus de trois mille huit cents coupures françaises et étrangères sur les projets et la construction du siège dans la revue de presse de l'Unesco; ce chiffre est un minimum car ce document, souvent imprécis sur le nombre de coupures, ne fournit que les références les plus significatives.

2 - Faute d'enquête d'opinion, on ne peut que s'appuyer sur la presse contemporaine en supposant que, dans un marché concurrentiel, elle tend à refléter les attentes idéologiques et esthétiques de son lectorat, tout en sachant que cette démarche n'offre pas les garanties d'objectivité des méthodes statistiques du sondage d'opinion.

3 - L'abréviation HQC, pour Headquarters Committee, désignera le Comité du Siège.

4 - Unesco, Archives du comité du siège (Un. Arc.), Boîte 1HQ/-18HQ 7C/8C/2XC, dossier: HQ 5C et 6C/16C HQ/SR, rapport du 17 avril 1950.

5 - *The Architect's Journal* (27 mars 1952), *Ce Matin* et *Le Figaro Littéraire* (10 mai 1952).

mony between nations. On this basis the Committee opted for a free architectural composition on a neutral peripheral plot. Yet ultimately settling for an historic site encumbered with heavy code restrictions, the Committee inherited two major ambiguities, quickly picked up by press.

The first related to the design mandate: affirmation of UNESCO's status through a strong Modern monument whilst conceding to the historic setting. The second concerned the compromised choice of architects having to reflect both French architectural traditions and Modernist concerns. The Director General and his advisors Corbusier, Costa, Gropius, Markelius and Rogers designated Beaudoin with Robertson and Saarinen, yet rejected their submission on grounds of a mediocre, compromised Beaux-Arts design. Overtly allied to the advisors' Modernist tendencies, Breuer, Nervi and Zehruss were selected as replacements. Proposed for the neutral site, their first design roused negative press reception focusing critically on perceived stereotype modern characteristics: the intrusion of an abstract, inhuman, monotonous foreign import from America. Only when reconceived for the original historic site did their final design win positive reception for its pleasant, unusual rupture with the neighbouring context.

In conclusion, Claude Loupiac acknowledges the dialectic process between reception and production which led to the adoption of a positive compromised solution for UNESCO. Its reception crystallises recurrent themes which continue to feed modern architecture, exposing both the discomfort it inspires within France confronted by urban changes especially after World War II, and its perpetual nostalgia for an idealised past. The author expresses shock that no steps have been made to protect this most emblematic of modern buildings, proof that it has, despite resistance, been absorbed into Paris, itself gradually modernised since UNESCO's controversial erection.

Relativement limitée de nos jours, la réception des bâtiments du siège de l'UNESCO, Place Fontenoy, a connu, entre 1952 et 1960¹, une considérable extension due au caractère international de cet organisme et à l'enjeu politique et symbolique de sa présence à Paris. La complexité et le caractère polémique de cette réception tiennent en partie aux horizons d'attente contradictoires de multiples intervenants (UNESCO, État français, Ville de Paris, architectes, opinion publique², etc.) dont les décisions et les propos trahissent parfois, sous couvert de considérations esthétiques, des stratégies politiques, des clivages idéologiques, des conflits d'intérêt personnels ou collectifs.

En 1949, l'UNESCO décide de se doter d'une « Maison » fonctionnelle dont la composition découle de la structure de l'organisation et soit un monument symbolisant ses idéaux de paix, d'ouverture au monde et de compréhension entre les peuples. Après une estimation de Jacques Carlu, le Comité du siège (HQC³) opte pour une composition librement articulée nécessitant un vaste terrain⁴. Mais en acceptant l'offre d'un terrain grevé de lourdes servitudes, en raison de sa proximité avec l'École militaire, il place le projeteur devant une alternative inconfortable: ériger un édifice tranchant sur son voisinage pour affirmer sa vocation monumentale, au risque de se voir refuser le permis de construire, ou se plier aux injonctions des défenseurs du patrimoine, au prix d'un manquement à l'une des données du programme.

Relevée par une partie de la presse⁵, une deuxième ambiguïté caractérise le compromis adopté pour le choix du maître d'œuvre. Le 5 juillet 1951, on décide de soumettre l'avant-projet de l'architecte qui sera désigné par

le Directeur général à l'avis de cinq architectes internationaux de renom. Le 26 juillet 1951, le HQC demande au Directeur Général de donner la préférence à un architecte « dont l'œuvre et la vie se sont déroulées dans la tradition de l'architecture française »⁶, ce qui amène l'administration française et certains hommes politiques à proposer une liste d'architectes à l'UNESCO. À part Le Corbusier, soutenu par Eugène Claudius-Petit mais rejeté par le représentant américain, les architectes proposés par la France témoignent de l'attente d'une architecture moderne mais respectueuse du bâti existant⁷. Finalement, Eugène Beaudouin est désigné, le 5 novembre 1951, mais, le 17 décembre, on décide de l'associer à deux architectes consultants, Howard Morley Robertson et Eero Saarinen, tandis que les cinq architectes internationaux retenus le 11 janvier 1952 sont des figures éminentes du Mouvement moderne, peu enclines au compromis⁸.

Partisans de volumes librement articulés, exprimant les fonctions du programme et la mission de l'UNESCO, ces cinq architectes rejettent le projet présenté, le 30 avril 1952, par Beaudouin qui, en se pliant aux contraintes du site, a opté pour une occupation périphérique du terrain autour d'un espace central, avec des modulations de hauteur et des solutions de continuité qui évitent l'effet de masse des ministères voisins. Le 13 mai 1952, ils déclarent le terrain inadapté à une composition moderne et jugent que ce parti, bien que fonctionnellement satisfaisant, manque de clarté et de rigueur logique et n'offre pas, « sur le plan spirituel, la haute signification prévue ». Deux jours plus tard, Gropius, Rogers et Costa recommandent de ne pas confier l'élaboration d'un nouveau projet à Beaudouin, « capable de faire une excellente œuvre de prose » mais non « [...] de faire une œuvre d'art, une œuvre de poésie » (Rogers) et qui « a fait preuve de ses limitations » (Costa), ouvrant ainsi la voie à la nomination d'architectes plus proches de leurs positions⁹. Le 10 juillet 1952, Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi et Bernard Zehruss sont chargés du projet pour un nouveau terrain, entre les portes Maillot et Dauphine. Après l'abandon de cette offre par l'État, le 21 novembre, ils réalisent, sur le site d'origine libéré de ses servitudes, l'édifice actuel dont l'avant-projet est approuvé le 13 février 1953.

La réception du projet de Beaudouin, rejeté avant d'être connu du public, reste confidentielle ; il en va autrement des deux suivants conçus par la nouvelle équipe et largement diffusés. Les appréciations négatives du deuxième projet l'emportent, mais c'est l'inverse pour le troisième dont l'acceptation progresse notablement après l'achèvement de l'édifice. Le respect des limites de hauteur et la courbure de la façade sur la place ont contribué à cette adhésion, mais plusieurs articles dénoncent les obstacles et les « préjugés de composition Beaux Arts » sans lesquels « [...] l'UNESCO aurait pu avoir un des meilleurs édifices d'après guerre dans le monde plutôt qu'un des meilleurs édifices d'après guerre à Paris »¹⁰.

Les critiques avancées par les opposants aux projets se focalisent sur quelques thèmes récurrents qui éclairent la réception contemporaine du mouvement moderne par leur caractère archétypique. On se contentera d'en donner ici les points essentiels.

Nombre d'auteurs estiment que toute construction relevant de l'esthétique du Mouvement moderne ne peut qu'altérer le paysage parisien : Bernard Champigneulle parle de « déplorable intrusion »¹¹, Yvan Christ de « vandalisme par indifférence »¹². Et, à part Pierre Gaxotte qui propose les écuries de Versailles, tous préconisent une implantation sur le site de La

6 - Un. Arc., Dossier : CPG/H9 6-10, document CPG/HQ/1.

7 - Eugène Beaudouin, Jacques Carlu, Auguste Perret, Michel Roux-Spitz et Bernard-Henri Zehruss.

8 - Le Corbusier, Lucio Costa, Walter Gropius, Sven Markelius et Ernesto Nathan Rogers.

9 - Un. Arc., Boîte 1HQ/-18HQ 7C/8C/2XC, dossier : CPG/H9 6-10.

10 - Rayner Banham, in *New Statesman* (Londres, décembre 1958).

11 - *Le Figaro*, Paris, 12 janvier 1955.

12 - *Arts*, Paris, janvier 1957.

13 - *Le Monde*, Paris, juillet 1954.

14 - A. Mousset, *Le Monde*, 1^{er} novembre 1952.

15 - A. Siegfried, « Le problème du Palais de l'UNESCO », *Le Figaro*, 2 décembre 1952, p. 5.

16 - *Daily Mail*, Londres, 5 décembre 1952.

17 - François Loyer, *Histoire de l'architecture française. De la Révolution à nos jours*, Paris, Mengès; Éditions du patrimoine, 1999, p. 338-339.

18 - *Daily Express*, Londres, 7 octobre 1952.

19 - A. Mousset, *Le Monde*, 15 octobre 1952.

20 - *Time Magazine*, New York, 13 octobre 1952.

21 - Préfecture de la Seine, *Commission des sites. Procès-verbaux 1952-1953, Séance du 29 octobre 1952*.

22 - *Arts*, octobre 1952.

23 - 1^{er} novembre 1952.

24 - *Le Monde*, 6 juillet 1954.

25 - Lewis Mumford, *New Yorker*, 12 novembre 1960.

26 - François Mauriac, « Bloc-notes », *L'Express*, 25 juin 1959.

27 - A. Mousset, *Le Monde*, 6 juillet 1954.

28 - Lewis Mumford, *op. cit.*

29 - A. Siegfried, *op. cit.*

Défense, qui pourrait « réunir les architectures abstraites que l'on assure être celles de l'avenir »¹³. On n'est pas foncièrement opposé à l'architecture contemporaine pourvu qu'elle soit mise à l'écart, dans une sorte de réserve où elle ne perturberait pas la vision nostalgique de la ville ancienne.

La ressemblance avec le siège de l'ONU à New York incite les détracteurs du deuxième projet à dénoncer une architecture d'importation étrangère et contraire aux engagements de confier la maîtrise d'œuvre à un architecte pénétré de tradition française¹⁴; André Siegfried y voit le « dernier cri américain »¹⁵ tandis que pour le *Daily Mail*: « La beauté et l'harmonie de nos villes ne doivent pas être gâtées par des radiateurs géants d'origine étrangère »¹⁶. Cet aspect est moins présent dans la réception du troisième projet. Toutefois, des membres de la Commission des sites, dont Henri Prost, considèrent que l'absence de murs descendant jusqu'au sol et les pilotis du bâtiment du secrétariat, ne sont pas français. Plus récemment, François Loyer y voit un des exemples de la « mainmise de l'architecture américaine sur l'Europe »¹⁷. À travers ces réactions se manifeste cette conjugaison d'attrait et de répulsion si caractéristique du sentiment français à l'égard de la civilisation américaine et de son influence.

« Gigantesque paquet de cigarettes »¹⁸, « casier à bouteilles »¹⁹, « édition plus petite du sandwich sur tranche »²⁰ de Manhattan, les qualificatifs ne manquent pas pour décrier le bâtiment de bureaux du deuxième projet, dont la verticalité s'oppose aux volumes horizontaux du quartier des conférences, des services communs et des dépendances. La typologie de la tour et de la barre de plus de dix étages est alors inédite dans Paris et ce gratte-ciel perçu comme une incongruité dans le ciel parisien est rejeté par la majorité de la presse française et anglaise (à l'exception de *The Architect's Journal*) et par la Commission des sites²¹. Ce gigantisme évoque un univers concentrationnaire, dénoncé par F. Tourret²² ou le *Figaro littéraire*²³ pour qui la « formule verticale » nuit à la coopération internationale et à la compréhension mutuelle. Malgré l'échelle plus modeste du troisième projet, certains poursuivent leurs critiques dans ce sens, tel Albert Mousset²⁴ qui assimile le plan en Y au dispositif rayonnant des centrales pénitentiaires du XIX^e siècle.

Caractéristiques du Mouvement moderne, les pans de verre du secrétariat sont accusés de surexposer les usagers au soleil et à la vue. La température des pièces au soleil (36° C), lors de la canicule de mai 1959, donne raison à ceux qui dénoncent une « mauvaise application des techniques modernes »²⁵ et François Mauriac a beau jeu de vilipender « cette serre monstrueuse où les délégués de l'UNESCO rôtiissent »²⁶. Mais on reconnaît que la faute en incombe surtout à la décision de l'UNESCO de faire l'économie d'un système de climatisation. Parmi les détracteurs de la transparence de cette « bureaucratie sous vitres »²⁷, Lewis Mumford est le plus critique: ce système coûteux à nettoyer révèle le désordre habituel de tout bureau et les vitres en dessous du niveau des tables n'ont pas d'utilité pour la diffusion de la lumière naturelle²⁸.

Sous la plume des opposants, parfois aussi chez les défenseurs des deux projets, les termes d'abstraction, d'ascétisme reviennent assez souvent. Pour les plus hostiles l'absence de décor engendre l'inhumanité et la monotonie des bâtiments modernes qui adoptent un « style usine »²⁹, en l'occurrence ici une « usine à penser ». Cette allusion à la « machine à habiter » devient explicite avec l'architecte Henri Castan qui condamne « le snobis-

me moderne et l'architecture mécanisée » inspirée par Le Corbusier et affirme que les Parisiens ne veulent pas « d'une Cité Radieuse dont ils abandonnent volontiers à Marseille le peu enviable monopole »³⁰.

Contrairement à la dalle verticale du deuxième projet, les volumes du secrétariat et de la salle de conférences du troisième sont rapidement perçus comme originaux. Inusuelle³¹ et « gracieusement moderne », la forme en Y du secrétariat constitue « une solution au problème d'un édifice moderne dans une ville ancienne »³², et Sir Patrick Abercrombie y voit « une rupture plaisante » avec les conventions du deuxième projet³³. Généralement bien reçu pour sa légèreté, sa « force harmonieuse », son insertion dans le site, le bâtiment irrite les adversaires irréductibles du Mouvement moderne, tel Jean Boivin-Champeaux qui le compare à un « énorme mille-pattes à deux corps soudés par le ventre »³⁴. Les voiles de béton plissé de Nervi emportent majoritairement l'adhésion, mais certains les qualifient « d'ostentation à la mode »³⁵ et Nino Franck y voit « quelque chose entre un cauchemar et un crématorium »³⁶.

Deux conclusions s'imposent à l'issue de cette esquisse de la réception.

Le rejet de la typologie du deuxième projet a dû contribuer à l'adoption de solutions heurtant moins la sensibilité française, selon un processus dialectique entre réception et production dont l'analyse reste à approfondir.

La réception de cet édifice cristallise des thématiques qui n'ont cessé d'alimenter le discours sur l'architecture moderne et trahissent le malaise plus ou moins conscient des Français face aux mutations de la civilisation urbaine, qui s'accélérent notablement dans les « Trente Glorieuses », et leur nostalgie vis-à-vis d'un passé idéalisé.

Reste que l'on peut légitimement s'étonner qu'un monument aussi emblématique du Mouvement moderne, dans la France des années 1950, n'ait pas fait l'objet d'une mesure de protection en dépit de son extraterritorialité, preuve sans doute que son architecture n'étonne plus dans un paysage parisien qui s'est sensiblement modernisé depuis.

30 - H. Castan, « L'art de construire. Le Palais de l'UNESCO », *La Victoire, Hebdomadaire de la République autoritaire, socialiste et plébiscitaire*, 16 novembre 1952, p. 3.

31 - Bien qu'elle ne soit pas inédite (cf. les immeubles curvilignes du plan d'Alger de 1930 et le gratte-ciel cartésien de 1938 de Le Corbusier), cette forme en Y est plutôt nouvelle dans la typologie du Mouvement moderne.

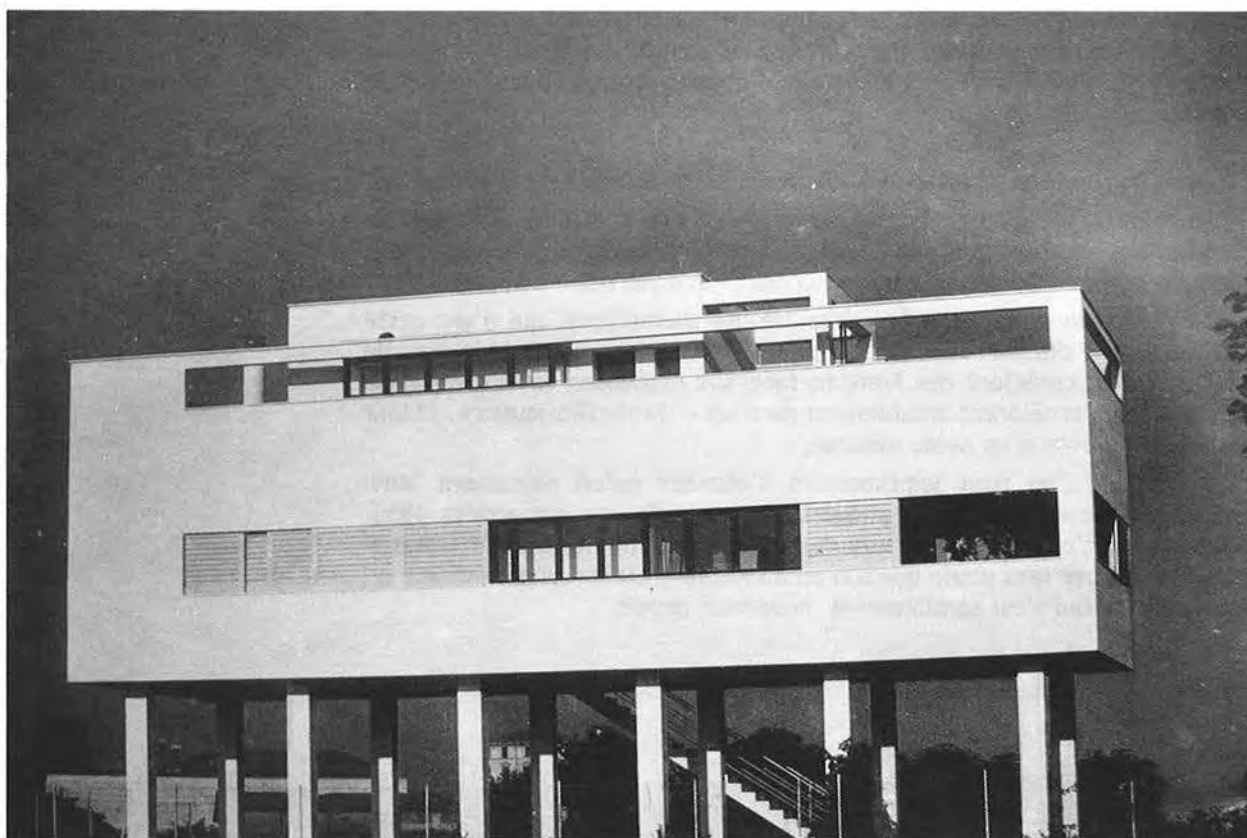
32 - *Time Magazine*, New York, 25 mai 1953.

33 - *Building*, Londres, juin 1953.

34 - *Paris-Presse*, 23 juin 1954.

35 - Maximilien Gauthier, in *Nouvelles littéraires*, octobre 1958.

36 - *Il Mondo*, Rome, janvier 1959.



Maison du village des journalistes, 1933, Milan, architecte Luigi Figini. AFP-MART, Archive Figini et Pollini, Milan.

Une doctrine - les cinq points de l'architecture moderne - et son manifeste - la villa Savoye : leur réception par les architectes italiens de 1933 à 1960

Marcello PAZZAGLINI

Architecte, Professeur à la faculté d'architecture, Université de Rome « La Sapienza », Italie.

Silvia SALVATI

Architecte, doctorante en histoire de l'art (histoire de l'architecture moderne et contemporaine), Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), France.

A Doctrine - "The Five Points of Modern Architecture" - and its Manifestation - the Villa Savoye: Their Reception by Modern Italian Architects, 1933-1960

With the publication of *Towards a New Architecture* (original French edition, 1923), Le Corbusier's doctrine of "The Five Points of Modern Architecture" and his Villa Savoye, its manifestation, were adopted by a new generation of Italian architects from the Polytechnic Institute in Milan as a blueprint for a veritable national Mediterranean house prototype. Here the co-authors trace emerging modalities and forms of reception (formal, urban, critical) as they influenced Italian Rationalism between Milan and Como in the 1930s and Roman architecture during the 1950s-1960s.

After the Stuttgart Exhibition and 1933 Milan Triennale based on the theme of the villa and economic house type, the Italian Rationalists experimented with free-standing houses within a park, aspirations of the Italian industrial bourgeoisie. Whether enriched by a complex formal and moral programme (Figini, Milan house, 1933) or inspired by Pompeian atrium house types and Roman monumentality (Monaco and Luccichenti, Villa Petacci, 1938), these harmonious, plastic, typically Italianate elaborations (like Terragni's Villas Bianchi, 1935) derived their formal and symbolic typology from the reception of Corbusier's work, regulated by the Golden section. Moreover, not only formal components (ramps, strip windows, pilotis, free plan and facade, roof garden), but an explicit model of an urban-scale house and novel adap-

1 - Rava (Carlo Enrico), lettre à Le Corbusier, Milan, 20 janvier 1927, Fondation Le Corbusier, E2 20.

tations of interior spaces were directly borrowed from the master's principles, as seen in Figini and Pollini's Milanese "superimposed villas," 1932, or Terragni's Giuliani-Frigerio, 1939. Despite personalised enrichment for a specific Italian context, however, these Corbusian-inspired works incited negative Italian press reception. At issue was the perception of reversed influences: that the model house type erroneously credited to northern Modernists (Corbusier, Gropius, Mies) was in fact imported from a primary indigenous Mediterranean source.

Apart from secondary explanations of tardy translations of theoretical writings into Italian (1960s-70s) and restricted diffusion of built works, the rapport between Italian culture and Corbusian thought in post-war Italy remained conflictual. If northern regions aligned with European rationalism, Roman reconstruction tended toward the expressive, with local or regional colourations, largely opposed to visions of the rational city defined by the Charter of Athens. Large ensembles for peripheral zones and privately financed, high-density, individualised, technically experimental *palazzina* for the middle classes close to the city centre recalled (if faintly through dispersed individual features) Corbusian doctrines, typified by works of De Renzi, Moretti, Monaco and Luccichenti. Salvati concludes that such housing experiments raise heritage conservation problems, requiring a rigorous programme to establish common restructuring criteria, with DOCOMOMO participation.

Introduction

Dès sa parution en 1923, *Vers une architecture* devint un véritable évangile pour la nouvelle génération d'architectes italiens sortant de l'Institut polytechnique de Milan. La correspondance de certains d'entre eux avec Le Corbusier témoigne de l'admiration portée au maître :

« L'origine de nos idées est dans les vôtres [...] toute notre reconnaissance envers vous »¹.

Elle incita ces architectes à redécouvrir et à appliquer un code typiquement national. Le type de la maison « méditerranéenne » trouvait en effet dans la villa Savoye un véritable modèle d'architecture moderne ; sa doctrine - les cinq points - s'enrichit de contenus originaux, surtout en ce qui concerne l'application du modèle à l'échelle urbaine. Cette recherche a pour but d'envisager les différentes modalités et formes de réception (formelle, urbaine, critique) de la villa de Poissy, dans des réalisations du rationalisme italien entre Milan et Côme et dans l'architecture romaine des années 1950 et 1960.

La réception dans les années 1930

Après l'exposition de Stuttgart, la Triennale de Milan de 1933 - dédiée à la villa et à la maison économique - donna aux architectes rationalistes l'occasion de montrer leurs expérimentations du thème de la villa dans le parc, selon les inspirations de la bourgeoisie industrielle italienne. De nombreuses villas furent conçues selon cette thématique, parmi lesquelles certaines sont clairement inspirées - à la fois du point de vue typologique et formel et au plan symbolique - de la villa de Poissy. La maison du village des journalistes à Milan (1933) par Luigi Figini est un excellent exemple de réception de la doctrine de l'architecture moderne et de réinterprétation de son manifeste - la villa Savoye. Dans ce cas, la simple réception au niveau de l'impact formel et figuratif (pilotis, fenêtre en longueur, plan et façade libre, toit-jardin), s'enrichit d'un programme fonctionnel et moral complexe : soumettre

le fonctionnalisme de la matière au fonctionnalisme de l'esprit, formulé comme suit par Figini: « Conquérir en terre une portion de ciel »². La composition est gérée par la section d'or, principe appliqué aussi par Giuseppe Terragni dans le premier projet de la villa Bianchi à Rebbio (1935) et dans sa villa sur le lac de Côme (1936). Chefs-d'œuvre de l'architecte comasque, elles représentent une élaboration de la « doctrine » en direction d'une harmonieuse plasticité typiquement « italique ». De manière différente, dans la villa Petacci à Rome (1938), Vincenzo Monaco et Amedeo Luccichenti appliquèrent ces principes mais à une échelle monumentale, qui allie le rationalisme nordique à la grandeur romaine: comme une maison pompéienne, elle se développe autour de l'atrium avec ses colonnes. Au centre de l'atrium s'élève une rampe typiquement corbuséenne. Comme dans toutes les villas inspirées par la villa Savoye, on peut souligner aussi, dans cette villa, l'application de la section d'or. La réception de la règle qui ordonne l'œuvre peut mener à une enquête sur les méthodes appliquées par les architectes italiens: comme disait Le Corbusier, ces règles peuvent être des « méthodes aiguës ou conscientes, être banalement appliquées ou, encore, être impliquées par l'instinct créateur de l'architecte, manifestation d'une harmonie intuitive »³.

Ce qui est en jeu dans l'influence exercée par Le Corbusier sur les architectes italiens est aussi l'application du modèle de la villa à l'échelle urbaine et l'adaptation de la nouvelle valeur d'usage des espaces de l'habitat aux attentes de la commande italienne. La bourgeoisie, attirée par les centres historiques des villes, demande des logements qui comportent des « caractéristiques désirables pour une villa urbaine »⁴. La maîtrise d'ouvrage, de son côté, bâtit selon le programme de l'exploitation des terrains, elle-même liée à la possibilité de préserver des zones vertes. Selon ces principes, Figini et Gino Pollini ont conçu à Milan l'édifice surnommé « villas superposées », en 1932, implanté dans un parc arboré. Au sommet, une terrasse-jardin entoure une villa à deux niveaux. Ce programme se retrouve dans le bâtiment Rustici à Milan (1933) et dans le bâtiment Giuliani-Frigerio à Côme (1939) de Terragni. Ce dernier est une véritable transposition à l'échelle urbaine de la villa Bianca à Seveso (1936), conçue également par l'architecte comasque.

Sans conduire une inutile polémique sur la paternité des principes sous-jacents au rationalisme italien, ces exemples, choisis parmi d'autres, démontrent comment la réception initiale de la doctrine corbuséenne a été enrichie et personnalisée de manière différente. Déjà dans les années 1930, la réception des valeurs originelles de la « méditerranéité » fera l'objet d'un débat critique et de nombreux articles dans les revues. Ainsi, dans l'un de ces articles, les architectes italiens sont accusés d'avoir « ignoré l'héritage de l'architecture des origines, [...] patrimoine redécouvert par Le Corbusier, Gropius et Mies van der Rohe et camouflé comme nouveauté nordique du XX^e siècle »⁵. L'architecte Carlo Enrico Rava, dans *L'Architettura Italiana* (1927-1939), célébrait ces origines en ces termes:

Notre race, notre culture, notre civilisation, ancienne et moderne, sont méditerranéennes, [...] cet esprit nous garantira la conquête de la primauté⁶.

La critique plus argumentée d'Alberto Sartoris, dans son *Encyclopédie de l'architecture nouvelle* (1946), fait remonter la révolution moderne à la prophétie léonardesque et au futurisme italien, tout en reconnaissant que « Le Corbusier, Terragni [...] sont bien les Vinci de l'architecture contemporai-

2 - Figini (Luigi), « Case di Libia », *Quadrante*, n° 16-17, 1934, p. 43.

3 - Le Corbusier, *Le Modulor*, vol. 1, Paris, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1950, p. 26-27.

4 - Figini (Luigi), « Una casa a Milano », *Quadrante*, n° 30, 1935, p. 23-24.

5 - Peressutti (Enrico), « Architettura Mediterranea », *Quadrante*, n° 21, 1935, p. 40.

6 - Rava (Carlo Enrico), « Architettura di razza italiana », *L'Architettura Italiana*, n° 2, 1939, p. 37-45.

7 - Sartoris (Alberto), *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Milan, Hoepli, 1948, p. 37-38.

8 - Sartoris (Alberto), *Tempo dell'architettura tempo dell'arte*, Rome, Fondation A. Olivetti, 1990, p. 60-61.

ne »⁷. Sartoris, dans ses *Chroniques*, dénonce le fait que cette « position de précurseurs de l'art nouveau soit inconnue, tandis que la critique courante, de façon erronée, fonde tout le mouvement novateur sur la seule France », et il conclut :

Malheureusement les réalisations ont été importées, alors que le contraire aurait pu se vérifier⁸.

Les « palazzine » des années 1950-1960 à Rome

Durant l'après-guerre en Italie et à Rome en particulier, la diffusion des œuvres et de la pensée de Le Corbusier connu, par rapport à l'avant-guerre, une accélération certaine, tout en restant contenue.

Le rapport entre la culture architecturale italienne et la pensée de Le Corbusier restait conflictuel. Les raisons qui expliquent ce conflit sont multiples. Elles tiennent d'abord à la diffusion de l'œuvre. Les écrits théoriques de l'architecte suisse ne furent traduits qu'à partir des années 1960 et 1970. Les volumes des *Œuvres complètes* étaient disponibles en langue originale. Les revues d'architecture italiennes diffusèrent les œuvres plus importantes de l'après-guerre - les unités d'habitation et la chapelle de Ronchamp. En même temps, les caractères de l'architecture de Le Corbusier de l'avant-guerre, précisément les cinq points de l'architecture moderne, pénétrèrent largement dans un circuit pourtant très fermé.

En outre, le débat sur la reconstruction en Italie se fondait à l'époque sur la critique de la ville rationnelle - telle que définie par les principes de la Charte d'Athènes - en prenant en compte le rapport avec l'histoire, la réévaluation des centres historiques et les environnements préexistants. La culture architecturale italienne était fondamentalement partagée. Les conceptions qui prévalaient au Nord étaient liées au rationalisme européen. Les aspirations qui dominaient à Rome visaient à traduire une dimension expressive, ainsi qu'une dimension rurale de l'architecture. Le quartier Tiburtino, empreint du néo-empirisme, témoigne de ces recherches sur la scène romaine. Le quartier Tuscolano, de 1950-1951, en est un autre exemple, avec le groupe d'immeubles de Saverio Muratori qui reprend les tonalités contenues des expériences suédoises, et ceux d'Adalberto Libera qui y expérimente l'unité d'habitation horizontale en bouleversant le sens de ce que Le Corbusier était en train de réaliser avec ses villes radieuses.

Toujours à Rome, parallèlement au débat sur la reconstruction, un développement urbain de plus en plus tumultueux était favorisé par l'initiative privée. Il se fondait sur l'utilisation de la typologie du petit immeuble (palazzina) et des grands ensembles. Les premiers étaient destinés aux zones voisines du centre ville, tandis que les seconds étaient répartis dans les zones périphériques. Le développement de la « palazzina » était favorisé par la législation, qui accordait des prêts à intérêt faible, par la demande croissante de cette typologie de la part de la classe moyenne des employés et des commerçants, et par la spéculation foncière. Les petits immeubles étaient construits sur les collines et dans la plaine selon les indications des plans d'occupation des sols, qui ne prévoyaient pas de zones pour les services. Les rues avaient souvent une longueur limitée. La densité était très forte. L'effort des constructeurs était concentré sur la conception des bâtiments et sur leur commercialisation. L'individualité conférée à chaque petit immeuble devait rappeler d'une façon lointaine le petit palais

romain avec son empattement, ses trois ou quatre étages de logements, sa couverture en attique. On insistait sur l'entrée de « représentation », sur l'originalité des finitions extérieures, sur les quatre façades, et sur les balcons. Dans cette course effrénée à la construction de petits immeubles, surtout dans les années 1950, l'important était de se distinguer. Tout ceci a favorisé une tendance expérimentale dans l'usage des matériaux et dans la composition extérieure.

Mais on retrouve aussi dans cet effort de distinction la réception des cinq points de Le Corbusier, même s'ils étaient souvent lus à travers l'expérience du rationalisme italien des années 1930, celle de Terragni, Figini et Pollini, et celle de Luigi Moretti à Rome. Les cinq points de Le Corbusier sont traités d'une manière particulière : ils ne sont pas liés organiquement entre eux, mais ils sont utilisés séparément, comme des fragments placés là où il était nécessaire de donner un signe distinctif.

L'esprit d'expérimentation qui marque les années 1950 caractérise une partie des projets des « palazzine ». Certaines agences d'architecture étaient déjà actives dans les années 1930 et 1940 : celle de Mario De Renzi, Moretti, Mario Paniconi et Giulio Pediconi, et surtout Ugo Luccichenti et l'agence Vincenzo Monaco. Il est utile de citer quelques-uns de leurs bâtiments. Dans la maison du Tournesol (1947-50), Moretti utilise les fenêtres en longueur et sépare, de façon programmatique, la façade en la projetant vers la rue. Dans le petit immeuble de la via Fratelli Ruspoli de 1948-1949, Luccichenti utilise de grands pans de verre continus, et adopte le plan libre dans la zone des séjours. Il souligne les pilotis par un angle aigu. Monaco et Luccichenti, dans leur série de « palazzine », recourent plusieurs fois à la fenêtre en longueur, aux partitions de façade qui rappellent celles de Terragni ; ils éloignent les piliers de façade surtout dans la zone du séjour, utilisent les attiques comme une sorte de toit-jardin. Parfois, ces architectes atteignent un degré de synthèse remarquable comme dans le petit immeuble projeté par Vincenzo, Fausto et Lucio Passarelli via Campanie à Rome. Les cinq points se retrouvent presque tous mais le caractère d'ensemble n'est pas celui de Le Corbusier.

Pour conclure, la problématique de la conservation du patrimoine moderne mérite une réflexion. Après plus de cinquante ans, ces « palazzine » nécessitent d'être rénovées. Un programme qui fixe des critères communs de restructuration est nécessaire et souhaitable ; ceci est une bataille à mener aussi avec l'aide et la participation de DOCOMOMO.

N.B. Ce texte a été rédigé en commun par Silvia Salvati - qui a écrit la première partie - et Marcello Pazzaglini - qui a élaboré la deuxième partie.

Bibliographie

- Danesi (Silvia), Patetta (Luciano) (dir.), *Il Razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*, Milan, Electa, 1996, 203 p.
- Ciucci (Giorgio) (dir.), *Giuseppe Terragni - opera completa*, Milan, Electa, 1996, 651 p.

- Gregotti (Vittorio), Marzari (Giovanni) (dir.), *Luigi Figini e Gino Pollini - opera completa*, Milan, Electa, 1996, 548 p.
- Conforto (Gina), De Giorgi (Gabriele), Muntoni (Alessandra), Pazzagliani (Marcello), *Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*, Rome, Bulzoni, 1977, 551 p.
- Muntoni (Alessandra), Pazzagliani (Marcello) (dir.), « Roma 1920/40: dal villino alla palazzina », *Metamorfosi*, n° 8, Rome, 1987.
- Ciancarelli (Luca), Muntoni (Alessandra), (dir.), « La palazzina romana degli anni' 50 », *Metamorfosi*, n° 15, Rome, 1990.

C h a p i t r e 11

Publics et usages

Publics and Usages

Plus qu'aucun autre art, l'architecture est un objet soumis au jugement collectif, celui des utilisateurs qui vivent dans les édifices au quotidien. Mais les œuvres du Mouvement moderne ont aussi fait naître une imagerie de la vie moderne : l'imagerie moderne et l'appréciation collective des bâtiments vont-elles toujours de pair ?

More than any other art, architecture is an object submitted to collective public judgement, that of the users who live within buildings on a daily basis. Yet Modern Movement buildings have also given rise to an imagery of modern life : does this modern imagery always correspond to the collective appreciation of the built works ?

Jean-Yves ANDRIEUX

Introduction

1. Marina BOTTA

Today's Image of Swedish Housing Areas built between 1930 and 1965

2. Isabelle CHESNEAU

Obsolescence et modernité architecturales

3. András FERKAI

Modernity or Modern Imagery : Reception of the Szent István Park Apartment Complex in Budapest

4. Emmanuelle GALLO

La réception et le quartier des gratte-ciel, centre de Villeurbanne, ou pourquoi des gratte-ciel à Villeurbanne en 1932 ?

5. Miles GLENDINNING

The Politics of Utopianism : the Conception and Reception of Mass Housing in England

Introduction

Jean-Yves ANDRIEUX

Historien, professeur à l'Université de Rennes 2, DOCOMOMO France.

Dans la critique du roman de Richard Millet (*Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, 2003), dont le héros et narrateur, Pascal, tente de comprendre le décor (caméléon) et la généalogie (inépuisable) de sa vie en dialoguant avec des femmes dépositaires de la mémoire, Patrick Kéchichian résume une des énigmes qui, selon lui, nourrissent et fécondent le roman, un genre intarissable, malgré son déclin toujours annoncé. « Il y a ceux, écrit-il, qui, par la littérature, cherchent à entrer dans la temporalité la plus immédiate, la plus actuelle, afin de l'expliquer, de la déchiffrer, de n'en être pas, soutiennent-ils, les dupes. À l'inverse, un certain nombre de romanciers, par divers chemins, veulent s'extraire de cette actualité au profit d'une temporalité plus large, soustraite aux aléas de l'actualité. Il est absurde de juger qui a raison ou tort. Rien de plus convenu que la querelle entre les modernes, qui s'efforcent parfois de le rester à n'importe quel prix, et les anciens, qui conjuguent la vérité au seul temps passé ». Et sur ce constat, une image surgit et s'impose sous sa plume, pour qualifier un auteur qui entrecroise et imbrique à l'envi « les récits, les portraits, les évocations, les réflexions (sur le temps, l'amour et la mort [...], la perte du sens, le corps) », celle d'un bâtisseur, d'un architecte. Évidemment, oserait-on dire.

Car, les Français sont familiers et friands de ces observations en abîme. Leur fièvre du patrimoine en atteste aux yeux du monde qui tantôt s'en inspire (l'Europe), tantôt s'en étonne (l'Orient). Qui s'en étonnera, depuis Marcel Proust, dont le groupe qui a repris le Grand Hôtel de Cabourg propose « la » chambre, en réalité un décor reconstitué de la Belle Époque, moyennant un tarif de catégorie luxe : le tarif du temps suspendu, avec vue sur mer ? Les historiens ne sont pas en reste sur ce chapitre, depuis les temporalités ternaires théorisées par Fernand Braudel (la durée des civilisations,

le poids des siècles, l'écume des ans et même des jours) et relativisées par Michel de Certeau, plus que circonspect, quant à lui, sur les classifications chronologiques suspectes de mécaniser ou d'asservir les faits. Avant l'essai magistral de Paul Ricoeur sur le temps comme récit fictionnel ou historique qui élabore l'événement en figure reconstituée ou allégorique, elle-même susceptible d'intégrer la réalité, puis d'infléchir la perception vécue du quotidien, Pierre Bourdieu, plus prosaïque, avait montré les implications sociales du temps: certains - les plus aisés - en sont propriétaires et le façonnent ou le subvertissent à leur guise, d'autres le subissent ou le méconnaissent.

Le dernier en date dans cette longue suite d'historiens est François Hartog dont les « régimes d'historicité » proposent une autre façon de délimiter et d'articuler le temps, depuis les représentations culturelles collectives jusqu'aux expériences individuelles, voire privées. Comme ses prédécesseurs, François Hartog cherche en définitive à pointer les continuités et les ruptures, les moments et les raisons qui font, un jour, basculer l'ordre des choses. Sa pensée arrive à point nommé pour comprendre le Mouvement moderne en architecture puisque aussi bien celui-ci s'est installé, dès le début, sur la ligne de fracture radicale qui postule la séparation du passé et du présent, en s'imposant de penser celui-ci à partir d'un seul horizon valide: le futur. Or, voici qu'au bout d'un petit siècle seulement d'existence, le Mouvement moderne est confronté, à son tour, à un présent inexorablement enraciné dans le passé. Lui aussi vit la « crise du temps ». Il en est même probablement l'un des indicateurs, l'un des signes les plus tangibles et prégnants: le message transmis par les prophètes, la promesse - coulée dans le béton - d'un monde meilleur sont advenus au moment où l'humanité s'est peu à peu laissée envahir par le présent. Plus que d'autres sans doute, les historiens du Mouvement moderne sont par conséquent installés au cœur du paradoxe: faire de l'histoire, afin d'expliquer pourquoi la modernité qui répondait ou tentait de répondre aux problèmes des décennies passées, conserve aujourd'hui encore un sens. Mieux: faire de l'histoire, afin d'expliquer à des décideurs un peu sceptiques ou goguenards, pourquoi il est indispensable de conserver les traces de cette modernité-là et, quand on le peut, de les adapter à la modernité nouvelle. L'architecture du Mouvement moderne s'inscrit dans un processus inachevé, dieu merci, qui fait à la fois toute sa richesse, sa productivité et sa complexité.

Autant dire que le travail d'explication n'en est qu'à ses prémises. Les catégories de la réception ont certes l'avantage de proposer de nombreuses clés, très précieuses. Leur mise en œuvre est féconde - car il ne s'agit pas d'une théorie fermée, ni réduite à la seule architecture, ce qui serait fatal. Mais il est aisé de prédire qu'elles ne suffiront pas. Les cinq communications réunies ici, chacune dans son style et avec son point de vue particuliers, ouvrent des pistes expérimentales, à partir de ce substrat commun: l'image produite par le Mouvement moderne - cette image si capitale pour son avenir - n'est pas fabriquée par les seuls utilisateurs. Au-delà de ce seuil minimal, on doit rendre hommage aux auteurs pour la cohérence de leurs constats, et prendre soin de les lire en faisceau afin de percevoir la pluralité de leurs démonstrations.

Isabelle Chesneau s'interroge sur les stratifications de la modernité: on ne traite pas sur un même pied, dit-elle, en France, les HBM (habitations à bon marché, immeubles collectifs à faible coût subventionnés par les pou-

voirs publics) du début du XX^e siècle et les logements des Trente Glorieuses*, quoiqu'il s'agisse dans les deux cas d'habitat social. Les premières sont respectées, les seconds donnent lieu à des destructions spectaculaires. Dès lors, force est d'admettre que l'obsolescence du parc moderne n'est pas un concept univoque et que le décalage entre la forme spatiale et les pratiques sociales est une explication aussi insuffisante, en soi, que l'évolution des usages et l'innovation technique. Les critères déclencheurs sont, ici, l'adaptation de la ville, la pression du marché financier, le rapport entre l'offre et la demande. On peut admettre, avec Isabelle Chesneau, que l'adéquation de la modernité avec une situation sociale et un contexte national donnés, est un but difficile, parfois un « idéal inaccessible » et que, dans ce cas, l'histoire a pour mission d'élucider les motifs d'une avance insupportable (trop d'anticipation nuit) ou bien ceux d'une impossible adaptation (l'obsolescence est toujours, quelque part, fille du progrès). Mais, dans tous les cas, il s'agit bien de rassembler les fils imbriqués et de les démêler – fils d'une histoire sociale, politique, urbaine, technique, financière, locale, internationale, etc.

Si le temps de l'histoire n'est donc pas un, bien sûr, les études de cas sont autant d'occasions d'en découvrir les composantes. C'est ainsi qu'Emmanuelle Gallo explique la convergence du temps politique (une mairie de gauche, désireuse de se démarquer), international (l'influence de la Première Reconstruction d'après 1918 et, par son biais, du modèle américain) et technique (le rapport entre le gratte-ciel et le chauffage collectif urbain qui réduit les risques d'incendie et les surfaces logistiques, sans valeur foncière), pour expliquer la naissance – et la réussite – du centre ville de Villeurbanne, imaginé dans les années 1930. Un bel exemple, mais isolé, de convergence des données à un moment clé : la modernité a été aussi faite, heureusement, de réussites.

Il arrive qu'à l'inverse, ces réussites soient acquises sur la longue durée – au reste toute relative pour l'architecture du XX^e siècle : quelques décennies tout au plus – et que, ce faisant, elles invitent à réfléchir sur le concept même de modernité. En Suède, le Mouvement moderne s'est ainsi imposé pour la conception d'immeubles fonctionnels, au standard aéré, proches de la nature et, par conséquent, érigés dans des banlieues lointaines. La perception de la ville et des transports évoluant au cours du siècle, le laxisme des rénovations aboutissant à des patchworks peu amènes, Marina Botta explique qu'il a fallu plusieurs générations (une unité de temps très pertinente, notons-le, pour la réception de l'architecture) et basculements d'opinion, avant que les formes géométriques et les couleurs franches de la modernité ne regagnent une connotation favorable, parce qu'« écologique ». Quelle a été l'influence des usagers dans ce renversement ? C'est toute la question. Dans la société médiatique contemporaine, ceux-ci peuvent être aisément manipulés. C'est ce que suggère Miles Glendinning, à propos des « tower blocks » britanniques, victimes bien avant leurs homologues françaises, d'une cabale savamment orchestrée par des élites dont chacun sait le rôle qu'elles jouent dans les mouvements d'idées : l'architecture ne saurait s'interpréter en dehors des débats intellectuels et sociétaux et notamment, dans l'Angleterre du second XX^e siècle, en dehors de la brutale vague thatcherienne et de la crise profonde des idéaux sociaux-démocrates.

Cette césure entre les faiseurs de mode et les consommateurs, comme celle entre les donneurs d'ordre et les utilisateurs paraît à l'auteur contemporaine du Mouvement moderne et, probablement, consubstantielle de sa production. À Budapest pourtant, Szent István Park, un complexe résidentiel, « ordinaire » ou « moderne bourgeois », a connu le sort inverse: critiqué avant-guerre, puis à l'époque stalinienne, en raison de son aspect cosmopolite et parce qu'il favorisait le mélange des populations, il a retrouvé après 1989 une faveur remarquable. À contrario du Royaume-Uni, la faillite du système communiste l'a, suggère András Ferkaï, non seulement sauvé, mais érigé au rang d'image positive. Au total, la diversité des situations selon les pays, la fluctuation des représentations collectives et leur impact puissant sur l'héritage du Mouvement moderne, le sort contrasté des icônes, le statut révocable à merci des bâtiments plus quelconques, voilà quelques-uns des paramètres fondamentaux que ces communications invitent à repérer et à mettre utilement en perspective.

*Note de l'éditeur

L'expression, *Les Trentes Glorieuses*, emprunte le titre original de l'essai écrit par l'économiste français Jean Fourastié, pour désigner la période d'incomparable prospérité vécue par la France entre 1945 et 1973, c'est-à-dire entre la reconstruction d'après-guerre et le premier choc pétrolier.

Introduction

Jean-Yves ANDRIEUX

Historian, Professor, Université de Rennes 2, DOCOMOMO France.

In his critique of Richard Millet's book *Ma vie parmi les ombres* (Paris, Gallimard, 2003) in which the hero and narrator Pascal attempts to make sense of the decor (chameleon) and genealogy (inexhaustible) of his life through dialogues with women, the repositories of memory, Patrick Kéchichian summarizes one of the enigmas which, according to him, nourishes and fertilizes the novel, an inexhaustible genre, despite its persistently announced decline. "There are those," he writes, "who, through literature, look to enter in the most immediate and current temporality so as to explain and deconstruct it, so as to avoid, they contend, being dupes. Conversely, by diverse paths, a certain number of novelists wish to remove themselves from this immediacy to partake of a larger temporality, shielded from the unforeseen turn of current events. It would be absurd to judge who is right or wrong. Nothing more obvious than the quarrel between the Moderns, who insist at times to remain as such no matter at what price, and the Ancients, who conjugate the truth with one sole time, the past." And on this point, an image surfaces and imposes itself on Kéchichian's writing – that of a builder, an architect – to qualify an author who intersects and overlaps "tales, portraits, evocations, reflections (on time, love, and death [...] the loss of feeling, the body)."

Predictably enough, one dares say, because the French are used to and fond of such observations to excess. Their passion for heritage attests to this fact in the eyes of the world, sometimes inspired by it (in Europe), sometimes astounded (in the

Orient). After Marcel Proust, who would be astonished by the investment group who took over the Grand Hôtel at Cabourg offering *the* room (in reality a revamped Belle Époque decor) set at a price in the luxury category, the price of suspended time with an ocean view? Historians are not to be outdone in this domain, since the triple temporalities theorized by Fernand Braudel (the duration of civilizations, the weight of the centuries, the froth of years and even days) and relativized by Michel de Certeau, he more than circumspect on the suspect chronological classifications of mechanizing or manipulating facts. Before Paul Ricoeur's magisterial essay on time as a fictional or historical account that elaborates an event as a reconstituted or allegorical figure (itself likely to integrate reality before influencing everyday perception), Pierre Bourdieu had demonstrated more prosaically the social implications of time: certain, the wealthiest, own, manipulate or subvert it at their will; others misjudge or submit to it.

The last to date in this long list of historians is François Hartog whose "*régimes d'historicité*" or systems of historicity propose another way of delimiting and articulating time from collective cultural representations to individual, even private experiences. Like his predecessors, Hartog ultimately seeks to position continuities and ruptures, moments and reasons which, at any one moment, overthrow the order of things. His thoughts arrive exactly when needed to understand the Modern Movement in architecture as it, too, was set up from the start on the line of a radical fracture that postulates the separation between past and present by imposing a consideration of itself from the sole perspective viable: the future. Thus now at the end of only one century of its existence, the Modern Movement is confronted in turn with a present inexorably rooted in the past. It too exists in the "time crisis." It is probably even one of the most tangible and pregnant indicators, the message transmitted by the prophets, the promise - poured in concrete - of a better world happening at the very moment when humanity little by little has allowed itself to be invaded by the present. Probably more than any others, historians of the Modern Movement as a result are situated at the very core of the paradox: to study history in order to explain why modernity (responding or attempting to respond to problems of past decades) still retains any meaning at present. Or even better, to study history in order to explain to those rather sceptical or disparaging decision-makers why it is indispensable to preserve traces of this modernity and, when one can, to adapt them to a new modernity. Architecture of the Modern Movement inscribes itself within an unfinished process, thankfully, which accounts for its richness, productivity and complexity.

In other words, the work of explanation resides in nothing but its premises. Reception categories certainly have the advantage of proposing numerous, very precious keys. Their application is fertile because they are not concerned about a closed theory, nor reduced to one type of architecture (which would be fatal). Yet it would be facile to predict that they will not suffice. The five presentations here united, each with its own style and particular point of view, open up experimental paths, taking off from a shared subtext: that the image produced by the Modern Movement - an image so capital to its future - is not produced by users alone. Over and above this minimal threshold, one must credit the authors for the coherence of their findings and read them carefully as a unified group before perceiving the plurality of their premises.

Isabelle Chesneau queries the stratifications of modernity, observing that in France one does not consider in the same manner the early 20th-century HBMs [*Habitations à Bon Marché* or subsidized low-cost housing blocks] and later lodgings from the *Trente Glorieuses* even though both belong to social-housing categories. The former are respected [read preserved], whilst the latter have provoked spectacular destruction. Consequently there is no choice but to admit that the obsolescence of modern housing estates is not an unequivocal concept and that the lag between spatial form and social practices is an equally insufficient explanation in and of itself, as is the evolution of uses and technical innovation. The activating criteria here are the adaptation of the city, the pressure from financial markets, the rapport

between supply and demand. One can admit, with the author, that the appropriateness of modernity to a social situation and to a given national context is a difficult goal, at times an "unattainable ideal" and that, in this case, history has as its mission to elucidate the motives of an untenable lead (too much anticipation is damaging) or even of an impossible adaptation (obsolescence is always, in some fashion, daughter of progress). But in every case, it is certainly a question of gathering up and untangling the imbricated threads - threads including social, political, urban, technical, financial, local and international history.

If then historical time is obviously not one unit, the case studies operate as pre-texts to disclose its component parts. In this manner Emmanuelle Gallo explains the birth and success of Villeurbanne's city centre, conceived in the 1930s through the convergence of three incidences: political (a left-wing mayor, desirous of distinguishing herself), international (the influence of the First Reconstruction after 1918 and from that angle the American model) and technical (the inter-relation between the skyscraper and collective urban heating which reduced fire risks and surface logistics without property tax increase). A fine albeit isolated model due to the conflux of data at a decisive moment. Fortunately Modernity was also made from successes.

The opposite also occurred. Some successes were gained over the long history (at least relative to 20th-century architecture), several decades altogether; as such they give rise to reflections on the very concept of modernity. In Sweden, for example, the Modern Movement imposed itself on a design for functional, well-ventilated apartment blocks, close to nature and, by consequence, erected in distant suburbs. Accounting for evolving perceptions of the city and transport over the century, and laxity over renovations resulting in a very unpleasant patchwork, Marina Botta explains that it took several generations (a highly pertinent unit of time, it should be noted, for the reception of architecture) and an upheaval of opinion before modernist geometric forms and strong colours took on favourable overtones as "ecological." A major question needs be asked: what was the users' influence in this reversal? In our media-exploited contemporary society, users can be easily manipulated. Such is Miles Glendinning's suggestion apropos the British "tower blocks," victims of a cabal (well before their French counterparts) skilfully orchestrated by an elite only too well-known for the role it plays in the circulation of ideas. Architecture should not be interpreted outside of intellectual and social debates and, notably, in England after the 1950s, beyond the brutal wave of Thatcherism and the profound crisis of Social-Democratic ideals.

This caesura between fashion-setters and consumers, as between clients and users seems (to this author) contemporary with the Modern Movement and likely consubstantial to its production. All the same, Szent István Park, an "ordinary" or "modern bourgeois" residential complex in Budapest, met with a reverse fate. Criticized before the war, then during the Stalinist era because of its cosmopolitan allure and hospitability to a diversified population, it found remarkable favour after 1989. Contrary to the United Kingdom, the failure of the Communist system, suggests Andras Ferka, not only saved the Park project, but elevated it to a positive status. In sum, the diversity of situations according to different countries, the fluctuations of collective representations and their powerful impact on the heritage of the Modern Movement, the contrasting fate of icons, their revocable status at the mercy of the most commonplace buildings: these are some of the fundamental factors of which these talks invite us to take stock and to put usefully into perspective.

"Editor's Note

Les Trentes Glorieuses refers to the original title of an essay by the French economist Jean Fourastié, designating the period of unparalleled consumer prosperity that France experienced between 1945-1973, which began during the post-war reconstruction programme and continued until the oil crisis.

Today's Image of Swedish Housing Areas built between 1930 and 1965

Marina BOTTA

M. Sc. Arch., Researcher,

Royal Institute of Technology, School of Architecture, Stockholm, Sweden.

L'image actuelle des quartiers d'habitation suédois construits entre 1930 et 1965

En Suède, le Mouvement moderne est généralement reconnu et apprécié pour la construction d'immeubles fonctionnels, édifiés entre 1935 et 1965, jamais assimilés au « logement social » quoique subventionnés par l'État et accessibles à des familles modestes. L'idée était alors d'obtenir des logis clairs, aérés, sains, proches de la nature. Ce pays est devenu, après 1950, un modèle pour le logement social des autres pays européens. Néanmoins, de quartiers modernes standard, bien équipés socialement et commercialement, ces lieux ont progressivement perdu leur aura pour être perçus comme des faubourgs calmes, désuets, éloignés des activités centrales.

La fonctionnalité ayant déjà pris le pas sur l'esthétique dans les projets initiaux, les rénovations se sont montrées insoucieuses des intérêts propres à ces zones, abusant des indispensables remises au normes et des effets de mode. Les destructions ont été telles qu'elles ont provoqué un débat sur les valeurs d'usage telles que les voient les habitants. Les mentalités ont dès lors changé et le Mouvement moderne a regagné une influence positive, en raison de ses formes simples, de ses couleurs basiques et de son absence de décoration qui rejoint le goût des jeunes générations.

Pour attirer l'attention du public sur les caractères de ce parc immobilier, une forme de conscience collective a été encouragée, associée à une responsabilité accrue des habitants, au respect envers l'environnement, la bio-diversité de la flore et de la faune. De nombreux projets de réhabilitation sont aujourd'hui lancés avec le label « vert » ou « écologique ». Cette stratégie n'est cependant pas sans risque, car il n'est pas possible de mener des interventions lourdes (isolation, nouvelles huisseries), sans altérer l'allure initiale des édifices. En respectant scrupuleusement cette simplicité, il faut au contraire travailler sur l'insertion dans le nouvel environnement urbain, l'amélioration du confort interne, le maintien d'un tissu social varié, seul garant de stabilité et de continuité culturelle. La réussite passe donc, en défi-

nitive, par l'adaptation respectueuse des potentialités considérables de l'architecture moderne aux nouvelles contraintes du monde actuel.

The popular image of modern Swedish design - and, with it, of modern Swedish architecture - is that of very simple, practical objects. Such an image finds its roots in the development of the Swedish Modern Movement during the 1930s. In fact, in Sweden, the appearance of the ideology of the Modern Movement coincided with a period of political change, social reforms, quick urbanization and, coupled with this, needs for new housing. These conditions lent themselves readily to being combined with the aspirations of the Modern Movement towards its simple and rational forms. In architecture and industrial design, the result of this was the style called "Functionalism," with its image of sober, functional, social and also affordable forms. An important product of Swedish Functionalism was modern housing; this was very often subsidized by the State and intended for lower and middle classes, yet it was never referred to as "social housing."

The general vision was to build well planned and healthy dwellings for everybody; a lot of research went into developing small apartment plans, both functional and well-equipped, exposed to sun and natural light, close to nature, and also at low cost. Large governmental housing programmes translated visions and research into reality and meant an important incentive to the modernization of building techniques as well as an improvement in the standard of house appliances. Swedish "Folkhem," or people's homes, from the 1940s and 1950s, became a model for social housing in many other countries thanks to their well-designed apartment plans, and for a great many years these remained an international point of reference in the development of housing.

Yet the image of these sprawling new residential areas of the 1930s, '40s and '50s has gradually changed - from that of lively suburbs enjoying good housing of modern standard, commercial service facilities and social

A typical area of
"Functionalist" housing from
1944: "star houses" in
Stockholm, Sweden.
Architects Backström and
Reinius.



services, with a young population with many children - to that of quiet neighbourhoods with an aging population, one- or two-person households, in half-modern houses in need of maintenance and with scarce commercial activities and inadequate services, 30 or 40 years later. Many renovation projects carried out in the 1970s and 1980s did not bother, or were unable, to recognize the original character and varied qualities of these areas. Maintenance, energy-saving measures, new norms and systems for waste collection and for improving accessibility, etc., here resulted in many major changes. Standard-raising measures were often taken as a motive for raising rents, too. Some of the inhabitants have protested against uncaredful renovations, whereas others accepted them in the belief that they were great improvements. A number of architects have in fact planned some of these renovation projects with the will to preserve their existing character and qualities, while others were more eager to make these buildings more trendy and give them a new look. The simplicity and non-pretentiousness of these types of housing has also been a reason why many renewal projects were carried out without involving any architectural expertise whatsoever.

A great number of bad experiences with destructive renovation schemes have at least yielded the favourable effect of sparking off the debate about the qualities of Modern Movement architecture, including its values of use, as seen by the inhabitants. Tenants' associations have played an important role in supporting the inhabitants' view in evaluating and reviewing renovation plans. Interest in and awareness of the quality of "Functionalist housing" has thus been awakened, not only among experts but even among the local users themselves, as well as in the public opinion; as a result the cultural importance of the architecture of the 1930s to 1950s period has become more evident and widely accepted. Even so, with the search for architectural expression and historical reminiscences that followed as a reaction upon the large-scale developments of the 1960s and 1970s, known in Sweden as the "Million Programme,"¹ the architecture from the Modern Movement is often referred to as a source of inspiration.

Still today Functionalism's simple forms, sparse colours and lack of decoration do well suit the search for the essential minimum that characterizes the work of many architects as well as the taste of many young people. Today the awareness of the inhabitants has become even more important in the process towards sustainable development. Great importance is now given to the inhabitants' participation in renewal processes as a prerequisite for their sharing the responsibility for the future of their own environment.

Sustainability implies a comprehensive, all-inclusive approach to technical, environmental, economic, cultural and social values. Sustainable renovation means to avoid the degradation of buildings, to extend their use and preserve their qualities, to adapt them to new needs and to make them accessible to all individuals, to save natural resources, to protect biological diversity, to avoid pollution, to make the dwellings healthier and their inhabitants more aware and more responsible of their own living environment, to preserve cultural and social continuity, and more...

Many renewal projects are actually being carried out in Sweden in the name of sustainable development. Green, ecological, sustainable... these are some of the labels that present the new image given to many renewal projects. Swedish housing typologies from the 1930s to 1960s, built with extreme

1 - Between 1965 and 1974, the Swedish government actively supported, by means of low-interest loans, etc., a new housing programme aimed at constructing one million new apartments.

simplicity, great attention to functionality and scarce economical resources, do need maintenance, and sometimes technical upgrading, but they can barely stand major "ecological" interventions, such as replacing facade materials with thicker insulation, changing windows or balconies, new entrances, the addition of attics, etc. without losing their character. Even a new and "greener" image has to take into account the particular character of these housing areas: the simplicity and humility of the architectural form, the social meanings attached to them, the skill of craftsmanship visible in the construction and in various details. As a matter of fact, the sustainability of these areas is already implicit in many attributes of their character. Renovation therefore has to deal with several issues in order to give these areas a new and sustainable image, while at the same time carefully preserving their character and values.

One of the commitments for sustainable development is to provide dwellings, especially where the housing need is very great. Most of these houses were built during the first urban expansion period extending outside the city centres, yet today they have in fact become very close to the centres but with the added advantage of still having pieces of nature around them! Renovation schemes should allow for preserving and extending the use of these buildings and also making them available to different forms of tenure, according to different needs and economical possibilities, as the case may be.

Sustainability also demands "decent healthy housing." These houses were mostly built with healthy materials and "modern" hygienic facilities. With proper renovation it is quite possible to upgrade their technical installations, to adapt them to new safety norms and improve their accessibility. Most of this type of technical upgrading can be done without, or with only minor architectural change and in full consideration of maintenance requirements.

Another goal for sustainable development is social stability. These housing areas were planned for low- and middle-income families and the apartments are usually small. After renovation these small apartments can still fit the many single households of today. Larger apartments may also be obtained by joining two of them, in order to have families with children still in the neighbourhood. Renovation costs are sometimes mentioned as an obstacle to preserving rental apartments for low-income families, but often some careful maintenance and a good relationship between the house-owner and the tenants may reduce renovation needs considerably.

Cultural continuity, public awareness, information and participation are important ingredients in the social stability and security of residential areas. These typologies represent, physically, a cultural heritage as well as social and cultural structures dating from a special period of time. Preserving these areas means in fact to preserve culture, social and symbolic values, cultural identities, knowledge, and technical skills as well. Such preservation contributes to making people aware of these values. Therefore many renewal projects are now putting a lot of energy into involving all its inhabitants in the process, to give them environmental information, to have them share the responsibility for the management and maintenance of their "own" living space.

Finally, "sustainable renovation" also has to decrease the environmental impact of buildings as such. Buildings have to become more energy-efficient,

be free from polluting or otherwise hazardous materials; their ventilation, indoor climate and acoustic insulation have to be improved, the consumption of fresh water has to decrease, waste has to be separated and collected, and outdoor spaces have to be improved in order to protect the biodiversity of flora and fauna.

Not always do new measures fit the original architecture; they may sometimes be in conflict with the preservation of historic and cultural values. While some measures do not affect the architecture – or may themselves be absolutely indispensable – others should first consider the environmental gains in relation to other types of cultural loss that may result from the suggested intervention.

Renovation projects aiming to decrease the energy consumption should pay due respect to the original design of the building, its proportions, the textures, forms and colours of its materials, and many other details. For example, solar energy devices may be integrated into the roof construction, greenhouses may be built detached from the house, facade insulation may require the adjustment of the window frames, energy saving window-panes can be added to the existing windows. Originally, the external environment of the building was usually very simply planned, with open green areas between the buildings or else wholly unplanned, as a piece of natural ground. Today the yards may offer a lot of possibilities, such as space for various common facilities, smaller structures for garbage separation, and the like.

To conclude, often Swedish housing from the Modern Movement period already possesses many of the prerequisites for acquiring a sustainable and environmentally friendly image. Yet these qualities have to be properly recognized, developed, completed and nursed, all in a careful manner, so as to achieve good examples of what "sustainable renovation" could really mean.

Bibliography

- Arkitekturmuseet, *Funktionalismens genombrott och kris Svenskt Bostadsbyggande 1930-1980*, Stockholm, Prisma Förlag, 1989.
- Arkitekturmuseet, *Folkhemmets Bostäder 1940-1960*, Stockholm, 1987.
- Andersson (M.), *Stockholm's annual rings*, Stockholm, Stockholms Förlag, 1998.
- Botta (M.), *Stockholm 1930-1980*, Cambridge (Mass.), M.I.T., M. Sc. Arch. thesis, 1980.
- Botta (M.), "Transformation of Swedish Building Types in the 20th Century," in *Proceedings of the International Seminar on Urban Form*, Cincinnati (Ohio), University of Cincinnati, 2001.
- Caldenby (C.) ed., *Sweden. 20th-Century Architecture*, New York; Munich, Prestel, 1998.
- Persson (B.) and Persson (A.), *Swedish residential yards 1930-1959: qualities for the future*, Stockholm, Svensk Byggtjänst, 1995.
- Rudberg (E.), "Swedish functionalism as a vision and in reality," *Fifth International Docomomo Conference*, Stockholm, Swedish Museum of Architecture, 1998.

Obsolescence et modernité architecturales

Isabelle CHESNEAU

Architecte, enseignante, École d'Architecture de Paris-Val-de-Seine,
Centre de Recherches sur l'Habitat, CNRS, France.

Architectural Obsolescence and Modernity

This paper argues that premature architectural obsolescence of post-1945 buildings, accelerated over the past twenty some years, now constitutes one of the basic premises for urban renewal, as compared to traditional factors of urban regeneration. Predominantly involving recent Modern Architecture, such as 1960s-1970s social housing and city office buildings, such obsolescence represents a new form of temporal causality whose nature puts into question the paradigm of architectural durability. This prematurely outdated architecture, not more than fifteen to thirty years old, naturally provokes queries as to why it should invite rejection and destruction by government or private real estate agents. To explore this phenomenon more closely, the author analyses current obsolescence in relation to the role of Modern Movement doctrines in the global structuring of this temporal concept.

The process of obsolescence is generally explained by a mechanism of disjunction between spatial forms and social practices, when through the evolution of dynamic events and the impact of technological innovation inert material works of the past are rendered anachronistic, irreversibly desynchronised, in the case of architecture leading to its destruction. This approach to the renewal of the built environment corresponds to a reading of the occupation of space founded on the interpretation of social and physical dynamics, and obsolescence as a form of temporal causality, objectively justifying architectural destruction. Yet in reality it corresponds to an approach to social practices and spatial forms inscribed within a theoretical, doctrinal and ideological perspective. Seen this way obsolescence links specific temporal forms of causality to Modernity, that is, principally on a model of novelty and change, a concept of accelerated linear time moving away from a depreciated past. Opposed to tradition, Modernity is paradoxically at once destructive and productive. Thus in the name of Modernity, 1960s-70s office buildings are declassified and destroyed, rather than rehabilitated, upgraded or modernised. Judging destruction more salutary than rehabilitation signifies that existing buildings constitute a total error, not only

1 - Frédéric de Coninck et Francis Godard établissent dans cet article que le premier principe d'intelligibilité d'une biographie (histoire des vies particulières) était constitué par la dimension temporelle des démarches biographiques. Nous considérons dans ce sens que la diversité des recherches sur l'histoire des villes, vue à partir de leur principe de renouvellement, a également en commun de construire une temporalité de la ville qui est lisible à travers les formes de causalité avancées dans les analyses.

2 - Cet ordre de grandeur ressort d'un calcul prenant en compte la date de construction des bâtiments démolis, obtenus à partir d'un dépouillement exhaustif des permis de démolir de bureaux déposés entre 1988 et 2000 dans quatre communes tertiaires des Hauts-de-Seine : Levallois-Perret, Courbevoie, Boulogne-Billancourt et Issy-les-Moulineaux.

detected *a posteriori*, retroactively, but prospectively, that is embedded within the very act of architectural conceptualisation.

Objectives of financial profitability dominate those of Modernity. The reinforcement of the association of stones with money since the 1980s is largely held responsible for the crisis in real estate. Yet the hypothesis of a link between Modern and economic rationales might be viable. Both share the same objective of readjustment or adaptation, of forms to function in the first case, of laws of supply and demand in the second. In other words it is not a semantic difference unique to each discipline but the sharing of a common objective of balance between forms and practices. This dialectic between obsolescence and adjustment bears a relationship to current policies of conservation of 20th-century architectural heritage, oscillating between museological overprotection and destruction, treating identically the concept of the past, that is, as a resolved, finished space. According to this approach, the choice between making Modern works Museums, or the destruction of ordinary housing and offices adheres to the same architectural doctrine; it reveals a logic analogous to the relegation of the past, glorified on the one hand and condemned on the other.

Les phénomènes d'obsolescence architecturale constituent aujourd'hui une des causes essentielles du renouvellement urbain. Par comparaison aux facteurs traditionnels de régénération de la ville, l'obsolescence engage de nouvelles « formes temporelles de causalité » (pour reprendre les termes de Frédéric de Coninck et de Francis Godard, 1990¹) dont la nature semble remettre en cause le paradigme de durabilité de l'architecture. On se propose d'analyser l'obsolescence actuelle des immeubles de bureaux à travers ces formes particulières de mobilisation du temps, en s'attachant particulièrement au rôle de la doctrine du Mouvement moderne dans la structuration globale de cette conception temporelle.

L'obsolescence de l'architecture moderne

Depuis presque vingt ans, les constats d'obsolescence prématurée de l'architecture produite après 1945 s'amplifient et sont aujourd'hui identifiés par les pouvoirs publics comme un problème urbain de premier ordre. Si ce phénomène semble toucher indifféremment tous les secteurs de la production de l'espace, il affecte en revanche plus distinctement une architecture récente et qualifiée de moderne au moment de sa conception. On pense en premier lieu aux destructions actuelles des logements sociaux des années 1960-70, dont l'issue symbolique contraste fortement avec le maintien des HBM construits au début du XX^e siècle. Mais c'est sans doute dans le secteur de l'immobilier tertiaire que l'impact du processus d'obsolescence est le plus sensible. Ce sont, là encore, les immeubles des Trente glorieuses qui sont démolis et non les édifices antérieurs à 1950. De façon représentative, on observe dans le département des Hauts-de-Seine que 15 à 20 % des immeubles des années 1970 ont été démolis au cours des années 1990².

Cette relégation des édifices relevant de programmes ordinaires est aujourd'hui suffisamment préoccupante pour motiver une politique de démolition en tant que telle, promue soit par les pouvoirs publics, soit par les agents privés comme dans le secteur de l'immobilier d'entreprise. Cette unanimité de la reconnaissance des phénomènes d'obsolescence prématurée de l'architecture moderne contemporaine conduit naturellement à s'interroger sur les raisons de ce rejet : pourquoi vouloir détruire des espaces conçus il y a seulement quinze, vingt ou trente ans ?

Les « formes temporelles de causalité » engagées par les processus d'obsolescence

On explique généralement le processus d'obsolescence architecturale par un mécanisme de désajustement entre formes spatiales et pratiques sociales. Elle signifie que la caducité des édifices intervient au terme d'un processus socio-économique selon lequel l'évolution des usages et l'impact de l'innovation technologique rendent anachroniques les productions du passé. À la différence d'autres formes de causalité de renouvellement urbain, l'obsolescence conduit à rendre nécessaire la destruction des ouvrages. Cette différence repose sur le fait qu'elle est identifiée comme une « cause dynamique » de relégation spatiale, c'est-à-dire non pas comme « une cause présente, qui contient le passé et détermine le futur, mais [comme] des événements dont le sens et l'efficace évoluent au fil des processus » (de Coninck et Godard, 1990). C'est le constat d'une impossibilité d'arrêter, ou même de ralentir, les rythmes d'évolution des pratiques sociales qui se heurte à plus ou moins long terme à l'inertie des formes matérielles. Cette approche du renouvellement du cadre bâti correspond donc à une lecture de l'occupation de l'espace essentiellement fondée sur l'interprétation des dynamismes, sociaux d'une part et physiques de l'autre. La comparaison de leurs rythmes respectifs fait rapidement apparaître leur antinomie et les contradictions auxquelles mène leur interaction.

Tenter de définir ainsi l'obsolescence comme une forme temporelle de causalité permet de saisir comment un constat de rejet architectural, se voulant objectif et fondé sur le changement social et technique, correspond en réalité à une approche des pratiques sociales et des formes spatiales s'inscrivant dans une perspective théorique, doctrinale et idéologique spécifique. Par opposition à bien d'autres, celle-ci se distingue de trois façons :

- une accentuation de la notion de changement dans l'approche des usages au détriment d'une construction de leur sens (*habitus*) ;
- une relativisation du caractère stable et pérenne de la matérialité des projets valorisant le caractère « ouvert » des dispositifs spatiaux (*flexibilité*) ;
- une conception du temps comme une trajectoire linéaire où le passé est perçu comme une période révolue et non comme un « espace d'expérience » (Ricœur, 2000).

L'obsolescence engage ainsi des formes temporelles de causalité spécifiques à la modernité, c'est-à-dire principalement fondées sur un modèle du changement. Doit-on pour autant considérer que l'influence de la doctrine du Mouvement moderne constitue, sur un plan structurel, un facteur favorisant la dépréciation des productions passées ?

La modernité comme structure temporelle

De nombreux analystes se sont attachés à mettre en évidence le caractère particulièrement destructeur et paradoxal de la modernité. La « critique » de l'antérieur est constitutive de l'esprit moderne et productrice en soi d'obsolescence. Elle n'a d'autre raison d'être que de s'opposer à la tradition (fût-elle celle de la modernité), de se faire « elle-même dans sa différence, sa nouveauté par rapport au passé ». Le paradoxe de la modernité est donc de démentir chaque fois « la prétention qu'elle affirme : rien de ce

qui est moderne aujourd'hui ne se distingue, substantiellement, de ce qui demain sera démodé et fera figure d'anachronisme dérisoire » (Jauss, 1990). Ce paradoxe peut expliquer en partie le déclassement actuel des immeubles de bureaux des années 1960 et 70 au même titre que Le Corbusier constatait déjà à la fin des années 1930 pendant un voyage à New York que, « chose curieuse, ce sont les gratte-ciel d'architecture moderne [qui sont] défailants ». Cette réflexion à propos d'immeubles de bureaux construits dix à quinze ans plus tôt montre bien que la « modernité des américains » est obsolète en regard de celle de Le Corbusier, comme la modernité des années 1970 l'est par rapport à la « nôtre ». C'est donc bien au nom de la nouveauté et de la modernité que la démolition des bureaux se justifie. Néanmoins, pourquoi ne pas estimer la réhabilitation, la remise aux normes ou encore la modernisation comme suffisantes pour rattraper le décalage entre modernité d'hier et modernité d'aujourd'hui comme c'est le cas dans l'architecture traditionnelle (HBM, immeubles haussmanniens)?

Juger la destruction plus salutaire que la réhabilitation signifie que l'on considère la situation bâtie comme une « erreur » totale. Dans ce cadre, ce n'est plus seulement l'action du nouveau qui est responsable du rejet définitif des constructions modernes. C'est également par constat d'erreurs commises au départ que l'échec est mesuré *a posteriori*. En d'autres termes, les effets destructeurs de la modernité ne sont pas seulement rétroactifs mais aussi prospectifs, c'est-à-dire directement issus du processus de conception architecturale. Dans ce sens, c'est le principe d'anticipation qui est mis en cause. Appréhender les attentes futures « par avance » afin de se préserver des risques de désynchronisation irréversible (obsolescence) provoque une progressive tension entre valeurs du passé et valeur de l'avenir d'où résulte une déconnexion des projets d'avec leur réalité sociale. En conséquence, tant sur un plan théorique que pratique, l'objectif d'ajustement de la modernité demeure un idéal inaccessible : soit parce que l'avance est trop importante (anticipation), soit parce que le retard est provoqué par l'introduction d'une nouvelle modernité (obsolescence).

La modernité architecturale : un lit pour la rationalité économique

Cependant, l'esprit de la modernité et du Mouvement moderne, dans un contexte de forte relativité post-moderne, peut-il être encore tenu pour une cause structurelle des dysfonctionnements constatés? Se réclame-t-on toujours, dans la production des immeubles de bureaux, de positions doctrinales ou plutôt d'une pure rationalité économique? Cela va sans dire que les objectifs de rentabilité financière dominent aujourd'hui nettement ceux de la modernité et que le renforcement de l'association « pierre-argent » depuis les années 1980 peut être largement tenu pour responsable des crises de ce secteur immobilier. Cependant, on émettra l'hypothèse d'une filiation entre le raisonnement moderne et le raisonnement économique. Tous deux partagent un même objectif d'ajustement, appelé adaptation des formes à la fonction dans un cas et loi de l'offre et de la demande dans l'autre. En d'autres termes, il ne s'agirait que d'une différence sémantique propre à des champs disciplinaires distincts mais partageant un objectif commun d'équilibre entre formes et pratiques.

Le rôle de l'ajustement dans la logique de production des espaces tertiaires est présent depuis la création du parc en tant que tel. Dans les années 1950-1960, cette notion renvoie essentiellement à des positions doctrinales de « libération » du plan, de la façade et des usages (revendications d'autonomisation des cadres). Mais c'est avec le renouvellement des rapports de production du milieu des années 1970 que la question de l'ajustement devient centrale. L'apparition en France de la filière « promotion-investissement », se substituant largement à la filière « utilisateur », a pour conséquence de modifier en profondeur l'approche des besoins. Il ne s'agit plus d'un marché « fictif » où chaque entreprise-client exprime une demande auprès d'un maître d'œuvre après un examen préalable des disponibilités du parc existant, mais d'un marché régi par les rapports de l'échange. Les évolutions rapides de la demande impliquent dès lors que se produise une adéquation quasi immédiate entre des bailleurs (promoteurs et investisseurs) et des locataires (entreprises). C'est pourquoi, l'objectif d'équilibre (exprimé par les prix) nécessite que les producteurs développent des stratégies d'élasticité de l'offre en fonction de l'évolution des aspirations des usagers. La réponse à cette contrainte a été apportée par la flexibilité de l'espace dont les divers stades de développement depuis les années 1950 montrent que la critique de l'antérieur est bien attachée aux intentions conceptuelles des projets.

Cette dialectique de l'obsolescence et de l'ajustement n'est pas sans relation avec la politique actuelle de conservation du patrimoine architectural du XX^e siècle qui oscille entre muséification et destruction. Dans les deux cas, la conception du passé est identique, à savoir une conception du passé comme un espace fini achevé, révolu. Selon cette approche, que l'on décide de faire une mémoire morte d'œuvres modernes ou de détruire la production ordinaire des logements et des bureaux issus de la même doctrine architecturale, relève d'un constat analogue de relégation d'un passé achevé, que l'on glorifie dans un cas et que l'on condamne dans l'autre.

Bibliographie

- Chesneau (I.), « De l'« équilibre » anticipé à la coexistence des différences. L'obsolescence des immeubles de bureau », *Annales de la Recherche Urbaine*, « Ce qui demeure », n° 92, Plan Urbanisme Construction Architecture, septembre 2002, p. 131-139.
- Coninck (F. de) et Godard (F.), « Les formes temporelles de la causalité », *Revue française de sociologie*, vol. 30, 1990, p. 23-53.
- Jauss (H. R.), *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Maillard (C.), Paris, Gallimard, 1990 (1978, 1^e éd.).
- Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Librairie Plon, 1937.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, éd. Arthaud, 1977 (1923, 1^e éd.).
- Ricoeur P. (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. du Seuil, 2000.

Centre of the Szent István
Park ensemble (Budapest)
in 1937 from the weekly
magazine *Theater Life*.



Modernity or Modern Imagery: Reception of the Szent István Park Apartment Complex in Budapest

András FERKAI

Architect, Architectural Historian,
Associate Professor, Architecture Dept.,
University of Applied Arts, Budapest, Hungary.

La modernité ou l'apparence du moderne : La réception du complexe immobilier de Szent István Park à Budapest

Dans la production des registres d'inventaire de DOCOMOMO, il a toujours été difficile de distinguer l'architecture effectivement moderne de celle qui ne l'est qu'en apparence. Parfois, il n'y a guère de moyen de différencier l'image moderne de l'innovation véritable, particulièrement dans le cas des bâtiments « ordinaires ». Dans les endroits où il n'y avait pas d'habitations à bon marché, des immeubles de rapport, construits spéculativement, ont représenté la modernité dans l'architecture résidentielle. L'immeuble de rapport est, toutefois, en général le résultat de nombreux compromis et, pour cette raison, son évaluation est ambiguë.

C'est le cas d'un ensemble de bâtiments, homogène et important, Szent István Park à Budapest (1933-1943), protégé par la municipalité et inscrit sur la liste nationale de DOCOMOMO. Considéré comme moderne par l'homme de la rue, cet ensemble fut critiqué par les architectes contemporains comme en fait pseudo-moderne. Entre les exigences des propriétaires, celles des promoteurs désireux d'exploiter tout l'espace disponible et les règlements municipaux, les architectes n'ont pu éviter une certaine monotonie ni même que plusieurs pièces n'aient pas l'accès à la lumière naturelle ni à la ventilation. Cependant les aménagements internes correspondaient mieux à la demande du public aisé que les immeubles de l'avant-garde. C'est par leur truchement que Szent István Park est d'abord devenu le prototype du « moderne bourgeois » et du mode de vie cosmopolite, puis a été abondamment célébré dans la presse et par les meilleurs photographes qui l'ont également montré comme un espace démocratique, à tel point que la droite extrême des années 1930 et le stalinisme des années 1950 l'ayant vivement brocardé, le quartier a subi des décennies de désaffection et de négligence, avant de retrouver les faveurs des classes aisées, après les changements politiques de 1989. Cette popularité réitérée

1 - About the urban development of the Ujlipotvaros district and Szent István Park, see Ferkai (András et al.), *Pest építészete a két világháború között* (*The Architecture of Pest between the World Wars*), Budapest, Modern Építészeti Kht., 2001, pp. 38-43.

2 - Horváth (Edina) ed., *Modern Architecture in Hungary 1930-49*, Budapest, National Board for the Protection of Historic Monuments/Hungary, 1996, p. 30.

3 - Molnár (Farkas), "Építész tervez, Kozmunkatanács vegez" ("The architect designs, the Board of Public Works decides"), *Pesti Napló Nepszeru tudományos es technikai naplo*, 16 June 1934, p. 3.

4 - Demán (Pál), "Kritikai seta egy ujlipotvarosi utcaban" ("Critical stroll in an Ujlipotvaros street"), *Fuggetlen Kritika*, 1 April 1935, pp. 3-4.

force à concilier les aménagements actuels avec la protection d'un monument historique. Une série de recommandations pratiques vient d'être faite dans ce sens.

To differentiate genuine modern architecture from the superficial has been a basic problem for inventory work within DOCOMOMO from the very beginning. Sometimes, it is hard to draw the line between modern imagery and true innovation, especially in the case of "ordinary" buildings that represent a building type or the local version of modernity in a given country. At those places where there was practically no social housing during the inter-war period, speculatively built apartments represented modernity in residential architecture. This was the case with Budapest, Bucharest, Sofia and even Prague. The apartment houses have usually been the result of many compromises; their valuation is therefore ambivalent. Laymen and mass media of the period accepted them as modern, while the professional elite of radical architects and critics often regarded them as pseudo-modern. Moreover, the judgement of these bourgeois living quarters underwent considerable changes over time. My paper will discuss these issues by examining the reception of a Budapest apartment complex.

Modern or pseudo-modern?

Szent István Park (1933-1943) is the most significant and homogenous modern residential complex in Budapest.¹ As a key site of the Modern Movement, it figures on the municipal list of protected monuments as well as in the DOCOMOMO Register.² The terrace of nearly forty apartment houses, that surrounds a new public park widening in a T-shape towards the banks of the Danube, was very popular before the war, and after an intermission of two decades, it soon regained its popularity. Inhabitants were, then and now, proud of its modernity, and laymen share with most professionals in calling its architecture "Bauhaus-style." None of them knows that Farkas Molnár, who was a pupil of Gropius at the Weimar Bauhaus, protested against this qualification. "These buildings may superficially be regarded as modern," wrote Molnár in 1934, "for their elevation is smooth and coloured, and there is a roof-terrace on the top. But real modern houses must be modern from inside out. The arrangement and size of the rooms must follow the requirements of the interior and not the rules of the facade."³ Other members of the Hungarian CIAM-section joined Molnár and stated: "These houses do not meet real needs of the day, nor do they reflect the state of new building either. They are not modern but fashionable."⁴ Were these opinions right?

The urban plan (1933) is, indeed, formal: the symmetry of the "French park" is further enhanced by the axuality of streets leading into the square and the accentuated corners of housing blocks. To insure the uniform appearance of the building complex, public authorities determined not only the system of blocks and streets and basic parameters of buildings but even the elevation of individual houses. Despite each being designed by a different architect, these apartment houses tend to merge into single blocks with indistinguishable house units. This sort of regulation with a prescribed facade reminds one of the way Place Vendôme in Paris was formed, which can scarcely be called modern. The size of the perimeter blocks and individual

plots, and the ground plan of the houses were the outcome of a compromise between landlords and public authorities. Though the new plan type was healthier than the 19th-century courtyard type, it still had deficiencies that the architects were unable to correct for speculation exploited maximum surface possible on the plot. This led to a middle range within the ground plan where rooms had no natural light nor direct ventilation. All these facts seem to justify the criticism of the avant-garde élite. How is it possible then that the reception of this neighbourhood by the common man contradicts professional opinion? Why do people still like these apartments?

Contrasting desires of profession and use: two horizons of expectation

No doubt, one reason for that is the higher use-value as compared to the strictly functional plan of avant-garde designs. Two or three large rooms plus the so-called "hall" (interior room) allow manifold uses unlike the functionalist system of one large living and several smaller rooms. The connection of large rooms by fully glazed folding doors met the claim of the middle classes for some representation, a demand deliberately ignored by the avant-garde. Similarly, the luxurious finish of the foyer and staircase so typical to these apartment houses was not acceptable to the avant-garde on moral grounds.

Meanwhile, marble-clad walls, rubber hall runners, indirect lighting, chromium door handles in the foyer, hygienic bathrooms and wardrobes in the apartments became the symbol of a modern bourgeois way of life for the inhabitants. As an enthusiastic journalist wrote, "a new human type was taking shape in these houses, which led in the consumption of books, journals, newspapers and theatre tickets."⁵ This environment meant for the inhabitants, mostly intellectuals, employees of private firms and freelancers, "a milieu which was more urbane and European than that of their fathers," and "a release from the old petit-bourgeois prison"⁶ as the same journalist pointed out. A sharp-eyed writer described the progressivism of these citizens with subtle irony: "In these apartments, young psychoanalysts expose each other's soul on the couch, splendid amazons of bridge indulge in day-dreams at the back of white bathrooms, and highly intelligent clerks receive Moscow on the radio."⁷

In the same way, an art critic describes the opinion of these people about modernity in architecture: "The modern house is flat-roofed, painted bright blue or green, designed in Bauhaus style, furnished with tubular steel chairs, built-in bathtub and decorated with cactuses."⁸ As psychoanalysis, bridge salons and eurhythmics represented for them a cosmopolitan way of life, modern imagery in architecture did the same. This is the reason why Szent István Park was widely published, not only in the professional press but also in popular weekly magazines.⁹ The streetscapes and vistas, the luxurious foyers and spectacular staircases were highly photogenic and, indeed, attracted the best photographers. Out of these beautiful pictures, I would like to stress the one which represents the park on a Sunday afternoon, for this photo reveals a further important feature of the place: its democratic character.¹⁰ The most elegant apartment house is mirrored in the water of a basin, and the adjacent esplanade full of strollers: families with children, two gentlemen, and a maid-servant. Though the apartments were for many

5 - Zsolt (Bela), *Koert kenyér (Bread in turn of stone. Editorials, 1921-1939)*, Budapest, 1939, p. 165.

6 - *Ibid.*

7 - Szerb (Antal), *Budapesti Kalauz Marzlakok számára (Budapest Guide for Martians)*, Budapest, Officina, 1945, p. 37.

8 - Becz (Jeno), "Jelszavas építészet" ("Slogan Architecture"), *Művészet*, 1936, 3-4, p. 67.

9 - See among others the special number of the architectural review *Ter és Forma (Space and Form)*, 1937, 5; a critique in *Művészet (Art)*, 1937, 8-9, pp. 88-90; *Színházi Élet (Theatre Life)*, 22-28, August 1937, pp. 73-78.

10 - The photo was published in *Színházi Élet*, 22-28 August 1937, p. 73. The photographer Ferenc Haár later emigrated to the USA where he lived and worked in Hawaii.

11 - See note 6. "Ujlipótváros," p. 163-166.

12 - *Tetőemeletek a Szent István Parkban* ("Top floor extension in the Szent István Park"), Budapest, 2000 (xerox copied documentation). The urbanist: Béla Nagy; the architect: Zsolt Gunther; the historian: András Ferkai.

people beyond their reach, the park was open to them. Everybody could enjoy the jazz music through the lowered windows of the café, and have a breath of fresh and fragrant air coming from the river.

Politics interfered twice with the appraisal of Szent István Park. First in the late 1930s and early 1940s, when the extreme right press, taking advantage of the bankruptcy of an architect-contractor who had built dozens of houses in the district, attacked "liberal" speculation and the snobbish, cosmopolitan character of the quarter.¹¹ Second, the Stalinist regime coming into power in 1948 severely criticized this neighbourhood again for its cosmopolitan character and as the nest of the "bourgeois exploiting class." The stigmatisation lasted until the mid-1960s and manifested itself in the neglect of maintenance or poor renovations. New mosaic facings appeared on the ground-floor facades, many entrance doors were replaced, and primitive annexes were added to the terraces. The status of these houses started to rise again from the late 1970s, and they became highly fashionable after the political changes of 1989. Especially the new strata of proprietors, managers and all kind of intellectuals had a predilection for buying or taking an apartment here. This meant that the number of illegal constructions increased, and requests for building permits submitted to the authorities multiplied. To come to terms with issues of protection and conservation of the complex is therefore very urgent.

The use and protection of Szent István Park complex

The protection of the local government is not strong enough and not quite clear. The text of the municipal decree does not make it evident whether only the exteriors are protected or some interiors too. The municipality launched a system of subsidies to restore listed buildings but not solo buildings and complexes as large as Szent István Park. On the other hand, clients apply for building permission individually. A typical task nowadays is when owners of the top apartments want to enlarge their residence vertically, by adding a sort of penthouse on the flat roof. The authorities first refused the idea, then they compelled the owner to order a regulation plan for the whole complex, which guarantees that the annex would not disturb the cityscape, and together with other constructions would finally form a harmonious whole. The regulation plan was prepared in 2000 with collaboration of an urbanist, an architectural historian and a young architect,¹² and proposed an additional set back level with pavilions, terraces and pergolas. A set of prescribed building components is the guarantee for the harmonization of units that would be realized one by one, over a longer period of time.

La réception et le quartier des gratte-ciel, centre de Villeurbanne, ou pourquoi des gratte-ciel à Villeurbanne en 1932?

Emmanuelle GALLO

Architecte, historienne de l'architecture, équipe d'accueil A.V.D.
(Architecture, Ville, Design), université de Paris 1, France.

Reception and the High-Rise District, Villeurbanne Centre, or Why Skyscrapers at Villeurbanne in 1932?

Until Emmanuelle Gallo researched the history of Villeurbanne's innovative district heating system, it remained a mystery as to how M^{or}ice Leroux, a totally unknown self-taught architect, managed to create such an original, audacious scheme. Here the author provides an hypothesis based upon a detailed chronology of events within this populist and industrial suburb of Lyon.

Encouraged by its radical Socialist mayor Doctor Lazare Goujon (in 1928 elected deputy and vice-president of the Parliamentary Commission on Hygiene), Villeurbanne elaborated its *Development and Embellishment Plan*, launching a design competition for its new town centre. Leroux won the first phase of operations, designing the Labour Exchange, theatre, pool and sanitary services. By 1930 on an adjacent plot a new centre was created *ex nihilo*, including sanitary and sports facilities, social housing and infrastructures (sewers, drinking and fire-water conduits, district heating network linked to the refuse incineration factory and city hall). Design of the 1,487-unit social housing ensemble also fell to Leroux who conceived high-density stepped-back blocks of 9-11 storeys punctuated by two 19-storey towers (permitted exceptionally between 1931-1934) with design and urban characteristics at odds with current practices.

As conceived in progressive north-eastern American cities after the first 1882 experiment in Lockport, New York, the relationship between high-rises and urban heating was naturally considered for the modernisation of Villeurbanne. This association pertained specifically to reductions of fireplaces (hence fire risk), technical areas within buildings of high real-estate value, circulation of urban transportation of combustible materials, and the suppression of chimneys. If nothing in Leroux's past

1 - Môrce Leroux, autodidacte, a travaillé six ans chez l'architecte Lebreton, condisciple de Tony Garnier.

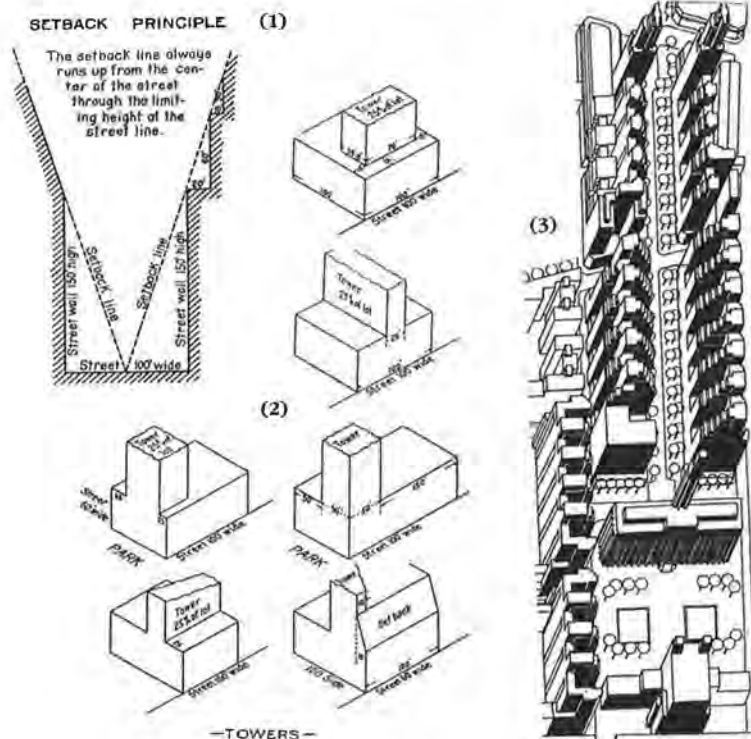
2 - « Modernité des créations urbaines des années 30 de la banlieue à la ville », *Actes du colloque Villeurbanne gratte-ciel, cinquantième*, Villeurbanne, juin 1984. Traverso (Édith), *Villeurbanne - gratte-ciel 1927-1934*, mémoire de maîtrise, Institut d'histoire de l'art, université Lyon 2, 1986.

3 - Gallo (Emmanuelle), *American influences on Villeurbanne's town center and district heating in the 30s*, Society for the History of Technology Annual Meeting in Pasadena, Oct. 1997. Gallo (Emmanuelle), *Modernité technique et valeur d'usage: le chauffage des bâtiments d'habitation en France*, thèse de doctorat, université Paris 1, en cours, chapitre V.

experience prepared him for considering and designing such necessary technical features, Franco-American communications through architectural publications, studies abroad and professional exchanges provided the necessary *savoir-faire*, the blueprints of high-rise towers already constructed as opposed to utopian European schemes. Comparisons in fact establish indisputable proof that Leroux based his tower designs (inaugurated in 1939) on American skyscraper prototypes published extensively in professional and popular journals around 1930. In collaboration with engineer Jean Fleury, left-wing Leroux initiated Villeurbanne's integrated tower and district heating schema as an investment in the struggle against tuberculosis (as in America), establishing domestic standards for thermal and sanitary comforts, pure air and natural light.

Il est assez mystérieux qu'un architecte inconnu, Môrice Leroux, soit l'auteur d'un projet aussi original et audacieux avant de quasiment disparaître du champ professionnel¹. Les différents travaux sur le quartier ou sur l'architecte n'avancent pas d'hypothèses². C'est en abordant l'histoire du chauffage urbain de Villeurbanne, le premier en France avec celui de Paris, qu'une hypothèse s'est imposée³.

En 1924, le médecin radical socialiste Lazare Goujon accède à la mairie de cette banlieue populaire et industrielle de Lyon traditionnellement de gauche; député, il est, dès 1928, vice-président de la commission parlementaire d'hygiène. De 1924 à 1934, Villeurbanne élabore son *Plan d'aménagement et d'embellissement* et se dote d'un nouveau centre ville en deux phases. La première comporte un *Palais du travail* avec théâtre, piscine, services sanitaires (concours gagné en 1928 par l'architecte Môrice Leroux).



1 et 2. Schémas extraits de *Building zone* de New York, 1916, sous la direction de G. B. Ford.

3. Axonométrie du quartier des gratte-ciel de Villeurbanne, mission urbanisme et patrimoine (1990).

D'autres équipements sociaux, sanitaires et sportifs sont prévus ainsi que des logements sociaux et des infrastructures: égouts, conduits d'eau potable et contre l'incendie, réseau de chauffage urbain lié à une usine d'incinération des ordures. Lorsqu'en 1930, des terrains adjacents au *Palais du Travail*, vers le cours Émile Zola, se libèrent fort opportunément, la programmation s'élargit à un hôtel de ville (concours gagné en 1930 par l'architecte Roger Giroud) et à un ensemble de 1487 logements sociaux de grande densité. Ce nouveau centre créé *ex-nihilo* s'élabore comme un nouveau territoire avec de nouvelles formes urbaines. La conception des logements est confiée à Mōrice Leroux, qui crée des blocs d'habitations à gradins en peigne, hauts de neuf à onze étages (36 à 38 m), de part et d'autre de l'avenue Henri Barbusse, ponctués par deux tours de dix-neuf étages (62 m) sur le cours Émile Zola⁴. Les bases des constructions, hautes d'un étage, sont alignées de long des chaussées, maintenant la rue traditionnelle, en opposition avec les conceptions de l'urbanisme moderne. La densité du projet le différencie également des cités jardins et ce nouveau centre restera un cas d'espèce. Ainsi selon Anne-Sophie Cléménçon, il s'agit d'une parenthèse réglementaire: la réalisation des gratte-ciel était impossible avant 1931 comme après 1934⁵.

La relation gratte-ciel/chauffage urbain peut paraître étrange, cependant ces deux phénomènes apparaissent et se développent concomitamment dans les grandes métropoles du nord-est des États-Unis à partir de 1880⁶. Après les expériences fondatrices de Birdsill Holly à Lockport (New York), la première usine de production de vapeur pour le chauffage urbain de New York est implantée en plein *Wall Street* et alimente l'ensemble du quartier des affaires, dès 1882. Les intérêts communs des gratte-ciel et du chauffage urbain sont la réduction du nombre de foyers et donc des risques d'incendie, la réduction des surfaces techniques dans les immeubles dont le prix du foncier est considérable, la réduction de la circulation des combustibles en ville. Une étude de 1928 indique qu'il faudrait 333 camions de 5 tonnes de charbon trois cents jours par an pour fournir l'équivalent du confort thermique du réseau de la *New York Steam Company*⁷. De même, en cas de congères sur les routes, le réseau de vapeur est toujours alimenté en charbon par voies d'eau. Enfin, la suppression des conduits de fumées concourt au renouvellement de l'esthétique architecturale, les toitures sont libres de toutes souches et peuvent prendre les formes les plus variées. Ainsi, les gratte-ciel et le chauffage urbain sont historiquement et intrinsèquement liés; on ne s'étonnera pas de les retrouver dans un projet de modernisation urbaine comme celui de Villeurbanne.

Rien dans le passé de Mōrice Leroux ne laissait supposer un intérêt pour ce type architectural. Il y a pourtant des origines à cette production originale. La volumétrie rappelle certains projets d'immeubles à gradins d'Henri Sauvage. De même, ce projet se situe dans le prolongement de l'intérêt croissant pour les productions architecturales, urbaines et techniques américaines. Dès 1880, la presse spécialisée marque une certaine curiosité technique et vaguement exotique pour les manifestations de la modernité américaine: le chauffage central et urbain, les gratte-ciel, la construction métallique et les ascenseurs. Ces nouveautés sont souvent jugées trop audacieuses, cependant, après 1914-18, l'intérêt se fait plus vif et plus concret pour la modernité et la liberté formelle d'outre-Atlantique. Les articles, tant sur le chauffage urbain que sur les gratte-ciel américains, s'enrichissent et résultent souvent de voyages d'études approfondis⁸. En 1919, le ministère-

4 - Cet ensemble possède une ossature métallique enrobée dans la maçonnerie, ce qui permet des délais de construction réduits malgré l'importance du chantier.

5 - Cléménçon (Anne-Sophie), « Réglementation et architecture: les gratte-ciel de Villeurbanne (1931-1934) », *Bulletin de la société d'histoire de l'art Français*, mars 1985, p. 257-269.

6 - Les étroites relations entre gratte-ciel et chauffage urbain à New York, Chicago et Villeurbanne sont approfondies dans Gallo (Emmanuelle), *Skyscrapers and District Heating, an inter-related History 1876-1933*, (publication en cours).

7 - Blakemore, *Analytical Report - New York Steam Corporation*, New York, 1928, p. 2.

8 - Pantz (Henri), « La construction des derniers gratte-ciel de New York », *La Construction moderne*, Paris, juin 1923, p. 457-460, 470-472. Audouin (J.-F.), « Les grands immeubles américains commerciaux et d'habitation, leurs installations mécaniques et aménagements », *Mémoires et comptes-rendus de la Société des ingénieurs civils de France*, Paris, mars 1922, p. 10-52.

9 - Gournay (Isabelle), « Retours d'Amérique (1918-1960). Les voyages de trois générations d'architectes », *Américanisme et modernité*, Paris, ÉHESS-Flammarion, 1993, p. 296.

10 - Descamps (Henri), « Les premiers gratte-ciel de Stockholm sur la Kungsgatan », *La Construction moderne*, vol. 45, Paris, 1930, p. 598-607. Ces tours, réputées les premières d'Europe, datent de 1924 et 1925, architectes: Sven Wallander et Ivar Callmander.

11 - Cohen (Jean-Louis), *Scènes de la vie future*, Paris, CCA-Flammarion, 1995, p. 141. Ford (George Burdett), *Building zones*, New York, Lawyers Mortgage Company, 1916, 36 p.

12 - Ingénieur ESTP, promo 1921, spécialité Travaux publics, membre de l'association générale des hygiénistes et techniciens municipaux, *Annuaire de la Société des Ingénieurs diplômés E.T.P.*

13 - Ford (G. B.), *L'urbanisme en pratique; Précis de l'urbanisme dans toute son extension; Pratique comparée en Amérique et en Europe*, Paris, E. Leroux, 1920, 196 p.

14 - Barrès (Michel), « Mōrice Leroux, architecte des gratte-ciel », *Urbanisme*, n° 204, octobre 1984, p. 60-61. Henri Chambon, villeurbannais et architecte du projet du stade municipal, a secondé Leroux pour les travaux.

15 - Ford (G. B.), *L'urbanisme en pratique*, op. cit.

re des Régions dévastées envoie une équipe en visite dans l'Est des États-Unis, pendant que l'association « La renaissance des cités » confie le projet de reconstruction de la ville martyre de Reims à l'architecte et urbaniste américain George Burdett Ford⁹. Les revues professionnelles rendent compte de projets non réalisés de gratte-ciel et de chauffage urbain en France et *La Construction moderne* propose, en 1930, un dossier sur Stockholm où figurent deux gratte-ciel jumeaux de dix-huit étages, *Kungshornet*, de part et d'autre de l'avenue *Kuningsgatan*, cette configuration étant assez semblable à celle de Villeurbanne¹⁰. Le centre ville de Villeurbanne est une utopie sociale réalisée et non une utopie spatiale. C'est l'image réelle des gratte-ciel construits qui sert de modèle et non les utopies de Le Corbusier (le plan Voisin, 1922), des Russes (Tchernikhov, gratte-ciel géants, 1930), de Mies van der Rohe (projet pour la Friedrich Strasse, 1921), de Ludwig Hilberseimer (Villes verticales, 1924) ou même des futuristes italiens (1914) ou encore des Gratte-ciel selon Charles Imbert et Auguste Perret (*L'Illustration*, 1922).

Jean-Louis Cohen rappelle que « les gratte-ciel conçus par Mōrice Leroux et inaugurés en 1934 reconduisent en effet l'ossature d'acier, mais aussi le système des retraits prescrits par la *Zoning Ordinance* de 1916, qui associeront durablement l'image de l'Amérique à celle de la social-démocratie lyonnaise »¹¹. De même, Isabelle Gournay écrit: « Ultime paradoxe: ce sont les tours de Villeurbanne, édifiées par un architecte sans lien apparent avec les USA, qui semblent les plus proches des gratte-ciel art déco de New York, que la presse professionnelle et populaire publie abondamment autour de 1930 ». Le lien formel et même *réglementaire* existe bien et il est opéré par Jean Fleury, directeur des services techniques de Villeurbanne, appelé à ce poste par le maire lui-même au printemps 1927¹². Or, cet ingénieur a commencé sa carrière à Reims, sous la direction de M. N. Forestier (ingénieur des Ponts et Chaussées), comme responsable de la voirie et des égouts, une tâche clef dans cette ville en pleine reconstruction. Reims, dont le plan d'urbanisme a été conçu par G. B. Ford, l'auteur de la fameuse *Zoning Ordinance* de New York comme de *L'urbanisme en pratique*¹³. Bien que l'urbaniste ait quitté la France depuis 1920 et que notre jeune ingénieur ne travaille qu'en 1921 à Reims, l'influence semble assez directe.

Lorsque Lazare Goujon appelle Jean Fleury à ses côtés, c'est pour lancer une véritable rénovation urbaine et sanitaire. Notons que le maire est médecin et que L'Amérique et ses *Rockefeller Medicine Men* sont connus pour leur investissement dans la lutte anti-tuberculeuse. C'est le rôle fondamental de Jean Fleury dans la naissance du chauffage urbain de Villeurbanne qui a permis de découvrir sa personnalité puis son parcours resté dans l'ombre. Quant aux nouvelles formes urbaines des gratte-ciel, « Leroux va être avec Fleury l'âme et le moteur de ce projet »¹⁴. Si l'on ne peut douter de l'influence de la *Zoning Ordinance* sur les formes urbaines de Villeurbanne, on peut s'étonner de leur adoption, car G. B. Ford déconseille lui-même d'imiter les excès new yorkais qu'il cherche en fait à modérer¹⁵. Par contre, on peut dire que les villeurbannais ont suivi ses conseils en matière de publicité autour des nouveaux projets. Lazare Goujon et Jean Fleury communiquent en effet sur l'urbanisme, les normes de confort thermique et sanitaire, la pureté de l'air, les rôles de la lumière par des conférences et des publications. C'est donc par le biais d'une équipe municipale de gauche, maire et ingénieur associé à un architecte, que les influences américaines (gratte-ciel à gradins, chauffage urbain et confort domestique) se sont concrétisées à Villeurbanne.

The Politics of Utopianism: the Conception and Reception of Mass Housing in England

Miles GLENDINNING

Doctor in Art History, Archaeologist and Author on Architecture,
Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Scotland.

La politique de l'utopie : la conception et la réception des logements sociaux en Angleterre

Miles Glendinning propose ici une discussion critique sur la théorie de la réception. Celle-ci repose en effet, selon l'auteur, sur une distinction fondamentale entre les acteurs de la « création » d'une part, ceux qui utilisent les bâtiments d'autre part. Cette distinction, peu adaptée aux processus réels de « production » et de « consommation » de l'architecture, est apparue à l'époque du Mouvement moderne.

La diatribe violente qui s'exerça en Angleterre, à partir de 1968, à l'égard des tours d'habitation construites depuis les années 1940 sur l'inspiration des principes du Mouvement moderne pourrait ainsi, en première analyse, s'expliquer par la théorie de la réception, entendue ici comme un rejet de cette forme d'habitation par leurs utilisateurs, considérés comme les victimes d'une « faillite » des théories architecturales. L'événement qui catalysa ce rejet fut le « désastre de Ronan Point », l'effondrement partiel d'un immeuble à proximité de Londres, consécutif à une explosion de gaz. Pourtant, dans la vague de critiques qui s'ensuivit, il est souvent difficile d'isoler la catégorie des « utilisateurs » de celle des « auteurs » ; ainsi, ce fut une communauté d'architectes et de critiques appartenant à l'avant-garde des années 1950 qui lança le mouvement de réaction à l'égard des tours d'habitation.

Plus profondément, ce qui fut en jeu dans cet événement tient plutôt aux cycles de succession des périodes d'utopie - l'époque du Mouvement moderne relève de cette période - et de dystopie. La fin de la décennie 1960 représente une transition entre ces deux catégories. D'un symbole d'utopie, la tour d'habitation se transforma en symbole de dystopie, apparaissant ainsi comme le cas le plus symbolique de ce processus de polarisation à haute signification morale, dans lequel les idées « socialistes » de la précédente période évoluaient pour être mises au service des nouvelles

structures du capitalisme, et de l'État-providence. Un autre cycle a commencé à l'époque contemporaine. On assiste à un véritable renouveau du modernisme. La signification de ce renouveau, associé aux formes contemporaines du capitalisme, n'est pas une réaffirmation des valeurs modernes, mais un rejet des traditions utopistes de l'architecture anglaise.

Reception Theory and Architecture: Incompatible Partners?

Reception theory has at its core the notion of a gap between those who create and those who receive. Often that gap is presented as an opposition and tied to advocacy of emancipation of the reader from the authoritarian creator. How can this abstraction be correlated with the actual processes of "producing" and "consuming" buildings? Obviously, in architecture, with its often vast scale and complex processes of projects, that relationship must be a far more complex, overlapping one than is found in book-writing, painting, etc. The conference discussion-document acknowledges these "multiple dimensions" by arguing that "reception also covers the representation of the circumstances in which a work is projected and built." But even this broad definition misses a further important complication - that even the individual actors can be both creators and receivers at the same time.

In such a complex reality, is there actually anywhere that creation and reception, in practice, clearly stand out from each other? At first glance, the most obvious place to start looking is the Modern Movement. Prior to this Movement there was no separate discourse of the "user" or evidence of actual "user" attitudes: the "user" was subsumed into the "building." It was only in the vast mid 20th-century modern building programmes that a strong discourse of differentiation emerged between "providers" and "recipients" of the built environment - a discourse which became stronger and stronger as the ideas of the Modern Movement became questioned, and the "users" were seen in opposition to "designers" or "providers." The key issue for us here is an epistemological one: whether that discourse itself represented some underlying reality of "reception" or whether all we can

1986 notice by the London Borough of Hackney about the public "execution" of an unwanted tower block - an act of reception and (negatively) "authorship" at the same time (London Borough of Hackney).



actually define is the discourse itself. My argument is that the latter is essentially the case.

In principle, one could envisage three general types of reception of a building by users: (1) identity of views with the creators; (2) a moderate difference of views, leading to appropriation or modification of the original design; and (3) outright opposition, leading to rejection of the design. The discourse of the reception of the Modern Movement mass building programmes in Western Europe did include some elements of (2), as for example in the concern for "flexibility" in the megastructure concept or N. John Habraken's "supports." But far more dominant was a strong polarisation, swinging from claims of (1) to accusations of (3) within a single decade, in the late 60s and early 70s. Fervent advocacy by "designers" was followed rapidly by passionate condemnation by "users." A key aspect in this sequential process was the domination of the Modern Movement's architectural debate by a succession of utopias and dystopias. This went right back to the 18th century, but in the 20th became of special importance in helping channel socialist idealism into an essentially capitalist system, while reflecting the tension between the two; it gave a strong collective-ethical slant to choices between built forms. In the 60s, this utopian tradition began to reflect new intellectual developments, such as the emphasis on everyday life, on the reader, and the move from production to consumption: citizens began to have to participate actively in the welfare state, rather than just passively receive. The crumbling of the old way, directed by experts, left some of its creators bewildered and hurt.

It was especially the transition of the social-housing "tower block," from symbol of utopia to symbol of dystopia, which seemed the most symbolic case of this morally-charged, polarised process. There was no other type in which architectural intention and user evaluation seemed, at first glance, to be so utterly at odds. On the one hand, there were the expert debates, including strong socio-aesthetic and engineering contributions - a cooperation between capitalism and the welfare state, without the direct participation of the users. On the other hand, there was the growing realisation of "failure," with the users the only people who could properly "bell the cat."

English Polemics and the Discourse of the "User"

That sudden turnaround from utopia to dystopia, and the trumpeting of that rejection as a triumph of user power, was seen nowhere more forcibly than in England. There, the violent fluctuation of architectural-urban utopias was an especially entrenched tradition, first established in the 1830s by the architect-critic Augustus Welby Northmore Pugin, in his book *Contrasts* (1841), which set the supposed utilitarian ugliness of modern industrial England against the supposed moral and visual wholeness of pre-Reformation towns. Fueled by the early development of architectural journalism and critical controversy in England, this polemical utopia-dystopia dialectic process was taken up by the 20th-century Modernists. The 1930s *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* formula for the reshaped city, with zoned segregation of uses and tall rectangular blocks set in free-flowing open space, was advocated through precisely the same argument, mixing a visual-ethical condemnation of the "muddled" *laissez-faire* of the 19th-century city and an idealised, utopian vision of social-democratic and materially richer society, to be laid out by experts and technologists. On the

whole, at that stage there seemed to be a remarkable unanimity in favour of Progress and the New, and an assumption of a simple identity between the social purpose of blocks and their physical form. The "user" began to emerge as a separate concept, for example in the exhaustive scientific studies of different types of house heating carried out at Northolt, near London, in the mid 1940s - but the role of the users was still seen as simply that of welcoming what they were given and employing it as intended by the designers.

All that changed almost overnight, in 1968. In that year, England saw no major riots on the streets, but instead an architectural revolution, fuelled by an extraordinary outburst of hatred against the huge Modernist rebuilding campaign. The trigger was the "Ronan Point disaster": the partial collapse of a municipal tower block of concrete panel construction in outer London after a gas explosion in May 1968. Ronan Point unleashed a wave of latent hostility against tower blocks across England, accentuated by the relative lack of a flat-building tradition in most cities. And the "users" seemed to be in the vanguard of this movement. Furious tenants groups sprang up everywhere, protesting about dampness and other faults, and some newly completed developments were pulled down when they were hardly occupied. In response, politicians reined in the building drive and stopped the construction of "tower blocks" almost completely.

The Reality of Mass Housing: Multiple Actors, Multiple Roles

All this, at first glance, could not seem to be a more cut and dried example of reception "in action," in its suddenness and its total polarisation. But even here, the reality of the situation was far more complex and ambiguous. For a start, the "rejection" actually had rather longer historical roots - and these were among architects, not "users." It was the avant-garde "community" utopian designer-critics of the 1950s, such as the Smithsons, who first started the reaction against tower blocks, labelling them too crude and "diagrammatic" and demanding more complex, integrated "deck access" and "cluster" patterns. By the mid 1960s, all "respectable" housing architects vehemently condemned tower blocks, while still eagerly building the other types of mass housing blocks. In other words, not only did "reception" and "authorship" overlap, but the same individuals did both at once.

Throughout this period, there was one significant distinction within municipal housing, between the utopianist designer elite on the one hand and the "practical" people at the "sharp end" - engineers, councillors, building contractors - on the other. But both sides of that distinction were involved in "creation" and "reception" at once, and often in any case worked together, within the robust and politically charged world of "council housing." For example, a municipal housing programme might be supported by pressure from actual or potential tenants, working-class voters, local politicians and journalists, building firms, and technical and public-hygiene administrators. All of these were both "providers" and "recipients": for example, the architects of a large building firm would modify and propagate types invented by other more avant-garde designers. The strength of the local state in England, and the political need for councils to assert their prestige, allowed a wide range of solutions. In some authorities the role of the "practical" actors was stronger, whereas some others, such as the London County

Council, saw themselves as intellectual beacons and allowed their architects to operate with great autonomy. But in all cases, the programmes operated through coalitions of interests, and under political pressures, that made any simple creator-recipient division impossible. How, for instance, would one classify Councillor Harold Lambert, chairman of the municipal housing committee in the northern English city of Sheffield, and the driving force behind the city's widely admired housing programme of the late 50s and 60s? Clearly a powerful provider and (in his own general vision for his city) even an "author" - yet at the same time a reader or recipient, as he himself lived in a council house.

This was a movement dominated by highly politically engaged people, under whatever heading: certainly it could not be said, as in Alexandra Stupar's paper about Belgrade, that "Society was just an audience whose role was to applaud." And the same applied when the movement was itself overthrown by the next utopia. A fresh coalition of combined "author-readers" emerged, attuned to the new rhetoric of "user participation." The agitation of the "users" was filtered by a new breed of architect-agitator-journalist, such as the indefatigable Sam Webb, organiser of countless anti-tower block "community action groups." Over a period of two decades after 1968, Webb made it his crusade to call for the complete demolition of Ronan Point, until the local council eventually agreed in 1986. Or there was Nicholas Taylor, an influential journalist who wrote some of the most violent early attacks on tower blocks in 1967-1973, and then put his views into practice as the housing chairman of a large London borough. In all these cases, the intermingling of "creation" and "reception" continued, in the service of a new, anti-Modernist utopianism - an alliance cemented by the ritualistic "community" fiestas associated with the ceremonial blowing up of tower blocks.

Here, just as in the decades of mass building, it seems impossible to penetrate through from the discourse to any underlying "reality" of reception. But today, that position has changed - and not necessarily for the better. The fashionable "revival" of Modernism and of tower blocks has been associated not with a reassertion but with a total jettisoning of the old utopianist traditions of English architecture. Today, the new, capitalist "Retro-MoMo" polarises the elite designer and the user, and makes the process of "reception" far clearer, but solely in the interest of branding and profit-making. It was arguably because of the utopianist idealism of the "genuine" Modernist period that the actors involved in the "housing drive" had such complex roles, and the discourse of reception was so impenetrably dense.

Bibliography

Glendinning (Miles) and Muthesius (Stefan), *Tower Block: Modern Public Housing in England, Scotland, Wales and Northern Ireland*, London and New Haven, Yale University Press, 1994.

Author's Note

Paper derived partly from a lecture given with Stefan Muthesius at Université de Paris 1, 2000.

C h a p i t r e I I I

Les écritures et les images du Mouvement moderne (1)

Writings on and Images of the Modern Movement (1)

Le Mouvement moderne s'est construit à travers les médias, à travers les attitudes personnelles de certains architectes, à travers la circulation et la réinterprétation des oeuvres entre les frontières.

The Modern Movement is structured through the media, through the individual standpoints of certain architects and through the circulation and reinterpretation of works across borders.

Catherine COOKE

Introduction

1. Inge PODBRECKY

Building Soberly, Acting Bizarrely: Architects and the Modern Movement

2. Petra CEFERIN

Constructing an Image: Photography of Finnish Architecture

3. HANNAH LE ROUX

The Media and the Modern Movement in Nigeria and on the Gold Coast

4. Nicoletta TRASI

La réception de l'unité d'habitation de Marseille de Le Corbusier dans les revues d'architecture en Italie

5. Alice THOMINE

L'architecture à la télévision française (1945-1980): vers un lieu de débat sur le Mouvement moderne?

Introduction

Catherine COOKE

Professor, Faculty of Technology, Open University,
Cambridge, Chairwoman of DOCOMOMO United Kingdom, London.

The construction of a public image for an individual architect or a whole movement is inevitably a process of mediation. Direct experience of a real building by real individuals is architecture's most potent means of influencing the population at large. But the modest scale of this effect, changing the lives and consciousness of a few users, is not enough on its own to drive the career or shape the self-image of an individual creative personality, nor to generate useful propaganda for a whole vision of architecture. As in the act of building itself, the Modern Movement had technologies available to it for mediation that were beyond the dreams of earlier generations. In the papers of this session we see a range of these being deployed, in very different places, times, and for different parts of that overall act of image construction.

Geographically we range from Scandinavia through France and Austria down to West Africa. Historically we cover a hundred years as we move from the 1890s through several cross-sections of the post Second World War decades and up to the early 1990s. We range from the single, momentary image of a still photograph to moving images and their mass, simultaneous transmission over large territories by television. In between, interestingly, we have two more subtle technological categories: still images that are moved around the world through the mass production technologies of journal printing, and the moving of unique physical originals as exhibitions are shipped world-wide by the technology of flying.

Abstracted and taken apart like this, the coverage here constitutes a potent microcosm of the territory embraced by the whole conference. It is also pregnant with questions, some asked by the papers, some implied by

them, about underlying motivations and objectives: whose objectives were these, and why did they arise in those moments?

Inge Podbrecky's vignettes of the personae created by Wagner, Loos and Gropius take us to the heart of the task faced by the individual architect who seeks work. He or she must project the image of a professional whom clients can trust. Through work and demeanour the architect must create an image which is inherently opposite to that of the unpredictable, self-absorbed and self-expressive artist. Yet the artist represents also a message of particularity, a bohemian connection from which even the most staid and bourgeois client enjoys a certain frisson, despite also wanting from the architect a reliable and weather-proof, financially hard-headed and even profitable "work of art." This conflict remains a real one for all architects today. In big offices we often see these roles being split between different players in the team, who are deployed in front of the client audience at different stages of the process. Even today, however, big-name architects as prominent as the three examined here control their personal public image very carefully through the issuing of a very few - sometimes only one - staged portrait photograph.

As Petra Ceferin shows, the "portraits" of buildings can be equally carefully manipulated and for national self-image rather than that of the individual architect. When Finland escaped from Soviet domination of its economy, after payment of post-War reparations, and emerged into a competitive world market, it was a small country needing to create a saleable persona. Superb modernist architecture and design were the tools through which it had already projected a progressive international image in the pre-World War II era, often again through brilliant use of the medium of exhibitions. But photography can be a theatricalised version of the truth.

Printed on pages and multiplied through the medium of architectural periodicals and books, as Hannah Le Roux shows, selectivity in images and careful interpretative texts become even more insidiously the bearers of another message, in her case of colonialism, as they formed the basis of a hierarchy in education. The still imperially minded Great Britain validated the imposition of its "advanced" and "progressive" architecture in Africa through publications deemed to be establishing the canon, that is, in professional journals and even more insidiously, in textbooks. The imperial power then invited the colony to learn how this is done through a Masonic apprenticeship in special education programmes that would admit them to the club. This mechanism is also as prevalent today as in the 1950s and 1960s which Hannah Le Roux examines. Indeed, with globalisation of the architectural profession and the construction industry, the grip of "recognised qualifications" becomes an ever greater impediment to the development of local responses and philosophies of building.

In the case of Le Corbusier and *Casabella*, which Nicoletta Trasi shows us, the partners are more equal in development terms. Here the sophistication of one European nation is manipulating the equal sophisticates of its historical rival and neighbour. It was a fairer game between Italy and France than between West Africa and London. But for that reason it was also less obviously a manipulation and we need even greater attention to taking apart its tricks and motivations. Why did *Casabella* and the other journals show precisely those images of Le Corbusier's Unité at each period? Why the disjointed relationships to the very different and selective texts?

Alice Thomine takes us into television, and few visual media use this selectivity more consistently. "Good television" as the insiders define it consists precisely in constructing sequences of images that effectively tell the story on their own. Words, after all, are the stuff of radio. The creation of a narrative through visual techniques of montage and sequencing produces arguments that become irrefutable by words, that is, by conventional thought and logic. Hence their political potency, amongst much else. Yet architecture itself, in the sense of that individual experience of a building that I mentioned earlier, is not in itself televisual, except in the most sophisticated hands (or camera) when artist, psychologist, anthropologist and technician are rolled into one person as director with that specific objective. Thus architecture fares badly in the medium of greatest contemporary interpretative and demonstrative power. In Alice Thomine's phrase, it is both "omnipresent [as a backdrop] and yet absent" as a discourse in its own right.

Who is persuading whom here, and how do architecture or its consumers benefit from these various acts of cognitive and visual construction, from this image-making, from these narratives?

These modestly constructed and richly factual papers raise issues of enormous importance with a refreshing simplicity and strength.

Introduction

Catherine COOKE

Professeur à la faculté de technologie, Open University de Cambridge, présidente de DOCOMOMO Royaume-Uni, Londres.

La construction de l'image publique d'un architecte ou d'un mouvement architectural est nécessairement un processus de médiatisation. L'expérience directe d'un édifice par le public est le moyen le plus efficace que l'architecture possède pour agir sur la population. Cependant, les changements que l'expérience architecturale opère sur le mode de vie et la conscience de quelques usagers demeurent limités et sont insuffisants pour faire avancer la carrière d'un architecte ou façonner son image de créateur, ou encore pour diffuser une vision de l'architecture. Tout comme pour construire, le Mouvement moderne possédait des techniques médiatiques qui dépassaient les rêves les plus fous des générations précédentes. Dans les communications de cette séance, nous présenterons un éventail de méthodes utilisées dans différents lieux et à diverses époques. Ils illustrent différents aspects de cette construction de l'image.

Nous explorerons une vaste zone géographique, de la Scandinavie, la France et l'Autriche, à l'Afrique de l'Ouest. Nous couvrirons près d'un siècle, des années 1890, en passant par la période qui suit la Seconde Guerre mondiale, jusqu'au début des années 1990. Nous étudierons aussi bien l'image photographique, unique et fugitive, que les images animées et leur diffusion, simultanée et à grande échelle, par la télévision. Il est intéressant de noter qu'il existe deux variantes technologiques à mi-chemin entre l'image fixe et l'image en mouvement: par leur impression en masse dans les journaux internationaux, les photographies peuvent ainsi traverser les continents.

Et des images uniques peuvent être présentées dans le monde entier dans le cadre d'expositions rendues possibles par le transport aérien.

En résumé, le champ des communications présenté ici est un microcosme du territoire intellectuel sur lequel porte cette conférence. Plusieurs questions se posent, quelques-unes de façon explicite, d'autres de façon implicite, en ce qui concerne les motifs et objectifs sous-jacents : à quels acteurs appartenaient ces objectifs, et pourquoi sont-ils apparus à ces moments précis ?

La description par Inge Podbrecky des personnalités façonnées par Wagner, Loos, et Gropius nous amène au cœur des stratégies utilisées par des architectes en manque de commandes. Le photographe doit présenter l'image du professionnel à qui les clients peuvent se fier. Par son travail et son attitude, l'architecte doit projeter une image contraire à celle de l'artiste créatif, imprévisible, et centré sur lui-même. Mais même le plus bourgeois et conservateur des clients trouve fascinant cet individualisme de l'artiste et son appartenance à un monde bohème, en dépit des exigences du maître d'ouvrage d'obtenir un bâtiment solide, à l'abri des intempéries, qui reste dans les limites d'un budget, ou qui soit même rentable. Cette tension demeure pour tous les architectes d'aujourd'hui. Dans les grandes agences, les rôles sont souvent distribués entre différents membres de l'équipe architecturale qui interviennent à différents moments du processus de création. Même aujourd'hui les architectes aussi célèbres que ceux précédemment mentionnés se doivent de contrôler leur image en ne faisant parvenir aux médias que quelques photos choisies, parfois une seule.

Petra Ceferin montre que les photographies d'édifices peuvent être aussi manipulées afin de construire une image nationale plutôt qu'individuelle. Lorsque la Finlande s'est dégagée de l'emprise économique soviétique, et après les compensations de l'après-guerre, ce petit pays a senti le besoin de se créer une image rentable afin de s'intégrer au marché mondial. Grâce à l'architecture moderniste de qualité et au design, la Finlande a diffusé une image progressiste d'elle-même avant la Seconde Guerre mondiale, en recourant souvent à l'utilisation brillante du médium de l'exposition. Mais la photographie peut aboutir à une distorsion théâtralisée de la réalité.

Comme le démontre Hannah Le Roux, la sélection d'images et l'interprétation minutieuse de textes diffusés par les revues et les livres d'architecture peuvent véhiculer de façon insidieuse un autre message, celui du colonialisme. La Grande-Bretagne impérialiste faisait la promotion de son architecture progressiste en Afrique dans des publications, des revues professionnelles ou, plus subtilement, des manuels techniques établissant les normes du bâtiment. La puissance impériale permettait alors d'inciter les colonies à faire l'apprentissage des méthodes modernes de construction grâce à une initiation quasi-maçonnique dans le cadre de programmes spéciaux qui auraient facilité l'intégration de ces nations en voie de développement dans le club des nations privilégiées. Ce mécanisme existe encore aujourd'hui, comme au cours des années 1950 et 1960 étudiées par Hannah Le Roux. La mondialisation de la profession architecturale et de l'industrie de la construction met l'accent sur des compétences reconnues au niveau mondial, ce qui constitue un obstacle supplémentaire au développement d'initiatives locales et de philosophies indigènes de la construction.

Dans le cas de Le Corbusier et de *Casabella*, comme Nicoletta Trasi le démontre, les partenaires sont de forces équivalentes. On trouve ici une nation européenne sophistiquée se jouant de son rival historique et voisin, tout aussi sophistiqué. Les enjeux sont plus équilibrés entre l'Italie et la France qu'entre l'Afrique de l'ouest et Londres. C'est pour cette raison qu'il y avait moins de manipulation et que nous devons étudier avec plus de précision les pièges et les motivations véritables qui sont sous-tendues par les photographies. Pourquoi *Casabella* et les autres revues montrent-elles exactement les mêmes images de l'Unité de Le Corbusier au même moment ? Et pourquoi des ruptures existent-elles entre les textes, très différents et sélectifs ?

Alice Thomine nous amène dans le monde de la télévision, un des médias qui utilise le plus cette sélectivité. Comme le pensent les initiés, la télévision de qualité consiste en une construction de séquences d'images constituant un message en soi. Les mots, après tout, appartiennent au domaine de la radio. La création d'une histoire par le montage et les séquences produit des raisonnements qui ne peuvent être réfutés par les mots, c'est-à-dire par la pensée conventionnelle et la logique. D'où leur pouvoir politique, entre autres. Mais l'architecture, ou du moins l'expérience personnelle que l'on en fait et à laquelle j'ai fait allusion plus tôt, n'est pas en soi-même télévisuelle, sauf pour le réalisateur qui sait combiner les talents d'artiste, de psychologue, d'anthropologue et de technicien. L'architecture est mal représentée dans le médium qui possède le plus grand pouvoir interprétatif et démonstratif. Selon Alice Thomine, l'architecture est omniprésente comme décor mais est absente en tant que discours distinctif à la télévision.

Qui tente de convaincre qui, et comment l'architecture et ses usagers bénéficient-ils de ces méthodes de construction de la connaissance, d'images, et des histoires qui en résultent?

Ces présentations sans prétention mais riches en contenu mettent en relief, avec une simplicité et une force nouvelle, des questions d'une très grande importance.



Otto Wagner, around 1915.

Building Soberly, Acting Bizarrely: Architects and the Modern Movement

Inge PODBRECKY

Art Historian, Bundesdenkmalamt (Austrian Commission on Monuments), Vienna, Austria.

Construire avec sobriété, se conduire avec originalité : les architectes et le Mouvement moderne

Il est intéressant de se demander dans quelle mesure les architectes du Mouvement moderne se sont - ou non - débarrassés des archétypes qui caractérisent la figure de l'« artiste » - la possession de talents extraordinaires, la pauvreté, la solitude, une sexualité excessive, le scandale, la passion, une œuvre finalement rejetée - dès lors que ce Mouvement coïncida avec un affaiblissement de la valeur portée jusque là à la dimension artistique, individuelle et créatrice de l'architecture. Trois cas sont étudiés ici : Otto Wagner, Adolf Loos et les architectes du Bauhaus.

L'engagement de Wagner en faveur de l'architecture moderne fut patent lors de la publication de son ouvrage *Moderne Architektur*, en 1896. Il attachait une grande importance à la diffusion de ses théories et de ses pratiques auprès de ses élèves, qui relayèrent son audience notamment aux Etats-Unis, en Allemagne, aux Pays-Bas et en Italie. En cela, il représente une figure « collective » de la scène architecturale, à l'opposé des figures individuelles et solitaires décrites par les archétypes. Pourtant, son plus grand désir - de nature clairement archétypale - était de servir directement son souverain, l'Empereur François-Joseph, ce qui ne se produisit jamais.

Loos se distingua par ses théories radicales sur le sort de l'art dans la société contemporaine. Il s'agissait, selon lui, de l'éliminer radicalement dans les réalisations de l'architecture et du design. En dépit de ces positions radicales, qui aboutissaient à une véritable relégation de l'art, Loos adoptait lui-même des postures tout à fait typiques de celle d'un « artiste » : il exploitait les bénéfices médiatiques des scandales qu'il causait par ses théories, et il était l'acteur de la construction de sa propre légende.

En raison des idées ambiantes sur la standardisation et l'industrialisation des bâtiments, le Bauhaus créa un climat propice à la création d'une figure plus effacée et plus « collective » de l'architecte. Pourtant, la tension subsistait. L'anonymat de la

1 - Kris (Ernst), Kurz (Otto), *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1995.

2 - Graf (Otto Antonia), *Otto Wagner, Das Werk des Architekten*, vol. I-II, Wien; Köln; Graz, Hermann Böhlau Nachfolger, 1985.

création, défendu par certains comme Bruno Taut, créa ainsi de vives résistances notamment chez Walter Gropius lui-même, qui continuait à défendre, pour l'architecte, un rôle moteur sur la scène des arts, en tout cas avant 1932.

L'abandon contrasté et ambigu de la prééminence des archétypes artistiques fut nuisible à la réception du Mouvement moderne dans le grand public.

The Artist's Archetypes Confronted with Modernity

The Legend of the Artist is the title of a book written in 1934 by two brilliant Viennese scholars, Ernst Kris and Otto Kurz.¹ It deals with the artist's position in society and focuses on stereotypes that have been part of tales about artists' lives from well before Vasari. Extraordinary talent and skills, older mentors appearing in time to discover the young artist's abilities, lack of money, solitude, excessive sexuality, scandal, passion, rejection of a work of art by a high-ranking personality and its fatal consequences have not only persisted as motives across time, but biographical literature seems to have exerted an influence on the artists' real lives, too. When the concept of architecture as an art started to disintegrate and as individual artistic handwriting went out of fashion, one would believe that the image of the architect changed and became one of a white-collar worker without any reference to the tradition of the Legend. But this is not true. In the first half of the XXth century, art seems to vanish from architecture and architectural theory, but the Artist remains, and references to the Legend of the Artist are used as a means of architects' self-promotion. This will be discussed by presenting architects who considered themselves as Modern. Within this framework, the changing definitions of modernity play an essential part.

The Case of Otto Wagner

Even from an historical distance it is hard to judge whether Otto Wagner consciously selected motives from the Legend of the Artist for the purpose of self-promotion. One has to take into account that Wagner still belonged to a period when the concept of the architect as an artist had not yet disintegrated, and the old *topoi* about artists' lives were still part of a living tradition. His modernist conversion was motivated by the climate of political liberalism after 1863 when the wealthy bourgeoisie who had financed the Ringstrasse still believed in the power of capitalism, industrialisation, new technologies and progress.

When Otto Wagner was appointed professor of architecture in 1894, he was 53 years of age and a well-known architect of high reputation who had participated in the creation of the Ringstrasse.² 1894 proved to be a turning point in his career for various reasons, last but not least for his very clever choice and timing of promotional activities that focused on the New, then identical with the Modern. First of all, Wagner delivered an inaugural lecture that marked a radical shift from historicism to Modernity, thus combining the glamour and the oppositional potential of the New with the evocation of the old artist's biography *topoi* of illumination, conversion, enlightenment and opposition. From 1894 on, Wagner received important commissions for the re-shaping of Vienna and succeeded in bringing modern architecture to a short heyday. His treatise *Moderne Architektur* was published in 1896 and was re-edited in 1898, 1902 and 1914. In 1895, Wagner founded an archi-

tectural magazine, *Der Architekt*, which aimed at the diffusion of the Wagnerschule's designs. Wagner's students spread his credo all over the world; Rudolph M. Schindler and Richard Neutra went to work with Frank Lloyd Wright, Joseph Maria Olbrich built in Germany, Antonio Sant'Elia served as a link to Italian Futurism, and De Stijl seems to have been influenced by the Wagnerschule's publications.³ Moreover, Wagner was also a mentor in a very traditional sense, employing students in his studio and getting them commissions. But Wagner's highest aims, seemingly going back to one of the traditional *topoi* in which the artist himself is socially and ideologically elevated by serving his sovereign, was never reached. He never received a direct commission from the Emperor Franz-Joseph.

3 - Graf (Otto Antonia), *Die vergessene Wagnerschule*, Wien, Verlag Jugend und Volk, 1961.

4 - Rukschio (Burkhardt), Schachel (Roland), *Adolf Loos, Leben und Werk*, Salzburg; Wien, Residenz Verlag, 1987, p. 38.

The Case of Adolf Loos

Adolf Loos, born in 1870, was not only an architect, but also a well-read, witty and belligerent writer who commented not only on architecture, but on any topic he considered interesting - from music to winter sports, from clothing to *cuisine*. A lifelong promoter of the modern lifestyle, Loos sure knew how to benefit from any possible mass media effect his period offered.⁴

Loos proclaimed that art had to be eliminated from architecture, design and the crafts. Not only did his theories guarantee public attention in a period that favoured the *Gesamtkunstwerk*, but they also paved the way for the climate that was to dominate parts of the Modern Movement in the 1920s and 1930s. Modern life, according to Loos, had no space for art outside the arts. He stated that by the intervention of the artist in the production of everyday goods, as it had been practised during historicism and by the Vienna Secession, the craftsmen's tradition had been put in danger and finally ruined. By reintroducing classicist and Biedermeier craftsmanship and by eliminating the artists' share, Loos hoped to revive functional design. "Modern" thus did not necessarily mean "new" to him. The Vienna Secession had seceded from the conservative Künstlerhaus Artists Association only three years before, and the Secessionists considered themselves as creators of the long-awaited New Style that had finally put an end to eclecticism. But Loos stated that the Secessionists had only added another style to a long sequence. He thus provoked his contemporaries in two ways: by condemning their concept of modernity as old-fashioned, and by introducing a seemingly old-fashioned concept as modern.

Loos may have removed art from architecture, but he acted like an artist, exploiting the effects of radical theory and scandal. Moreover, he did not hesitate to participate in the construction of his own legend. His reports on his three-year stay in the United States are full of tales about lack of money, hunger and odd jobs in downtown New York, as one would expect in the youth of a genius-to-be. His three wives also took to writing and contributed even more details to his fame.

Loos' contribution to the image of the architect has not yet been sufficiently appreciated by art history. He was among the first to make the important step away from architecture as an art towards a concept of design as a servant of modern life. His public relations work, that was not limited to Austria, not only had a huge impact on the reception of his own architecture, but certainly contributed to the artistic "*retour à l'ordre*" following World War I.

5 - Taut (Bruno), "Architektur und Wohnungsbau," *Trotzdem modern*, Braunschweig; Wiesbaden, Vieweg Verlag, 1994, p. 349.

6 - Saint (Andrew), *The Image of the Architect*, New Haven, London, Yale University Press, 1983, p. 120.

6 - Meyer (Hannes), *Die Neue Welt*, in Hartmann (Kristiana), see above, p. 147.

7 - Hartmann (Kristiana), *Trotzdem modern: die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933*, Braunschweig, 1994, p. 30.

8 - Saint (Andrew), p. 129.

The Case of the Bauhaus Architects

In 1914, the magazine *Bauwelt* started an inquiry among architects asking whether the designer's name should be shown on a building. Bruno Taut was the only one who not only rejected this idea, but praised anonymity and personal subordination as a sign of architectural quality.⁵ But the elimination of artistic individuality and a collectivist approach to creativity, as proposed by the neo-romantic expressionists, also went hand in hand with standardization in building and industrial design as favoured by Henry Van de Velde and the *Deutscher Werkbund* in 1908. Quite a few architects felt their interests threatened by this. Among them was Walter Gropius, then subject to the influence of the *Arbeitsrat für Kunst* founded in 1918, who in 1919 declared that "to be an architect means to be a leader in the art."⁶ As a consequence, the leading role of architecture among the arts was to become a central feature in the 1919 Bauhaus programme signed by Gropius. Later on, when the Bauhaus had been raised to an official position in the hagiography of the Modern Movement by the exhibition held in the Museum of Modern Art in 1932, Gropius dissociated himself from the expressionist position of the architect as a superhuman guardian of the arts. In the meantime, several architects and groups who had done low-cost housing projects and town planning for socialist municipalities, such as Berlin and Frankfurt, exerted a growing influence on Gropius. In 1927, he appointed Swiss-born Hannes Meyer as head of the architecture course. A socialist of pro-Russian orientation, Meyer was a follower of Le Corbusier's *Esprit Nouveau* and believed that modern technology should dominate, if not generate, visual form. Architecture and design, to Meyer, were "[...] no works of art [...]. Building is a technical process, not an aesthetic one [...]. Bohemia is dead."⁷ But the leading role still remained reserved for the architect who aimed at designing not only buildings, but people's ways of life. Some critics did not believe in modern architects' refusal of art and individualism and sharp-sightedly pointed out the patronizing aspects in their moralizing aspirations. In a 1930 magazine *Die Linkskurve*, the Bauhaus is revealed to be simply a traditional academic institution. "The Bauhaus is not an artistic but a social phenomenon," Hannes Meyer is quoted. "But what is this phenomenon really about?," the critic continues. "All the Bauhaus masters are artists, partly painters, partly architects... Radical phrases, reactionary facts. The Bauhaus is but one of the hidden pillars of the ruling class."⁸ This statement would have been impossible without knowledge of traditional artistic stereotypes, as radicalism is suspected to be a means of traditional artistic promotion rather than a political statement. Similar reactions occurred when several groups of architects, among them Ernst May's Frankfurt group and the Bauhaus Brigade with Hannes Meyer were invited to the Soviet Union. At the end of their stay there was a growing atmosphere of resentment. For instance, workers disliked the plainness of the flats Mart Stam designed for them. The rejection of art in architecture was as little popular among Soviet workers as it was among central European petty bourgeoisie.⁹ Some of the polemics against the Modern Movement seem to stem from this conflict between traditional reception and an unclear concept of the New. Obviously, the Modern Movement was very much perceived as a style, but tended to neglect aesthetic criteria up to a certain extent.

Many layers have been applied to the history of the Modern Movement, so that getting through to the original discourse becomes increasingly diffi-

cult, although contemporaray interpretations tend towards a more heterogeneous concept. But the elimination of art from architecture rather favoured rejection than approval from the public. This means that the Modern Movement did not bring about much of a change in the reception of the architect, as his role remained very much linked to the traditional artistic stereotypes in public conscience; if he failed to satisfy these expectations, for example, by neglecting his status as an artist, he usually was criticized for it. So, in a way, the Architect as an Artist has survived in public opinion.



Heikki Havas (photographer), Eira Hospital, Helsinki, arch. Lars Sonck, 1905.



Kari Hakli (photographer), Eira Hospital.

Constructing an Image: Photography of Finnish Architecture

Petra CEFERIN

Architect and researcher, University of Ljubljana, Slovenia,
and Helsinki University of Technology, Finland,

La construction d'une image : la photographie de l'architecture finlandaise

À partir des années 1920, l'image photographique est devenue un moyen de diffusion essentiel de l'architecture moderne. Par rapport à l'œuvre édifiée, l'œuvre photographiée allait devenir un nouveau corpus. La photographie interprétait les bâtiments représentés, restituant une image souvent fort différente de celle de la réalité construite.

Dans les années 1950 et 1960, la photographie était parfois utilisée d'une manière volontaire par les institutions culturelles pour donner une image spécifique d'une œuvre nationale. Tel est le phénomène que l'on observe s'agissant du traitement photographique de l'architecture finlandaise à partir de la fin de ces années-là. Cette période correspond à une politique affirmée du musée de l'architecture finlandaise, à Helsinki, en vue de présenter des expositions à l'étranger. Pas moins de trente trois expositions furent ainsi organisées en Europe, en Asie et en Amérique du Nord. Elles présentaient des images photographiques des œuvres nationales. Le traitement photographique de ces images était très radical : en noir et blanc, dénué de personnes humaines, il s'attachait à dégager des lignes pures et à donner une forte impression d'abstraction. Ce dessein – contradictoire l'affirmation d'une architecture « nationale » – était porté, dans les milieux de l'architecture finlandaise, par l'influent Aulis Blomstedt, dont l'ambition était celle d'une architecture moderne parée de qualités à la fois absolues, intemporelles et universelles. Les photographes finlandais qui créèrent ces images, comme Otso Pietinen, Heikki Havas, Eino Mäkinen, adhéraient à ces idéaux dans lesquels l'idée d'un accord profond entre l'architecture finlandaise et la nature, souvent représentée par les images en question, jouait un grand rôle.

La réalité des édifices bâtis par les architectes finlandais est fort différente de son traitement photographique. Un bon exemple est fourni par l'hôpital de Eira, par Lars Sonck (Helsinki, 1908). Dans cet édifice datant de la période de l'Art nouveau

finlandais, la couleur et la texture jouent un rôle très important, ainsi que les contrastes de volumes. Au contraire, l'œuvre photographique en donne une image blanche et épurée, qui pourrait apparemment l'édifice à un cube construit dans un esprit qui annoncerait celui des maisons modernes d'Adolf Loos. Loin de constituer une documentation anodine, le corpus photographique du musée de l'architecture finlandaise a donc été un instrument capital de représentation pour la création architecturale de ce pays pendant la fin des années 1950 et les années 1960.

For several decades photography has been the primary medium for the communication of architecture. In architectural magazines and books, at exhibitions and lectures, it plays the role of the intermediary between the building and the viewer. In architectural practice and teaching, however, this role tends to be overlooked. The photographic medium is treated as if it were entirely transparent, as if through the frame of the photographic image we were looking at the actual building. This image, however, may greatly differ from our experience of the building in its built reality. Photographers interpret the building through various photographic procedures; he or she may expose chosen qualities, avoid others, define the context, correct "mistakes" and thus present the building in a selective, indeed calculated way.

In this paper I intend to demonstrate how the interpretative possibilities inherent in the photographic medium were used in the international promotion, and more precisely, in the international exhibitions of Finnish architecture arranged by the Museum of Finnish Architecture in the late 1950s and 1960s. In these exhibitions the buildings were presented with enlarged black-and-white photographic images. Most of these images were taken by the photographers Heikki Havas, Gustaf Welin, Eino Mäkinen, Eeva and Pertti Ingervo and Aarne and Otso Pietinen. They directed the view of the foreign public on the chosen buildings and consequently influenced the way Finnish architecture was perceived. An examination of these photographs will show what kind of image of Finnish architecture they introduced to the international public and how the attributes of the medium were exploited in the construction of this image.

The photograph of the Tapiola Elementary School (architects Kaija and Heikki Siren, Tapiola, 1957) was one of the images that was shown in almost every exhibition from 1957 to 1967. Here the interior is introduced in a way similar to several other exhibited photographs. It is emptied of familiar objects. None of the things usually found in a school are shown here, no architectural details that would suggest the scale of the space, not to mention the boisterous children who normally occupy it. The room is reduced to lines and planes and the light that casts shadow upon them. It seems as if the perfect geometry of the composition of the image is embodied in the interior itself.

Other photographs presented at these exhibitions express this same tendency towards abstraction. They offer fragments of buildings from which it is not clear how they continue into the rest of the building or how they are connected to its environment. The interiors are emptied of *objects* that would, as Roland Barthes puts it, function as "the accepted inducers of the association of ideas" and thus indicate their practical use or rather that they have one. They are introduced as pure forms, either of severe geometry, as

was the Tapiola School, or freely moulded, as was the case in the House of Culture (architect Alvar Aalto, Helsinki, 1952-1958).

One of the key figures behind the activities of the museum, the highly influential Finnish architect Aulis Blomstedt wrote in 1952 about contemporary architecture as *absolute architecture*. In his view, this was the final stage in the search of modern architecture. It was the architecture in which the immutable, the timeless, the universal – that is, the absolute (of architecture) – was revealed. For Blomstedt this absolute was to be found in “rich, clear volumes” and “strong, perceptibly moulding of space.” He called this the essence of architecture. The Tapiola School, the House of Culture and other buildings appear to be presented in the exhibited photographs in accordance with this modernist ideal of absolute architecture. Purified of any “superficialities,” they are introduced as clear volumes and strongly, perceptibly moulded spaces. Photographic images then appear to have served as the ideal means of capturing, as Blomstedt described it, their very essence.

People were of course not welcome in these images. They would, with their appearance and behavior, place the building in a specific time frame and thus compromise its supposedly timeless character. In addition, their presence would indicate that what we are looking at are not “universal” abstract spaces but usable rooms. The notion of a “little man,” developed by Alvar Aalto to describe the clients of his works was indeed an abstract category that also conveyed a design whose aim was not exclusively to fulfill the needs of the particular user, purpose or time, but to achieve or express something beyond the “particularities.”

Indeed, via the medium of photography, such particularities can well be avoided. In particular working in black-and-white, a photographer can easily cleanse the building of the undesired elements as well as correct any “mistakes” that may have occurred in the process of the building construction. Thus he can present something closer resembling the idea of the building. In this “purified” photograph the building can be presented in a way similar to that in which it was first “realised,” in the architect’s mind, drawings and models. However, this is made possible only if the architect did not consider colour a significant element of architecture (and thus did not design in colour).

This was, generally speaking, the case for Finnish architects of the 1950s and 1960s, employing a subdued colour range, limited largely to white and the natural colours of the materials. On the contrary, at the turn of the 19th century and on into the 1930s, Finnish architects did not hesitate to use bright, vibrant colours. This fact was, however, lost at the exhibitions; as in black-and-white images these buildings were presented as if they, as well, were made of white plastered walls, brick, wood and stone alone. This “filtration” of colour, however, had yet another effect. In the 1950s white walls were generally perceived as the sign of modern architecture. The colourful buildings in the white outfit thus were not presented simply as different than they actually were. They were also ascribed a distinctly modernist character. Thus even the buildings of the beginning of the 20th century could serve as prototypes of early modernism in Finland. Indeed, they created an illusion that white modernism began in this country very early on.

The photograph of the *Eira Hospital* (architect Lars Sonck, Helsinki 1903-1908) is an example of such connotation with the help of the filtration of

colour. In white this building could easily be perceived as an early example of "Finnish" modernism. A colour photograph of the same building, however, presents it in a distinctly different light. Rather than a modern Loosian cube, it is introduced as a massive "hut," inspired by the "mighty stone architecture of Henry Hobson Richardson." The colour image was never shown at the exhibitions of Finnish architecture, while the black-and-white version was repeatedly exhibited.

Another element that is consistently avoided in the exhibited photographs is the built environment. The photographs are framed so that only the target building is depicted and the neighbouring structures are cut off from view. Little if any significance is attributed to the relationship or integration between the two. Rather, the observed building is treated as an isolated piece of architecture, as if it stood entirely alone.

In the 1950s and 1960s in Europe and the United States, this was an accepted "view" on architecture in general. Buildings were idealised, as Juan Pablo Bonta explains, "as monuments, as jewels, as pieces of poetry that could be isolated from their prosaic environment." And this supposed or desired isolation was far easier to accomplish via the medium of photography than in the built reality, if not with the help of regular photographic procedures than with the tried-and-true technique of retouching.

This technique was applied in the making of the photograph of the new addition to the National Theatre in Helsinki (architects Kaija and Heikki Siren, 1957) whereby the roof-top and the chimney of the main building were quite simply erased from the image. The architects obviously found the decorative Art Nouveau elements disrupted their clear-cut architecture. The author of this manipulation, probably the photographer Otso Pietinen himself, however, could not (or neglected to) erase the "redundant" elements from the reflection in the neighbouring pool.

"Natural" surroundings, however, acquire a different status in these photographs. In opposition to the urban context, it is certainly not avoided, rather the opposite. The buildings are, whenever possible, presented within their natural surroundings, as if embraced by them. Apparently, the architects of the museum considered the closeness of architecture and natural landscape significant.

Indeed, the appreciation of such close proximity had a large audience in Finland in the 1950s. Aulis Blomstedt advocated such ideas. For him the relationship between a building and the natural landscape was one of contrast rather than continuity. He talked of nature and architecture as two opposing principles that complemented each other perfectly by preserving their difference. Architecture was to be of severe geometry in order to be able to enhance as well as be enhanced by the sensuality of nature.

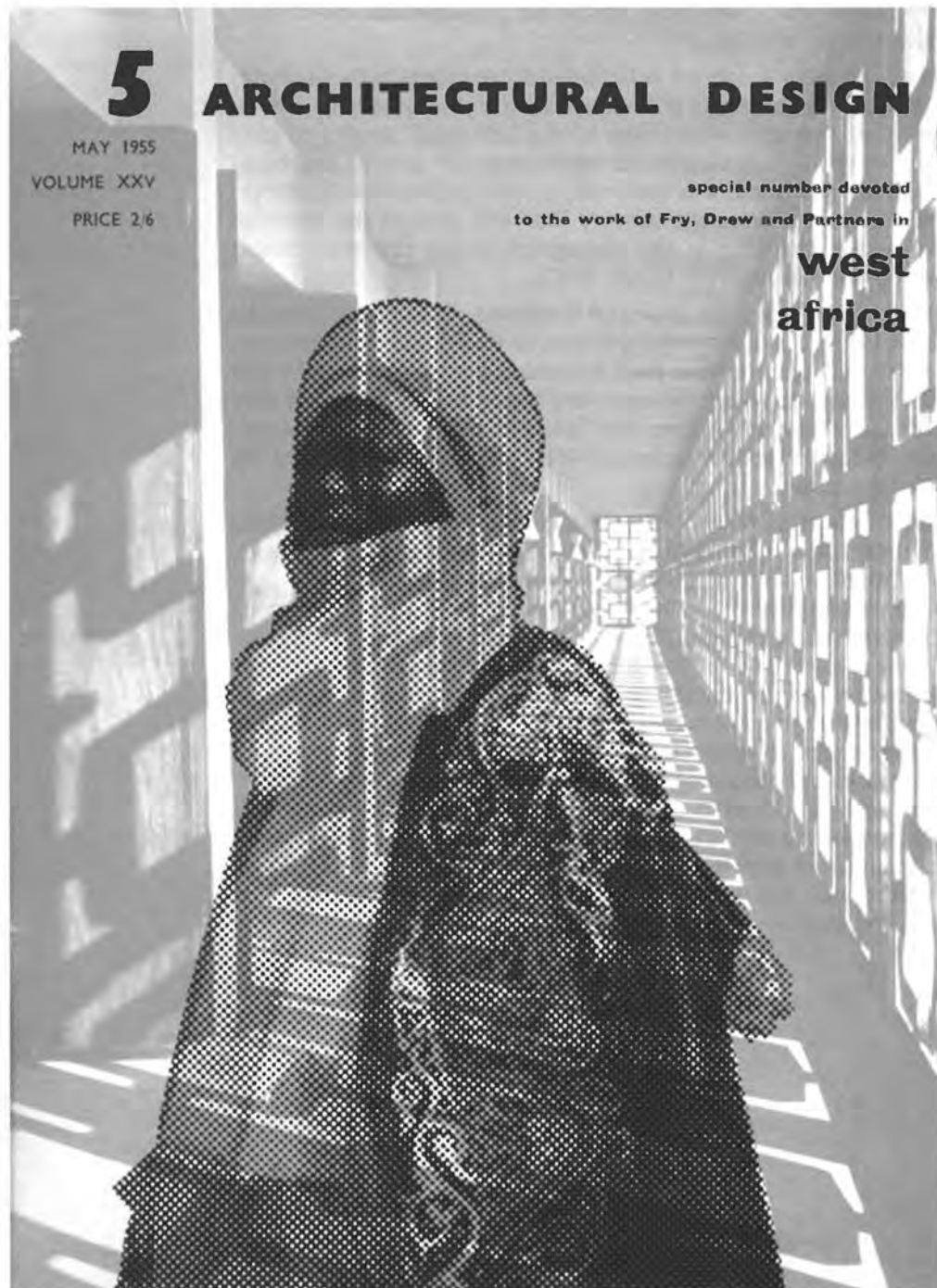
This is exactly how the buildings located outside of urban structures are presented in the photographs gathered in these exhibitions. A case in point is the photograph of Villa Korso (architect Woldemar Baeckman, Korso, 1959). The strict geometry of the house stands out from the rough background of the natural rock. The contrast is further enhanced by the composition of the image; the building is pushed to the top and the natural base covers more than half of the image. Thus the body of rock appears heavier and the building lighter and more elegant.

In Finland, however, the link with nature was not merely a fashionable theme. It has been seen as something characteristically Finnish, as something intrinsic to Finnish people and their way of life. Thus it is not surprising that the photographer Heikki Havas explained that he framed this photographic image in this way in order to show that this building was connected to nature, which was, in his view, one of the characteristic qualities of Finnish architecture in general.

In any case, the natural context is deliberately revealed in these photographs, regardless of whether its presence is seen as the quality of Finnish architecture or, as Blomstedt would have it, the "universal" quality of good architecture. Evidently, it is considered significant, but only as the background upon which architecture is observed, as was the case in the photograph of the Villa Korso, or as the scenery observed through the frame of architecture, as was the case in the photograph of the Otaniemi Chapel (architects Kaija and Heikki Siren, Espoo, 1957).

For more than a decade, the beautiful black-and-white photographs by Heikki Havas, Otso Pietinen and other creators of the imagery and the narrative of Finnish architecture have been informing the world about Finnish architecture. The contemporary viewers were hardly aware that what they were looking at, at these exhibitions, was "another architecture": an architecture of photographic representation, built by a specific selection by the architects of the museum.

The architecture offered by these photographs was a quintessentially modernist architecture, reduced to pure forms, cleansed of the "unnecessary" such as bright colours, treated as an object and framed with seemingly untamed nature. However, this modernist architecture was, through the exhibitions, presented as Finnish architecture. With the help of the catalogue texts, the title of the exhibitions and the photographs of Finland's landscapes employed as the background of the architectural imagery, the exhibited buildings were introduced, regardless of how "universal" they might look, as examples of local, Finnish architecture, and the architectural qualities exposed in the photographs, no matter how specifically "Finnish" they might be, as characteristics of Finnish architecture. These exhibitions appropriated modernist architecture as Finnish architecture - or to borrow a phrase, in closing, from Blomstedt - they presented Finnish architecture as *absolute architecture* - the final stage in the search of modern architecture - embraced by the ever-evolving (Finnish) nature.



Cover of a special edition of *Architectural Design*, with the work of Fry, Drew and Partners, London, May 1955.

The Media and the Modern Movement in Nigeria and the Gold Coast

Hannah LE ROUX

Architect and Lecturer, School of Architecture and Urbanism,
University of the Witwatersrand, South Africa.

Les médias et le Mouvement moderne au Nigéria et au Ghana

L'essor du Mouvement moderne en Afrique occidentale dans les années 1940 et les années 1950 s'est déroulé dans un contexte politique particulier: sans rapport avec l'apparition des nationalismes, il ne peut être imputé qu'aux architectes coloniaux. Ceux-ci ayant gardé de fortes accointances à Londres, les médias qui ont rendu compte de leurs travaux appartiennent aux réseaux métropolitains. Les articles de journaux, les livres, les conférences et les notes techniques publiés en Grande-Bretagne opposent la stricte géométrie du Mouvement moderne à l'exotisme du paysage tropical et nourrissent ensuite la matière de traités d'« architecture tropicale ». Mais l'ensemble de ces représentations offrent une vision tronquée et chimérique de cette période obligeant ainsi l'historien à une reconstruction critique.

Si l'on se réfère aux lectures critiques inspirées par les théories post-coloniale et post-structuraliste, on doit en effet convenir que ces sources sont lacunaires. Elles reflètent la subjectivité engagée des éditeurs et des architectes ou auteurs comme Fry et Drew, Koenigsberger et Pevsner, qui ont employé les représentations du modernisme ouest-africain pour perpétuer l'influence des réseaux coloniaux sur leurs périphéries tropicales et favoriser l'expertise britannique à l'orée des indépendances. L'influence des médias de métropole se traduit également par de nombreuses omissions. Les voix des étudiants africains de métropole ne peuvent se faire entendre, les informations en provenance des colonies sont rares, les travaux des architectes installés sur place sont négligés, l'avis des usagers locaux n'est évidemment pas rapporté. On ignore presque tout des formes alternatives de la modernité théorisées ou construites en Afrique par des acteurs locaux.

Agissant moins comme miroir que comme prisme, la réception en métropole du Mouvement moderne d'Afrique occidentale dissocie l'image, l'utilisation et l'héritage. Les images évoluent dans un circuit autonome qui finit par ne plus avoir aucun

1 - Kultermann (Udo), *New Directions in African Architecture*, Studio Vista, London, 1969; *Neues Bauen in Afrika* Verlag, Ernst Wasmuth Tubingen, Munich, 1963.

2 - Drew (Jane) and Fry (Maxwell), *Village housing in the tropics: with special reference to West Africa*, Lund Humphries, London, 1947.

3 - See "Tropical Architecture," *Architectural Design*, special editions, October 1953 and January 1954.

4 - See "Recent educational buildings in the Gold Coast," *The Architectural Review*, May 1953, pp. 298-310; "Special edition on the work of Fry, Drew and Partners in West Africa," *Architectural Design*, v. XXV, May 1955.

5 - See "Recent buildings in the Gold Coast," *The Architectural Review*, May 1956, pp. 230-241.

6 - "Towards a Tropical Architecture," *Architectural Design*, April 1959, pp. 128-140.

7 - Foyle (Arthur M) ed., *Conference on Tropical Architecture*, George Allen and Unwin, London, 1954.

8 - Architectural Association, *Department of Tropical Architecture*, London, (prospectus), 1954.

9 - Fry (Maxwell) and Drew (Jane), *Tropical Architecture in the Humid Zones*, Batsford, London, 1956; *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones*, BT Batsford, London, 1964.

10 - Koenigsberger (Otto) et al., *Manual of Tropical Housing and Building*, Longman, London, 1970.

rapport avec leurs sources réelles, en sorte que le regard occidental n'a jamais eu accès à ces sources. Si nous devons traiter la question d'un héritage commun à partir du projet actuel de documentation du Mouvement moderne, nous avons l'obligation de procéder à l'approche critique de cette réception et de replacer les bâtiments de l'Afrique de l'ouest dans une perspective culturelle plus large.

Introduction

The extension of the Modern Movement into the British colonies of the Gold Coast and Nigeria in the 1940s and '50s was framed by a somewhat unique political context. Unlike those countries where the use of modernism corresponded with nationalist agendas, in West Africa the movement was introduced by architects from colonial nations. Patronage for modern architecture came from Britain or by foreign-run missions. Moreover, there were few if any recognised African architects until the end of the 1950s, when foreign-trained figures such as Alex Ekwueme and Olumide Olumuyiwa returned to their home countries.¹

Many of the architects involved in West African projects simultaneously belonged to a discursive community in the metropole of London, and their movement between these sites is explicitly reflected in the nature of the media that records their work. This media, then, presents a special case in which the reception of the Modern Movement was caught up in the geography of colonial networks.

The work of Modern Movement architects in Nigeria and the Gold Coast was narrated, in episodic bursts, through a number of books and articles published in the metropole. The first of these in 1947 reported on Maxwell Fry and Jane Drew's village planning.² Modernist buildings were documented from the early 1950s onwards in a number of articles that gave a broad overview of new architecture in the region,³ as well as in special editions on the work of Fry and Drew,⁴ James Cubitt and Partners⁵ and the Architects' Co-Partnership⁶ respectively.

The journals exposed the built work of individual firms to a professional readership. Many of the illustrations show stark geometrical built forms against an exotic tropical landscape, while the texts evoke the challenges of the African setting in terms of its heat and remoteness. More technical concerns were addressed in books, building notes and in the proceedings of the Conference on Tropical Architecture held at University College, London, in 1953.⁷ The conference led to the establishment of a six-month long, specialist course in Tropical Architecture located at the Architectural Association in London, to cover "those aspects of architecture where problems are different under tropical conditions."⁸

Fry and Drew's two manuals, which draw on their experience in the Gold Coast and Nigeria can be seen as treatises on "Tropical Architecture."⁹ The most thorough technical guide on tropical architecture was probably the manual compiled from his own and his former students' notes by Otto Koenigsberger, who taught on the subject of climate in the course on Tropical Architecture. However, this was only published in 1974.¹⁰ In the meantime practitioners had technical guides, published as "Colonial Buildings Notes" and later as "Overseas Buildings Notes" by the Building Research Establishment for support.

The flow of information on West African architecture in metropolitan media began to slow down after the Gold Coast in 1957, and then Nigeria in 1960 gained independence from Britain. Udo Kultermann's books on African architecture, published in the 1960s, effectively serve as a retrospective view of a period that became, in the Western narrative, an offshoot of modernism that was treated as a dead end, at least until very recently.¹¹

Such narratives, however, only tell part of the story. Notwithstanding the value of metropolitan media, in its quantity and its multiple forms of presentation, as a significant source of data on the architecture of the Modern Movement in West Africa, this source is also chimeral. The metropolitan lens through which it views the subjects and sites of practice creates distortions between the work and the audiences of its reception. While the unfinished reconstructive work of piecing together the history of Modern architecture of West Africa from archival sources is a necessary task, it should not be seen as one that can reconstitute a singular or representative image.

The uses of the media

Reading the record of Modern Movement architecture that the media presents in the light of critical perspectives drawn from post-colonial¹² and post-structuralist thinking upsets the sense of closure that the archive appears to present. The subjectivities of authors and editors are seen in the light of colonial power relations. Omissions within the media should be seen as significant, if not deliberate traces of metropolitan biases.

The media is an instrument of modern institutional life. In effect, the use of buildings is doubled by their reproduction in the media, where the physical use of the structure is extended and even contradicted by the use of images and other representations of the building. The images of West African modernism in the metropolitan press have just such a double life. In different ways, authors and editors such as Fry and Drew, Koenigsberger and Pevsner grasped the potential of the distant colonial experiments in modernism to define a new centrality for British practitioners and knowledge at the moment of decolonisation, when political forces no longer guaranteed such hegemony. Local people, trained through metropolitan networks, or other nationals stood to replace colonial architects.

The authorship of narratives in the metropolitan media is a significant aspect of its reception. Far from being a transparent record, the media emerged through the agency of British subjects, located in strategic relationships between centre and periphery. Almost all the published representations emerged from metropolitan centres.

The material published in the journals of the 1950s was gathered from architects such as Fry and Drew, Cubitt, Koenigsberger, Atkinson, Richards and the Architects' Co-partnership whose practices spanned between London and West Africa. Their mobility was tied to the flows between metropole and colonies that constituted the very nature of colonialism. In travelling between London and centres such as Lagos, Accra, Delhi or Aden, they followed the very routes of commodities in the colonial system.

Even after the end of the colonial system, such patterns of authorship remain dominant in the presentation of West African architecture. As King has noted, the culture of the post-colonial is built on the economic and political networks of the colonial system.¹³ Certain nodes within these networks,

11 - See Le Roux (Hannah), "Critical approaches to the discourse of climatic responsiveness in Modern Architecture in West Africa," unpublished M. Arch. Thesis, University of the Witwatersrand, Johannesburg, 2002; Tzonis (Alexander), Lefaivre (Liane) and Stagno (Bruno), *Tropical Architecture*, Wiley-Academy, Chichester, 2001, and Enwezor (Okwui) ed. *The Short Century*, exh. cat., Prestel, 2001.

12 - Said (Edward W.) *Culture and Imperialism*, Vintage, London 1993.

13 - See King (Anthony D.), *Buildings and Society: Essays on the social development of the built environment*, Routledge and Paul, London, 1980, pp. 215.

14 - Foyle, *op cit.*

15 - *The West African Architect and Builder*, Lagos.

16 - Interview with John Godwin and Gillian Hopwood, Johannesburg, October 2001.

the so-called world cities or metropolitan centres such as London are dominant locations in the development of culture. Metropolitan research stations, media and education set up to absorb and reproduce knowledge from the periphery continued to do so even after independence.

Omissions

The absence of indigenous voices, or at least their distancing, was a strong feature of the media on modern architecture in West Africa. A Nigerian student, Adedokun Adeyemi who, along with his contemporaries, perceived absences in the educational canon, had suggested the 1953 conference on tropical architecture. Despite the foreign students' role in motivating for the event, they were not represented in the list of speakers in the proceedings,¹⁴ although discussions record their names and home countries: Jaiyesmi (Nigeria), W. Lim (Malaysia), H. Lawson (Jamaica), S.D. Sane (India) and so on. Adeyemi's contribution on architectural education is listed in the conference programme, but failed to make it to the otherwise comprehensive proceedings.

In contrast to the amount published in Britain, the literature from West Africa is thin: the journal "The West African Architect and Builder," briefly published in West Africa in the 1960s,¹⁵ was the only professional publication. The omission of work by architects who had trained in Britain but chose to stay in West Africa is another aspect of the media that reflects its role as a tool of the metropolitan profession. The practice of John Godwin and Gillian Hopwood, for instance, is scarcely represented, despite their high profile within the circle of West African professionals.¹⁶ The record of West African trained architects is still more elusive from the West.

The record of use stands as a significant omission in contemporary representations of West African modernism. With few exceptions, the buildings of the period are still represented through fifty-year-old images, omitting the traces of Africans on the spaces through everyday use. The complex interplay between and familiar modes of use and aspirations to Western modernity that characterises African urban life is entirely unknown within this record. Images of use, such as those that capture the private spaces in Fry and Drew's university buildings, then come as a shock in contrast to the orderly depictions in the media.

Relocating the record

The metropolitan representations of modern architecture in West Africa present a deceptively ordered narrative. By unpacking its fabrication through the political and personal processes of authorship, however, the surface of the representation becomes disturbed. Less mirror than prism, this record in fact splits image, use and heritage from each other, assigning images to one circle while leaving its physical source to lead an inaccessible and remote life.

The concerns of a contemporary project of Modern Movement documentation work around questions of heritage to (re)locate the buildings of West Africa in a broader cultural narrative. But how can this be affected without simultaneously acknowledging the complex, multiple situation of buildings within global networks of subjects, images and politics alongside their life in time on sites that have been invisible to a Western gaze?

La réception de l'unité d'habitation de Marseille de Le Corbusier dans les revues d'architecture en Italie

Nicoletta TRASI

Architecte, docteur en composition architecturale et théories de l'architecture,
Université de Rome La Sapienza, Italie, doctorante en histoire de l'art contemporain,
Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), France.

The reception of Le Corbusier's Unité d'Habitation of Marseille in Italian Architectural Revues

Hans Robert Jauss' definition of the "*horizon of expectation*" (1969) — a universe of existing works susceptible to public opinion — plays a critical role in the theory of reception, largely conditioning public judgement of a new work, the more original it be, the more radically defying standards of public taste and only gradually establishing its own audience. In arguing that Jauss' analysis precisely fits the category of Le Corbusier's Unité d'Habitation in Marseille (1945-1952), Nicoletta Trasi traces Italian perceptions of the building to 1949 when participants of Bergamo's Seventh International Congress of Modern Architecture visited it.

From 1948-1952 *Domus* consecrated a series of articles urging its readers to visit Marseille, but refrained from passing judgement on the building, its editor Gio Ponti expressly skirting the role of art, architecture or even pedagogical critic in the ensuing debates on the Unité's success or failure. Only after the 1953 inauguration did *Casabella* publish Eugène Claudius Petit's article in which a sharp distinction between technical versus popular success is made. Like Francesco Tentori's 1952 revue (Faculty of Architecture in Venice), local polemics, based largely on aesthetic not socio-architectural grounds, reinforced Petit's astute insights which accepted the work as a *chef d'oeuvre* beyond aesthetic criticism. Yet the Unité raised multiple social issues regarding the ambiguity of user comfort within its standardised, abstractly theoretical space, as expressed by both Tentori and Giancarlo De Carlo in his 1952 published conference.

By contrast Lucien Hervé's 28 published photographs from Marseille (*Domus*, 1953) demonstrate alternative insights. Without narrative commentary, his views of human figures within the architectural spaces transmit an immediate sense of architectural scale and artistic sensibility, intrinsic to Hervé's own aesthetics. His expres-

sive, seductive interpretation, exalting tactility of materials, dramatic contrasts of light and shadow, sculptural values and the rapport between nature and architecture radically "refuses," so Trasi argues, photography's documentary, realist function and results in a differential shift between the aesthetic and politico-social plan, as already noted by De Carlo and Tentori. But after 1953 the Italian press was no longer interested in Marseille. Only in 1961 did Zevi express unreserved admiration for Corbusier's Unités as a whole and, bypassing aesthetic issues, did *Comunità* stress Marseille's social utility, a model lesson for reconstructing Italian suburbs. An object of reception, but not of debate, the Unité mobilised only an "isolated consensus" from a restrained elite reflecting the slow process of comprehension of its aesthetic values. It is no accident then that Hervé's photographs, at the origin of this elitist process, are the subject of two major retrospectives (French and Italian) marking the Unité d'Habitation's 50th anniversary (1952-2002).

La notion d'horizon d'attente, définie par Hans Robert Jauss comme l'univers des œuvres existantes, et donc susceptibles d'être connues par le public, est très importante dans la théorie de la réception car elle conditionne dans une grande mesure le jugement porté sur une œuvre nouvelle. Les œuvres radicalement originales se heurtent souvent au goût du public, comme le soulignait Jauss en 1969, dans le champ littéraire :



Les enfants envahissent l'architecture. Photographie de Lucien Hervé, 1951. Toit-jardin de l'unité d'habitation de Marseille; revue *Venezia Architettura*, 1952.

Il y a des œuvres qui, au moment de leur apparition, ne peuvent pas se rapporter à un public spécifique, mais elles rompent si radicalement l'horizon habituel des attentes littéraires que c'est seulement peu à peu qu'elles forment leur propre public...¹

L'unité d'habitation de Le Corbusier à Marseille par Le Corbusier (1945-1952) relève, dans le champ de l'architecture, d'une telle catégorie. Dans le cadre de cet article, j'ai étudié sa réception en Italie, de 1949 - année au cours de laquelle les participants des 7^e Congrès Internationaux d'Architecture Moderne réunis à Bergame visitèrent le chantier² - au début des années soixante. Comment la radicalité du type mis au point par l'architecte suisse fut-elle perçue sur la scène italienne?

Domus fut la seule revue italienne qui consacra, environ une fois par an, dès 1948, des articles à l'unité d'habitation, et en publiant les dessins jusqu'à la complète réalisation en 1952³. En 1949, l'architecte, designer, critique et éditeur Giò Ponti introduisit le projet par un éditorial vigoureux consacré à l'évolution néfaste des traits du jugement de goût dans la société contemporaine. Il soulignait dans son éditorial que l'époque était propice à une véritable régression de l'exercice du jugement :

Les ignorants, les amateurs et les personnes superficielles n'ont aucun respect pour la valeur (parce qu'elle leur inspire du dépit). Ils ne tolèrent pas les maîtres et ils traitent les choses de l'art et de l'esprit comme celles de la mode. Leurs jugements positifs et négatifs sont « à la mode » - « démodés ». Leur comportement relève de la petite passion qui suit l'infidélité. L'histoire des opinions de ce siècle est une histoire d'adultères et de divorces. Comme dans la coutume⁴.

Le propos très négatif de Ponti soulignait la distance que la revue *Domus* voulait prendre par rapport à une critique qui s'épuisait dans l'exercice d'exaltation ou de démolition, qui n'était plus qu'une « critique de mode ». La revue visait à la fois la critique d'art, la critique littéraire et la critique d'architecture. Elle oubliait sa dimension éducative, celle qui devrait former les intelligences et les âmes à savoir reconnaître d'une façon informée et fidèle les valeurs qui fondent le jugement. « ...Il en est également ainsi pour Picasso », dénonçait Ponti, « chaque jour il y a quelqu'un qui le démolit, il y a un type qui lui jette son gravillon et qui s'échappe, et Picasso reste Picasso, parce qu'il est Picasso. Et ainsi en est-il pour Le Corbusier »⁵. C'est une fois ce cadre posé que Ponti amenait le lecteur à visiter le chantier de Marseille.

Les autres revues italiennes d'architecture consacrèrent peu d'articles à l'unité d'habitation. Toutefois, une fois l'œuvre achevée, en 1953, *Casabella* publia un article écrit par Eugène Claudius Petit⁶ dans lequel l'unité de Marseille, représentée par une seule photo, émerge entre les lignes d'un discours plus vaste consacré à la reconstruction en France. Claudius Petit déclarait que les résultats obtenus jusque là, avec les différents logements réalisés en France « ...sont très satisfaisants pour les techniciens, mais ils n'ont pas encore convaincu le public... ». Il montrait ainsi une conscience précise des questions de réception des œuvres par le grand public.

Les polémiques locales qui se déclenchèrent à Marseille sous l'effet du rejet de l'œuvre de Le Corbusier, et qui provoquèrent la création d'une « Société pour l'Esthétique »⁷, reçurent un écho ironique dans la revue de la faculté d'architecture de Venise. Dans un article publié en 1952, Francesco Tentori écrivit :

1 - Jauss (Hans Robert), « L'orizzonte di attesa » dans : (sous la dir. de) Luzi (Alfredo), *Sociologia della letteratura*, Milan, Mursia éditeur, 1969, p. 67-68. Traduction en français par N. Trasi.

2 - Cet événement est tiré de la chronologie de Gérard Monnier, *Le Corbusier, les unités d'habitation en France*, Paris, Belin, 2002, p. 212-214.

3 - *Domus*, n° 228, 1948, p. 2-5; n° 235, 1949, p. XI; p. 1-4; n° 242, 1950, p. 9-11; une exposition : « Une ville, deux architectures », organisée par *Domus* à Milan en 1951, des photographies de Lucien Hervé sur l'unité de Marseille; *Domus*, n° 279, 1953, p. 1-8.

4 - Ponti (Giò), « Andiamo a Marsiglia? » [Allons-nous à Marseille?], *Domus*, n° 235, 1949, p. XI. Traduit en français par N. Trasi, de même que les citations suivantes tirées de l'italien.

5 - *Idem*.

6 - Claudius-Petit (Eugène), « Esperienze della Ricostruzione Francese » [L'expérience de la Reconstruction française], *Casabella*, n° 199, 1953, p. 34-37.

7 - L'article publié le 4 décembre 1952, dans le quotidien *La France de Marseille*, par André Ollivier dont le titre était : « Au nom de la Société pour l'esthétique, on a fait le procès de l'unité de L.C. », illustre ces polémiques.

8 - Tentori (Francesco), « Due conferenze dell'architetto De Carlo sull'Unité di Marsiglia di Le Corbusier », *Venezia Architettura*, 1952, p. 1-8.

9 - *Ibid.*

10 - Conférence publiée dans l'article cité en note 8.

11 - Hervé (Lucien), « Nuovi aspetti fotografici dell'Unité de Habitation de Le Corbusier », *Domus* n° 279, février 1953.

12 - Entretien réalisé à Paris pour le programme « Métropolitains » sous la direction de François Chaslin, sur France-Culture, 23 janvier 2002.

Nous avons appris les controverses en raison desquelles, à un moment donné, l'immeuble a failli être déclaré inhabitable, puis nous nous sommes rassurés; nous avons aussi souri en apprenant qu'une certaine Association pour l'esthétique générale de la France avait intenté à Le Corbusier un procès; enfin nous avons relevé que la polémique s'est prolongée sur le plan de l'esthétique et non pas, comme cela aurait été logique, sur le plan social⁸.

Dans cet article, Tentori déplaçait le discours sur l'avenir de l'unité de Marseille du plan esthétique au plan social, en prolongeant ainsi la critique :

...L'accusation que nous pourrions lancer au maître est vraiment celle de ne pas s'intéresser à un aujourd'hui réel, concret, mais à une journée mentale, abstraite, non pas éclairée par le soleil, mais par une étrange sorte de lampe intellectuelle qui est le cerveau raisonnable de l'architecte...⁹

Pour Tentori, il n'y a donc aucune critique à porter sur le plan esthétique: le bâtiment de Marseille est un chef-d'œuvre. Mais l'unité soulève beaucoup de doutes sur le plan social, et c'est là que porte la critique: contrairement aux théories de Le Corbusier, l'homme est beaucoup plus qu'un « standard » ou qu'une somme de fonctions standard. Lors de conférences faites à ses étudiants, Giancarlo De Carlo a montré les premières photographies de l'Unité habitée en observant la présence

...d'hommes et d'enfants, de motocyclettes et de bicyclettes sous les pilotis, dans les couloirs, dans le soleil du toit-jardin. Mais est-ce que nous avons senti une intimité, un rapport entre l'élément architectural et l'humain? Pour l'instant nous dirions que non. Hommes et objets usuels perturbent l'image photographique, au même titre que le feraient le bonnet et les pantalons bouffants d'un touriste posant devant le Parthénon...¹⁰

À l'occasion d'une publication réalisée par la revue *Domus* en 1953, le photographe Lucien Hervé prenait un parti inverse à celui soutenu par Tentori et par De Carlo. Le numéro en question publia vingt-huit photographies qu'il avait réalisées de l'unité d'habitation¹¹. Le parti était radical. Il était caractérisé par le refus du documentaire et du réalisme. Les figures humaines qui sont présentes dans ces photographies ne semblent être là que pour souligner l'échelle de l'architecture. Comme l'architecture, le corps humain est envisagé en tant que structure.

Les photographies de Hervé mettaient l'accent sur la dimension artistique du bâtiment. Dans une interview récente réalisée par F. Chaslin pour Radio France¹², Hervé affirme avoir été très proche de Paul Klee, Wassily Kandinsky, Alexander Calder, Jean Dubuffet, Piet Mondrian. Chez lui la photo d'architecture, sortie de toute recherche d'authenticité, devient une expression artistique spécifique. L'image documentaire est déformée au profit de l'expressivité, par l'accentuation des contrastes.

En conséquence, la réception qui ressort de ces reportages photographiques est une image hautement artistique et séduisante de l'unité. La texture des matériaux est ainsi exaltée par la tension lumineuse, jusqu'à conquérir une valeur sculpturale; à partir des photographies de chantier, l'image exprime le rapport que cette architecture (et son architecte...) était en train de rechercher avec la nature, le sol et le ciel. Il en résulte un fort décalage entre le plan esthétique et le plan politique-social dont De Carlo et Tentori voulaient traiter.

À partir de 1953, les revues italiennes parlèrent très peu de l'unité de Marseille: le débat était surtout français, et les échos qui franchissaient la frontière ne semblent pas avoir suscité beaucoup d'intérêt. Enfin, en 1961,

Bruno Zevi dans un éditorial publié dans *Architettura Cronache e Storia*, « La registrazione veritiera di Le Corbusier » (L'enregistrement véridique de Le Corbusier), exprima toute son admiration pour l'unité de Marseille et pour les autres unités en cours de construction à Rezé et à Berlin¹³. Cette même année, la revue *Comunità* publia un essai d'Italo Insolera sur l'œuvre de Le Corbusier: dans les derniers paragraphes, il est intéressant de relever comment cet auteur situa la réception des unités d'habitation sur le plan politique et social¹⁴. Cette réception allait au-delà du jugement esthétique. Elle avait pleinement conscience de l'utilité sociale du projet, à tel point qu'Insolera proposait d'en tirer un enseignement pour les banlieues italiennes dont Ponti se plaignait dès 1950¹⁵.

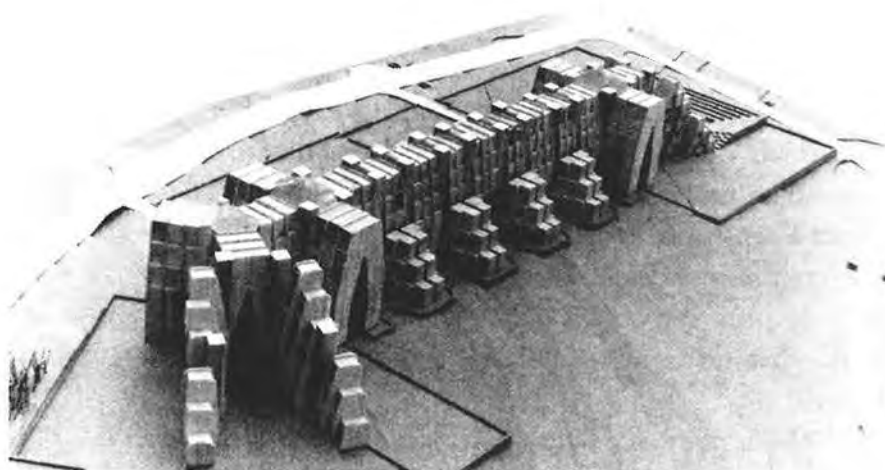
Ainsi, l'unité d'habitation fit l'objet d'une réception en Italie. Mais cette réception, assez limitée, ne produisit pas un véritable débat. Peu d'acteurs se mobilisèrent, même s'il s'agit souvent de figures majeures, comme Ponti et Zevi. En utilisant la classification que Jauss établit à propos du spectre des réactions du public et du jugement de la critique, on pourrait parler d'un « consensus isolé ». Ce consensus est le fait d'une élite restreinte (architectes et critiques). Au-delà de cette élite, l'unité provoqua un processus de « compréhension lente » pour tous ceux qui apprirent à en apprécier les valeurs esthétiques. Hervé avait fait partie du premier cercle. Il ne s'agit pas d'un hasard si aujourd'hui, au moment du cinquantenaire de l'inauguration (1952-2002), ce soient encore ses photographies qui racontent l'unité de Marseille, à l'occasion de deux expositions organisées l'une en France, l'autre en Italie¹⁶.

13 - « À Marseille, avec un éclat brutal, L.C. ferme le jeu des recherches rationalistes. Les différentes unités d'habitation à Nantes, à Berlin et en cours de construction [...] sont des réalisations actuelles qui se réfèrent à la pensée et aux méthodes précédentes, pierres splendides de l'ancienne "recherche patiente" ». Citation tirée de *Architettura Cronache e Storia*, Rome, n° 68, 1961, p. 75.

14 - « La seule alternative sérieuse et possible pour organiser les périphéries modernes est en train de se faire dans le sillon de Le Corbusier [...]. Entre 1953 et 1955 pendant que les polémiques sur l'unité de Marseille se déchaînaient, on était en train de construire la deuxième unité à Nantes. Aujourd'hui, l'œuvre de Le Corbusier n'est plus seulement un engagement artistique ou culturel, c'est aussi un engagement politique et social, une présence dans la production française quotidienne ». Citation tirée de *Comunità*, Turin, n° 95, 1961, p. 69-75.

15 - « Celui de Marseille est aujourd'hui l'événement architectural moderne le plus important sur la planète, vrai monument dans la Reconstruction française de réalisations destinées à résoudre, dans ce pays, le problème de l'habitat collectif. Chez nous, il existe un plan financier, le « Fanfani-case », étranger à cette ambition de culture, et - disons-le - de civilisation. Pourquoi Tupini, ministre des Travaux publics, et Fanfani, s'ils veulent laisser une bonne renommée, ne se rencontrent-ils pas à Marseille avec Le Corbusier? ». Citation tirée de *Domus*, n° 242, 1950, p. 10.

16 - Exposition « Lucien Hervé », Farsettiarte, Milano, avril-mai 2001. Exposition « Lucien Hervé. Architecte de l'image », Hôtel de Sully, Paris, janvier-mars 2002.



Taller de Arquitectura-Ricardo Bofill.

L'architecture à la télévision française (1945-1980): vers un lieu de débat sur le Mouvement moderne?

Alice THOMINE

Conservatrice du patrimoine, conseiller scientifique à l'Institut national
d'histoire de l'art (INHA), DOCOMOMO France, Paris.

Architecture on French Television (1945-1980): Toward a Place for Debate on the Modern Movement?

Alice Thomine raises questions on the relationship between architecture and mass culture ever since television became the most important mass media in France after World War II. Her first working hypothesis is based on Isabelle Veyrat-Masson's *Quand la télévision explore le temps: l'histoire au petit écran* [When Television Explores Time: History on the Little Screen] (Paris, Fayard, 2000), a study of the place given to history programmes by French television. The author gives prominence to state control of television programmes on historical themes which diminished with the end of state monopoly of the Office de radio télévision française (ORTF) in 1974, provoking a series of professional debates on such topics.

One might have postulated, following Veyrat-Masson's thesis, that government control of television through ORTF would have coincided with the development of a positive image of contemporary architecture, that is to say, consistent with the country's major undertaking of post-war reconstruction, in order to support both Presidents Charles de Gaulle's and Georges Pompidou's discourse on the modernisation of France. Archives of French Television, preserved at the Institut national de l'audiovisuel (INA), supports that hypothesis. During the fifties and sixties, architecture did not receive adequate attention. However during the seventies contemporary architecture, as a subject independent of news programmes, was accorded a prominent place, treated as a subject of debate, often controversial.

The most important series, *Villes nouvelles* [New Towns], was directed by the renown film-maker Eric Rohmer. The choice of Rohmer was hardly haphazard: one of the rare cinematographers of his generation, he was already highly implicated in documentary productions, in particular for educational purposes, and well-known for his engagement in urban problems. His four-part series was broadcast from August to September 1975. The first transmission was dedicated to the creation of the new town Cergy-Pointoise. The second and third presented works and concepts of two young architectural offices: the Atelier de recherche et d'études d'aménagement (AREA)

1 - Il est indispensable d'évoquer ici succinctement les difficultés que l'on peut rencontrer lorsque l'on mène un tel travail: les problèmes matériels liés à l'accès aux sources, majoritairement conservées à l'Institut national de l'audiovisuel (pour les périodes anciennes, la totalité des émissions ne sont pas archivées et certaines ne sont pas accessibles) et les problèmes d'ordre méthodologique résultant du nombre encore réduit de travaux sur l'histoire de la télévision et l'absence de réflexion sur la spécificité de l'image télévisuelle.

2 - *L'Âge de la télévision et l'avenir de la radio*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1946, cité par J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 326.

3 - J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli (dir.), *La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, p. 326.

4 - En ce qui concerne le corpus étudié, les fictions ont été exclues et la recherche a porté sur les émissions, reportages et documentaires relatifs à l'architecture au sens large (urbanisme, villes, logements), mais n'a pas pris en compte les émissions traitant d'histoire de l'architecture.

5 - I. Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps: l'histoire au petit écran*, Paris, Fayard, 2000.

[Studio of Research and Studies on Development Planning] headed by Sarfati, Hamburger, Vénard and Bourdon; and the "Atelier d'urbanisme et architecture" (AUA) with, notably, Ciriani, Huidobro, Corajoud and Chemetov. The fourth and final episode was devoted to the story of a young couple planning to reside in the new town of Le Vaudreuil where, thanks to new industrialisation processes invented by the Atelier de Montrouge (specifically Thurnauer), they themselves were allowed the possibility to organise the layout of their new flat.

Even if Rohmer's programmes did not endure very long, they proved that television was capable of circulating debates on contemporary architecture to a mass audience. It diffused positions held by a young generation of architects contesting CIAM's formulations on modern architecture, and by addressing the crisis of the Modern Movement, reflected upon new solutions characterised by a return to historical references, the importance of context, the respect for diversity. Assuming liberty of expression (as manifested after 1968 under Giscard d'Estaing), state television can still play a positive role in current architectural debates.

Il est très difficile dans cette courte communication d'aborder un sujet aussi complexe et vaste que celui des rapports entre architecture et télévision, sans donner l'impression de simplifier à l'extrême ou d'être lacunaire. Mon but ici ne sera donc pas de tendre à l'exhaustivité mais d'évoquer quelques-unes des questions que soulève une telle thématique¹.

La motivation principale de cette étude a été d'aborder la question des rapports entre architecture et culture de masse. En effet, dès sa création, la télévision s'adresse au grand public et se donne pour mission de le former. Jean Thévenot, ancien radioreporter, nommé en 1944 chef-adjoint du bureau d'études artistiques de la télévision française, écrit en 1945:

Demain, les comportements individuels, familiaux, sociaux, les habitudes, jusqu'aux pensées, en un mot, les mœurs [...] seront influencés et modifiés par elle, plus profondément peut-être que par les bienfaits et les menaces de l'énergie atomique².

La période prise en compte ici, entre 1945 et 1980, est celle où la télévision devient effectivement un mass média. Objet de luxe dans les années 1950, la télévision se répand largement dans les ménages au cours des années 1960 et 1970³. Ce travail doit donc permettre de comprendre comment ce nouveau média a pu contribuer à la diffusion de l'architecture auprès du grand public et à l'élaboration d'une certaine image de l'architecture moderne⁴.

L'hypothèse de départ qui a guidé ce travail s'inspire du constat fait par Isabelle Veyrat-Masson dans son ouvrage consacré à la place de l'histoire à la télévision: celle-ci observe que la fin du monopole de l'État sur la télévision en 1974⁵ marque un infléchissement des programmes historiques, la chute d'un certain nombre de tabous et l'apparition des débats des spécialistes sur la question. Dans un même ordre d'idées, il était prévisible que le contrôle de la télévision par le biais de l'Office de radio télévision française (ORTF) jusqu'en 1974 coïncide avec le développement au petit écran d'une image positive de l'architecture moderne propre à soutenir le discours politique présidentiel - celui du général De Gaulle puis de Georges Pompidou - sur la modernisation de la France. L'étude des archives audiovisuelles a permis d'infirmer cette hypothèse. En réalité, dans les années 1950 et 1960, très peu d'émissions sont consacrées à l'architecture. Si quelques-unes dédient ponctuellement un numéro à l'architecture - comme « Cinq colonnes à la une » à Brasilia et Sarcelles en mai et décembre 1961 - et si l'architecture est effectivement

très présente dans les actualités, les archives audiovisuelles révèlent le fossé entre la réalité de la reconstruction et le peu de place accordée par la télévision aux questions architecturales.

En revanche, dans les années 1970, la situation évolue. L'architecture acquiert une place dans les grandes émissions françaises de l'époque: elle quitte les actualités, le domaine de l'information, pour devenir objet de débat. La plupart du temps, ces émissions abordent l'architecture de façon contestataire, soulignant l'opposition entre architecture contemporaine et sauvegarde du patrimoine - c'est le discours de « Chefs d'œuvre en péril » - ou mettant en évidence les dangers de l'urbanisation d'un point de vue écologique - c'est le thème soulevé dans des émissions comme « La France défigurée » ou « La France dans vingt ans ». Enfin, les années 1970 se distinguent par le lancement d'une émission consacrée exclusivement au débat sur les questions architecturales et urbaines: c'est à la première chaîne que revient l'initiative de diffuser en 1975 une série d'émissions conçue par Éric Rohmer, intitulée « Villes nouvelles ».

Le choix d'Éric Rohmer n'est pas un hasard. Parce qu'il est un des rares cinéastes de sa génération à s'intéresser au documentaire et à s'être illustré dans ce domaine: un certain nombre sont du reste consacrés à l'architecture (*La ville de Nancy au XVIII^e siècle* - 1968, *Victor Hugo, architecte* - 1969, *Métamorphoses du paysage industriel* - 1968). Rohmer est passionné par les villes, notamment par Paris. En témoignent les films de cette époque, comme *Le Signe du Lion* (1959), *Nadja* à Paris (1964), le court-métrage *Place de l'Étoile* (1965). Certaines séquences de ses films expriment sa conception de l'évolution de la capitale:

J'aime Paris, dit-il et j'aurais voulu faire quelque chose pour qu'on la sauvegarde. Mais le fait que Jess Hahn, dans le *Signe du lion*, se promène sur les berges de la Seine n'empêchera certainement pas qu'on les remplace par une autoroute qui [...] défigurera la rive droite⁶.

Notons que pour Rohmer, la question de la modernité se pose en des termes identiques pour l'architecture et le cinéma: de même que le cinéma de la nouvelle vague peut être moderne, pense-t-il, sans pour autant devoir rompre avec la chronologie ou la narration, de même l'architecture peut être moderne, selon lui, en conciliant le respect du passé: « L'extrême conservatisme et l'extrême progressisme sont frères. Si l'on démolit petit à petit les maisons de Paris [...], on ne bâtit jamais rien de bien neuf. »⁷. Et il ajoute:

Pourquoi tout français n'aurait-il pas sur l'aménagement du territoire des idées, même idiotes, alors qu'il en a sur la réforme électorale ou le conflit indo-pakistanaï⁸.

Il n'est donc pas étonnant qu'en 1975 Rohmer soit intimement persuadé, depuis longtemps, que les questions d'urbanisme ne sont pas suffisamment débattues en France, et qu'il songe à réaliser des documentaires sur l'architecture⁹.

Cette série comportait quatre émissions de 45 à 50 minutes, diffusées d'août à septembre 1975 sur la première chaîne. La première, *L'enfance d'une ville* (10 août 1975), est consacrée à Cergy-Pontoise. Reportage sur cette ville nouvelle, elle met en scène le personnel de la société d'aménagement, notamment M. Hirsch, dirigeant de la société d'aménagement de la ville nouvelle de Cergy Pontoise, les architectes, particulièrement Riccardo Bofill devant la maquette du projet de petite cathédrale (1971-1972), mais

6 - *Id.*, p. 260.

7 - *Id.*, p. 261.

8 - *Ibid.*

9 - D'après le témoignage de Paul Chemetov, Rohmer aurait commencé dès 1972, soit trois ans avant ce projet d'émission, à s'intéresser à leur travail et venir les filmer.

10 - Les coteaux de Maubuée, concours organisé par la ville nouvelle de Marne-la-vallée en 1972-1974, est publié en juillet-août 1974 dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, puis en octobre 1975 dans *Techniques et architecture*, en octobre 1976 (octobre-novembre) dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Le numéro de décembre 1974-janvier 1975 de *Techniques et architecture* consacre une très grande partie de son numéro consacré aux villes nouvelles de province au Vaudreuil. La ville neuve de Grenoble Échirolles, commencée en 1966, et plus précisément le quartier de l'Arlequin, est publiée dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* (juillet-août 1974).

aussi et surtout, les habitants et leurs associations. La deuxième, *La diversité du paysage urbain* (24 août 1975), évoque le travail d'une jeune agence d'architectes, l'atelier de recherche et d'études d'aménagement (AREA). L'émission débute par un débat en plateau avec l'équipe d'AREA, Alain Sarfati, Bernard Hamburger, Jean-Louis Vénard, Philippe Boudon, qui est l'occasion pour ceux-ci d'expliquer les idées qui animent leur recherches: le thème de l'industrialisation ouverte comme condition de la diversité, cher à Hamburger; le jeu sur l'échelle théorisé par Philippe Boudon; l'idée de télescoper les références pour produire un discours narratif attractif développée par Alain Sarfati. La seconde partie de l'émission est consacrée à l'étude du projet pour le concours des coteaux de Maubuée à Marne-la-Vallée que la jeune équipe a remporté un an auparavant, en juillet 1974. La troisième de ces émissions, *La Forme de la ville* (31 août 1975) met en scène les architectes de l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA). L'émission est à nouveau bipartite: tout d'abord, une visite du quartier de l'Arlequin, dans la ZUP de Grenoble-Échirolles, conçu à partir de 1966 par Henri Ciriani, Borja Huidobro et Michel Corajoud; puis une séquence dans l'agence de l'AUA consacrée au commentaire de la maquette réalisée pour le concours d'Évry (1971-1972). La dernière émission intitulée *Logement à la demande* (22 septembre 1975) concerne la ville du Vaudreuil. Rohmer quitte le point de vue des architectes pour celui des utilisateurs: l'émission est consacrée exclusivement à l'expérience d'un couple, les Lenoir, qui, grâce aux procédés d'industrialisation Solfège mis en œuvre par l'Atelier de Montrouge (et plus précisément Gérard Thurnauer), peuvent concevoir eux-mêmes l'organisation intérieure de leur futur appartement.

Ces émissions se distinguent par le rôle de Rohmer qui, manifestement passionné par les enjeux architecturaux de l'époque, contribue à faire de son plateau un réel lieu de discussion sur l'évolution de l'architecture contemporaine. En cela, l'émission de Rohmer diffère des revues architecturales professionnelles où le débat, même à cette époque, est peu présent et souvent figé. Mais il n'y a pas de réelle différence de nature entre les deux supports: les objets architecturaux retenus par l'émission sont strictement les mêmes que ceux qui intéressent la presse et les discours développés par les architectes sont identiques¹⁰.

Même si la série ne comporte que quatre émissions, elle révèle que la télévision a su se faire alors le porte-parole auprès du grand public de l'évolution du débat architectural de l'époque, marqué par la contestation du discours de l'architecture moderne formalisé par les CIAM (congrès internationaux d'architecture moderne). La télévision diffuse la pensée d'une nouvelle génération d'architectes qui, en réaction contre l'urbanisme des barres et des tours, réfléchit à de nouvelles solutions, marquées par le retour aux références, l'importance du contexte et le souci de la diversité. Parallèlement, avec les polémiques nées autour du projet de réaménagement des Halles, les français prennent conscience qu'ils ont un rôle à jouer dans la constitution de la ville. C'est donc *a contrario* que se vérifie la thèse d'un contrôle de l'État sur l'image de l'architecture véhiculée par la télévision. Si, pendant les années 1950 et 1960, l'architecture occupe si peu de place dans ce média, c'est sans doute parce que la création est trop concentrée entre les mains de l'État pour pouvoir être objet de débat. Au contraire, après 1968, avec le démantèlement de l'ORTF et le tournant politique libéral impulsé par Valéry Giscard d'Estaing, les questions architecturales peuvent être abordées à la télévision, qui se fait alors le miroir de la remise en cause du Mouvement moderne.

C h a p i t r e I V

Patrimoine et stratégies de conservation

Heritage and Conservation Strategies

*Comment l'œuvre devient-elle patrimoine ? À quelles fins l'architecture moderne est-elle inventoriée ?
L'analyse de la valeur des édifices.*

Analysis of the value of buildings addresses two questions: how does a built work become heritage; what is the purpose of an inventory of modern architecture?

France VANLAETHEM

Introduction

1. Bruno FAYOLLE-LUSSAC

*De la stigmatisation à la monumentalisation du Mouvement moderne :
l'œuvre de Le Corbusier en Gironde*

2. Marieke KUIPERS

Fairy Tales and Fair Practice, Considering Conservation, Image and Use

3. Sarah MOUTURY

La Cité Modèle du Heysel : aspect patrimonial

4. Alexandra TEAGUE

Rose Seidler House: the Representation of Use Value in Modern Places

5. Andrew M. WALDRON

*Evaluating Modern Heritage in the Federal Government of Canada's
Building Inventory*

Introduction

France VANLAETHEM

Professeur, DESS en Connaissance et Sauvegarde de l'Architecture Moderne,
Université du Québec à Montréal, présidente de DOCOMOMO Québec.

La conservation de l'architecture moderne est l'une des deux missions fondatrices de DOCOMOMO International, l'autre étant la documentation. Le projet de conservation du Mouvement moderne peut être entendu de deux façons : la perpétuation de ses idéaux sociaux et culturels ou la sauvegarde de ses réalisations bâties, deux enjeux souvent en concurrence au sein de DOCOMOMO.

Voilà déjà trente ans que Hans Robert Jauss introduisait la notion de réception afin de renouveler l'écriture de l'histoire de l'art¹. Certes, l'architecture n'est pas la littérature. Son « texte » subit bien plus physiquement les affres du temps et sa fréquentation ne relève pas d'un choix délibéré comme la lecture d'un roman. L'architecture s'impose dans la vie quotidienne de tout un chacun. Cependant sa production tout comme son usage impliquent la reconnaissance de certaines formes et le partage de certaines valeurs.

Sans avoir eu l'occasion comme nos collègues français de mettre au défi de manière systématique la théorie de la réception dans le cadre de l'enseignement et de rencontres savantes², il me semble que les concepts d'« horizon d'attente » et d'« écart poétique » qui articulent la théorie de la réception de Jauss, peuvent nous aider à comprendre certains des échecs de l'architecture moderne et à réviser nos manières de penser et de faire le patrimoine.

Si l'architecture moderne est de mieux en mieux protégée dans de nombreux pays, elle l'est au titre de monument historique bien plus que comme patrimoine. Il ne faut pas confondre les deux notions. La première, héritée du XIX^e siècle, repose sur le jugement de spécialistes et sur l'appréciation d'une élite. Au contraire, le second implique une appropriation élargie et

1 - « L'histoire de la littérature : un défi à l'histoire littéraire » (1968), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 21-43.

2 - Richard Klein et Philippe Louguet, *La réception de l'architecture*, Cahiers thématiques : Architecture/Histoire/Conception, Lille, Éditions de l'école d'architecture de Lille, 2002.

3 - Willem Jan Pajmans et Joris Molenaar, « A Modern Villa from 1933 in 2001. "As if nothing has happened" », *Brinkman and Van der Vlugt. The Sonneveld House. An Avant-Garde Home from 1933*, Rotterdam, NAI Publishers, 2001, p. 152-159.

conduit à une extension et une diversification du domaine de la conservation.

S'intéressant aux réalisations de Le Corbusier en Gironde (sud-ouest de la France), Bruno Fayolle-Lussac souligne les facteurs favorables à la reconnaissance monumentale, la clôture de l'œuvre liée à la mort de son « auteur » et la menace de la perte des édifices. Il rappelle aussi l'importance cruciale de l'attention portée par les historiens et les institutions muséologiques, mais montre la fragilité de l'appropriation locale lorsque celle-ci est motivée par des considérations imposées par en haut et de l'extérieur, même dans le cas d'un architecte dont la notoriété est universelle. Quels sont donc les obstacles qui s'opposent à la patrimonialisation de l'architecture moderne ?

DOCOMOMO fonde la valorisation de l'architecture moderne sur son caractère novateur ou, en termes jaussiens, sur sa capacité à produire un « écart poétique », une distance par rapport aux attentes des habitants-lecteurs, à leurs modèles culturels et aux conventions qui prévalaient au moment de l'élaboration du projet. La Cité Frugès à Pessac (1923-1926, Le Corbusier arch.) est un exemple fameux à cet égard. Même dans le cas de la maison de Rose Seidler (Sydney, 1948-1950) par Harry Seidler, formé à l'école de design de Havard auprès de Gropius, une tension existait entre la philosophie de design de l'architecte et la culture viennoise de la maîtresse d'ouvrage, mère de Seidler, comme le relève Alexandra Teague. La distance culturelle établie par l'édifice moderne est certes plus ou moins grande selon que l'architecte-auteur a totalement ou non rejeté la tradition et les conventions. La différence est grande entre la maison Schröder (Utrecht, 1923-1924, G. Rietveld arch.) et la maison Cassandre (Versailles, 1925-1927, A. Perret arch.) ou encore entre les cités-jardins régionalistes et les grands ensembles modernistes. Ne peut-on pas se demander si la difficulté de l'architecture moderne à s'imposer comme patrimoine n'est pas liée au fait que celle-ci reste toujours une architecture non familière ? Cette étrangeté, obstacle à l'attachement, ne fonde-t-elle pas le comportement des propriétaires et des usagers qui la traitent trop souvent comme un simple objet utile, modifiable à merci, pour des raisons autant pratiques que de goût ? Ces attitudes n'ont rien à voir avec le culte que portent les architectes restaurateurs aux monuments modernes.

La plupart des projets de restauration visent à rétablir l'œuvre architecturale moderne « comme si rien ne s'était passé », pour reprendre les termes utilisés par Willem Jan Pajmans et Joris Molenaar lorsqu'ils caractérisent leur intervention sur la maison Sonneveld (Rotterdam, 1933, Brinkman et Van der Vlugt arch.)³. Marieke Kuipers explore les raisons d'une telle approche pourtant condamnée pour le patrimoine ancien depuis La Charte de Venise. Serait responsable la survalorisation idéaliste de l'acte de création qui vise à ressaisir l'idée originelle de l'artiste. Jouerait aussi l'abondance de la documentation relative au projet original, des dessins mais aussi des photographies qui témoignent de l'état du bâtiment au moment de sa livraison, avant même d'être occupée, des images où les habitants sont presque toujours absents, comme le note Alexandra Teague. La multiplication des images était d'ailleurs favorisée par la transformation des conditions de la réception, avec l'essor de la presse architecturale photographiquement illustrée. La sacralisation de l'œuvre de l'architecte-auteur est encore manifeste dans la mise en valeur patrimoniale, comme le note

Teague, une tendance que cherchent à dépasser les conservateurs de la maison Seidler en la présentant comme un document qui ne relève pas seulement de l'histoire de l'architecture mais encore de l'histoire culturelle.

Comment tenir compte dans la restauration de l'usage et des attentes des citoyens? Sarah Moutury suggère que des modifications soient apportées à la Cité Modèle à Bruxelles afin de mieux l'intégrer dans son environnement. Comment fait-on cela sans perdre l'intégrité de l'ensemble? Mais l'intégrité physique de l'œuvre est-elle si importante que le pensent les architectes restaurateurs du moderne? Comme le rappelle Fayolle-Lussac, Le Corbusier envisageait le remplacement des édifices qu'il construisait après une période de temps relativement courte. Et il n'était le seul à penser ainsi. Les Futuristes ne réclamaient-ils pas que chaque génération produise son architecture? Ce constat induit une ultime question: la conservation patrimoniale de l'architecture du Mouvement moderne est-elle légitime?

Oui, certes, car il ne faut ni nier la réception au profit de la production, comme le font les tenants de la restauration à l'identique, ni voir la réception comme un phénomène séparé de la production. Jauss nous montre la dynamique de la communication qui relie les deux moments dans le court et le long terme. La monumentalisation participe pleinement de la réception qui réactualise l'œuvre du passé, chaque génération la réinterprétant suivant son horizon d'attente, ses valeurs dont la formation n'est pas indépendante des réceptions antérieures. La patrimonialisation de l'architecture moderne contribuera-t-elle enfin à la faire accepter par un large public comme une « nouvelle tradition »?

Introduction

France VANLAETHEM

Professor, DESS en connaissance et sauvegarde de l'Architecture moderne (Masters programme in the Study and Protection of Modern Architecture), Université du Québec, Montréal, President, DOCOMOMO Québec.

The conservation of modern architecture is one of the two basic missions of DOCOMOMO International, the other being its documentation. The project for the conservation of the Modern Movement can be understood in two ways: the perpetuation of socio-cultural ideals or the protection of built works, two often competing concerns within DOCOMOMO.

It has been over thirty years since Hans Robert Jauss introduced the notion of reception theory in order to innovate the writing of history.¹ Of course architecture should not be confused with literature. Its "text" is much more susceptible, physically, to the throes of time, and its frequentation does not reflect a deliberate choice as does the reading of a novel. Architecture imposes itself on the quotidian life of each and every one of us. Nonetheless its production as well as its use implies the recognition of certain forms and the sharing of certain values.

1 - "L'histoire de la littérature: un défi à l'histoire littéraire" (1968), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 21-43.

2 - Richard Klein and Philippe Louguet, *La réception de l'architecture*, Cahiers thématiques: Architecture Histoire/Conception, Lille, Éditions de l'école d'architecture de Lille, 2002.

3 - Willem Jan Pajmans and Joris Molenaar, "A Modern Villa from 1933 in 2001. 'As if nothing has happened,'" *Brinkman and Van der Vlugt. The Sonneveld House. An Avant-Garde Home from 1933*, Rotterdam, NAI Publishers, 2001, pp. 152-159.

Not having had the opportunity, like our French colleagues, to challenge systematically reception theory within a teaching context or specialist conference,² it seems to me that the concepts of "*horizon d'attente*" (horizon of expectation) and "*écart poétique*" (poetic distance) on which Jauss' reception theory hinges can assist us in understanding certain failures of modern architecture and to revise our way of thinking about and creating our heritage.

If progressively modern architecture is better protected within numerous countries, it is so more under the rubric of historical monument than heritage building. One must not confuse the two notions. The first classification, adapted in the 20th century, depends upon the judgement of specialists and the appreciation of an elite. The second, to the contrary, implicates wider approval and leads to an expansion and diversification within the domain of conservation.

Interested in Le Corbusier's work in the Gironde (southwest France), professor Bruno Fayolle-Lussac underlines factors favourable to its recognition as monument: the ultimate closure of work associated with the death of the "author" and the threat of ruin to some of his buildings. He recalls too the crucial importance of the attention manifested by historians and museum institutions, but demonstrates the fragility of local appropriation when motivated by considerations imposed from higher or external authorities, even in the case of an architect whose reputation is universally recognised. What then are the obstacles that impose themselves on the heritage of modern architecture?

DOCOMOMO bases the valorisation of modern architecture on its innovative character or, in Jaussian terms, on its capacity to produce a "poetic distance," a distance in relation to the expectations of its inhabitant-readers, to their cultural models and to conventions prevalent at the time of its design evolution. The Cité Fruges at Pessac (Le Corbusier, 1923-1926) is a notorious example of this type. Yet even in the case of the Rose Seidler house (Sydney, 1948-1950) designed by Harry Seidler who studied at the Harvard School of Design under Walter Gropius, a tension existed between the architect's design philosophy and the Viennese culture of his client, in fact herself Seidler's mother, as Alexandra Teague elaborates. The cultural distance established by a modern edifice is obviously greater or lesser depending on whether or not the architect-author has totally rejected tradition and conventions. A great distance exists between Gerrit Rietveld's Schröder House (Utrecht, 1923-1924) and Auguste Perret's Cassandre House (Versailles, 1925-1927), or again between regional city-garden estates and major modernist ensembles. Can we not ask ourselves if the difficulty of modern architecture in imposing itself as heritage is not linked to the fact that it perpetually remains as unfamiliar architecture? Is not its strangeness, an obstacle to attachment, not grounded in the owners' or inhabitants' own behaviour, all too often treating their building simply as a utilitarian object, modifiable *ad infinitum*, for reasons of practicality or taste? Such attitudes have nothing whatever to do with the cult that the architect-restorers bring to modern monuments.

The majority of restoration projects aims to establish the work of modern architecture "[as] if nothing has happened," to borrow terms used by Willem Jan Pajmans and Joris Molenaar to characterise their intervention on Brinkman and Van der Vlugt's Sonneveld House (Rotterdam, 1933).³ Marieke Kuipers explores reasons for such an approach, albeit disapproved of in application to ancient heritage since the Charter of Venice. An idealistic over-valorisation of the creative act aimed at recapturing the artist's original idea might be responsible here. As Alexandra Teague notes, the abundance of documentation pertaining to the original project, including not only drawings, but also photographs witnessing the state of the building at the time of its completion even before its occupation, images in which the inhabitants are usually systematically absent, might play a role as well. The multiplication of images was for that matter given preferential treatment by the transformation of reception conditions through the power of an architectural press illustrated with photographs. The sanctification of the architect-author's œuvre is still manifest in the evaluation of heritage, as Teague points out, a tendency that the Seidler house preservationists

stroved to avoid by presenting the building as a document revealing not only architectural history but cultural history as well.

How does one take into account citizens' use and expectations within restoration? Sarah Moutury suggests that some modifications were effectuated at the Model City in Brussels so as to integrate it more successfully within its environment. How can one achieve this without losing the integrity of the ensemble? Yet is the physical integrity of the work as important as the architect-restorers of modern architecture believe? As Fayolle-Lussac recalls, Le Corbusier envisaged replacing the buildings he constructed after a relatively brief period. And he was not alone in thinking this way. Was it not the Futurist claim that each generation should produce its own architecture? This statement provokes an ultimate question: is conservation of the architectural heritage of the Modern Movement legitimate?

Yes, certainly, because one must neither deny reception at the expense of production (as do those who uphold the notion of identical restoration) nor see reception as a phenomenon separate from production. Jauss demonstrates the dynamics of communication which links the two moments over the short and long term. Monumentalisation participates fully in reception which readapts a work from the past, each generation reinterpreting it according to its own horizon of expectation and values whose foundation is not independent of previous reception. Will the process of transforming modern architecture into heritage finally contribute to its being accepted by the general public as a "new tradition"?



Cité Frugès (Le Corbusier). Pessac (1933). Gratte-ciel avant restauration (1983) . Photo de l'auteur. Copyright FLC/ADAGP 2005. Vue du jardin.



Cité Frugès (Le Corbusier). Pessac (1933). Gratte-ciel restauré (1983). Photo de l'auteur. Copyright FLC/ADAGP 2005. Façade principale.

De la stigmatisation à la monumentalisation du Mouvement moderne: l'œuvre de Le Corbusier en Gironde

Bruno FAYOLLE-LUSSAC

Enseignant, École d'Architecture et de Paysage de Bordeaux, France.

From Stigmatisation to Monumentalisation of the Modern Movement: Le Corbusier's Work in the Gironde

Of the four built works designed by Le Corbusier in the Gironde from 1918 to 1929 - Podensac Water Tower, Cité of Lège, Tonkin House at Bordeaux, and the Cité Frugès at Pessac - only the last was "rediscovered" due to press reaction upon the death of its author in 1965. The effect of this mediated event, together with the centennial of the architect's birth in 1987, on the process of local heritage classification of all four projects is here traced.

Commissioned in 1918 by François Thévenot for a classical park site, the water tower was designed by the young Jeanneret who had just created the *Société d'application du béton armé*. Although established as a public park in 1939, the disused tower fell into oblivion. Henri Frugès' commission for six sawmill workers' houses, canteen and fronton at Lège fared no better. Constructed experimentally with the aid of a "cement gun" from the Maison Tonkin (1923-1924) with the idea of standardising and prefabricating the skeletal elements, bringing about the redefinition of heights for poured-in-place columns, it was nonetheless destroyed without press or professional reaction in 1986. Envisaged in 1923 simultaneously with the Cité of Lège, the Quartiers Modernes Frugès (QMF) with 53 workers' houses (out of 130 originally planned) was poorly received by the press and chief city architect when inaugurated in 1926. Units were largely transformed by their occupants, a case of positive cultural distancing between designer and inhabitants according to Philippe Boudon. These appropriations at Lège and Pessac put into question the right of the author to impose his elaborated formalism upon their inhabitants and underscore the inevitable process of renovation and change within all human creativity (acknowledged by Corbusier himself).

Locally initiated retrospective heritage protection of Corbusier's works began in 1958 (with the Villa Savoye); by 1963 his name figured on the list of significant architects linked to 20th-century architectural patrimony. With Corbusier's death, Pessac's importance was recognised, although with controversy; by 1976 the Cité was inscribed on the inventory of Gironde sites. In 1980 one house was classified upon its proprietor's initiative and another received public funds for rehabilitation, irreversible action toward protection and re-evaluation. The QHF Cité became a site of experimental restoration, accelerated by centennial preparations and media hype around the theme of affordable social housing which simultaneously launched drives to resurrect Lège, eventually inscribed by 1990 and restored (except for the canteen house) in 1994-1997, and Podensac water tower, restored into a site for cultural activities in 1987. If, therefore, this flurry of restoration appears coherent in light of the integrity of Corbusier's work, it appears perhaps less so with regards to the original social goals of the QMF, although due to private initiatives, Lège retains its original purpose.

The process of heritage classification poses the question of overprotection of Corbusier's work, defined here as the result of hyped media coverage, making sacred the entire body of work beyond critical analysis, serving local Gironde politics and economy, notably tourism, spreading to the Bordelais agglomeration. Yet perhaps, posits Fayolle-Lussac, a process of reappropriation by users and consumers over the long term will once again reclaim Corbusier's buildings.

Des quatre réalisations de Le Corbusier en Gironde de 1918 à 1929 : château d'eau de Podensac, cité de Lège et maison du Tonkin à Bordeaux, cité Frugès à Pessac, seule cette dernière a été redécouverte en 1965. L'annonce de la mort de Le Corbusier relayée par la presse locale venait de déclencher l'alerte. Nous tenterons donc d'observer ici l'impact de deux événements médiatiques - la mort de l'auteur en 1965 et la célébration du centenaire de sa naissance en 1987 - sur le processus local de patrimonialisation de l'œuvre corbuséenne et son argumentaire.

Du temps du projet à celui des appropriations : l'épreuve de l'usage

En 1918, François Thévenot commande à Jeanneret qui venait de créer la Société d'application du béton armé, un château d'eau, implanté en amont du parc de Chavat à Podensac sur la rive gauche de la Garonne. Le programme prévoit sous la cuve une gloriette, accessible par un escalier hélicoïdal et ouverte par huit portes-fenêtres donnant sur le parc et sur la Garonne. De style « classique », celui-ci s'intègre au caractère général du parc, orné notamment de groupes de statues de style pompier, et qui devient un espace public en 1934. Le château d'eau inutilisé tombe dès lors dans l'oubli.

La commande d'Henri Frugès à Lège, sur le bassin d'Arcachon, de six maisons, d'une maison-cantine et d'un fronton pour les ouvriers de sa scierie est réalisée non sans difficultés de 1923 à 1925. La construction expérimentale, à l'aide du « ciment-gun », de la maison du Tonkin (1923-1924) à Bordeaux, en vue de standardiser et de préfabriquer les éléments de l'ossature, fait redéfinir le gabarit des poteaux coulés sur place et modifier les plans initiaux. Cette maison sera détruite en 1986 sans réaction de la presse ni des « experts ». La cité n'est pas inaugurée ni même mentionnée lors de l'inauguration de Pessac en 1926. Elle est occupée en 1929 par des

ouvriers de la scierie Darbo, qui a racheté la scierie Frugès en faillite. Par la suite, des travaux de transformation parfois lourds seront effectués par le propriétaire et les locataires.

Le projet des Quartiers modernes Frugès (QMF), envisagé en 1923 à partir de la commande de Lège, prévoit cent trente maisons et comporte cinq types de logements réalisables en série. Seuls deux secteurs réalisés (cinquante-trois maisons) seront inaugurés en 1926 et plutôt mal accueillis au vu de la presse locale et notamment des réactions de l'architecte en chef de la ville, Jacques d'Welles. La mise en vente sera retardée, en raison notamment de problèmes d'exécution de réseaux et de voirie ainsi que de la faillite des Frugès en 1929. Si les réactions locales à l'époque, dont celles des habitants, sont mitigées, la distance culturelle entre le concepteur et les occupants s'est révélée finalement positive, selon Philippe Boudon : ces derniers ayant pu s'approprier les maisons et le quartier, les ajustant à leur mode d'occupation de l'espace et rectifiant de leur point de vue, les erreurs de la conception.

Ainsi, selon l'expression de Le Corbusier, la vie a eu raison, comme toujours : « L'un et l'autre, l'habiter et l'habitat, restent de véritables créations humaines et, comme toute création sans cesse renouvelée, ne peuvent se déduire du passé ». À Pessac et à Lège, le temps de l'appropriation a été celui de la manipulation obligée d'une architecture très élaborée dans sa formalisation, destinée à satisfaire les besoins de l'homme moderne, par des habitants remettant en question le droit de l'auteur sur son œuvre¹. Celui-ci s'indigne dès 1931, devant les modifications apportées par les habitants, donnant à la cité « l'allure de l'architecture la plus gougeate des villes d'eau en pseudo-moderne » et s'insurge contre leur mauvais goût² : une réaction qui relève de « l'échelle-socio-culturelle du projet [...] réduite (ici) au degré zéro »³. Plus tard, Le Corbusier estime la durée de vie d'une maison à environ cinquante ans en harmonie avec les besoins d'une famille et préconise d'installer les enfants dans une nouvelle maison « au goût de leur génération à eux (qui) supprimera les fréquents et vains travaux d'adaptation que nous voyons se renouveler sans cesse »⁴. En toute orthodoxie corbuséenne, les maisons de Pessac étaient légitimement remplaçables vers la fin des années 1970 ! À l'époque précisément où l'on commence à protéger la cité.

La reconnaissance de l'œuvre en Gironde : une légitimité importée

Dès 1958, l'œuvre de Le Corbusier entre dans la sphère du patrimoine (protection en urgence de la villa Savoye) et, en 1963, son nom figure sur une liste d'architectes « significatifs »⁵ au titre de la notion émergente du patrimoine architectural du XX^e siècle. Dès la fin des années 1960, des recherches resituent l'importance de Pessac (Boudon/1969, Taylor/1972). L'annonce de la mort de Le Corbusier, le 27 août 1965, relayée par le journal *Sud-Ouest*, se traduit, dès le 31 août, par une visite officielle du député-maire de Pessac et du directeur du journal aux Quartiers modernes Frugès, dont l'architecture fait penser « aux critiques d'alors (de celui) qui devait se révéler le plus moderne de l'architecture du siècle ». La notoriété vient d'effacer la critique locale, mais l'emploi du béton armé reste « mieux désigné [...] pour les grands ensembles que pour les réalisations individuelles... (qui)... ne correspondent sans doute plus à notre époque ». Dès 1966, le conservateur régio-

1 - *La conservation*, op. cit., p. 9-14.

2 - Ferrand (Marylène) et al., op. cit., p. 112.

3 - Boudon (Philippe), *Pessac de Le Corbusier (1927-1967)*, suivi de *Pessac II, Le Corbusier (1969-1985)*, Paris Dunod, 1985 (1^{re} éd. 1969), p. XIII.

4 - Fondation Le Corbusier, D2-19 (avant 1956).

5 - Barres (Renaud), *Essai d'une théorie de restauration active du patrimoine moderne et contemporain*, Paris, Éd. de l'Espérou, 2000, p. 17.

6 - *Revue Aquitaine*, n° 13, 1974, p. 25-27.

7 - Groupe fondé l'année du patrimoine (1980) par cinq architectes bordelais, à l'occasion d'un concours sur la gare de Biarritz.

nal des Monuments historiques demande l'inscription de l'ensemble de la cité, sur proposition de la municipalité. En 1967, l'avis de la commission supérieure est réservé sur « cette réalisation [...] considérée comme une œuvre de jeunesse », au regard de l'un des critères de la Liste André Malraux (1963): un architecte représentatif d'un courant significatif, un édifice témoignant d'une avancée technique. L'avis favorable accordé en 1968 n'aboutit pas en raison du statut privé des habitations: la cité est inscrite, par défaut, à l'inventaire des sites de la Gironde en 1976.

En 1980, le classement d'une maison à l'initiative du propriétaire et, en 1982, la demande de réhabilitation adressée par un autre propriétaire à un organisme de rénovation de l'habitat ancien (CEREL-ARIM) déclenchent un processus institutionnel irréversible de protection et de mise en valeur. La ville achète un gratte-ciel en 1983 pour y installer la « maison Le Corbusier » (l'Association des amis de Le Corbusier est créée en 1990). Suite à une étude de 1985 sur la sauvegarde et la réhabilitation des Quartiers modernes Frugès, la cité devient le lieu d'une restauration expérimentale fondée sur l'archéologie du bâti et une stratégie de restauration-rénovation. L'année du centenaire, annoncée dès 1985, incite la presse locale à valoriser la cité et suggère le thème d'une exposition à Bordeaux sur l'habitat bon marché de Le Corbusier. Dans ce nouveau contexte et dans le cadre d'une politique locale de concertation, l'OPAC Aquitanis a acquis en 1993-1994 quatre maisons représentatives des types conçus par Le Corbusier, afin de garantir une certaine mixité sociale (logements HLM - habitations à loyer modéré) sur le site qui a tendance à être accaparé par d'autres milieux socio-culturels que ceux prévus à l'origine. Par la suite, en 1997, la cité constitue le cœur et le référent d'une ZPPAUP (zone de protection du patrimoine architectural, urbain et paysager).

Le battage autour du centenaire va légitimer la résurrection de Lège et du château d'eau de Podensac. La cité de Lège, retirée de la deuxième édition de *L'œuvre complète 1910-1929*, resurgit en 1974 dans la presse régionale⁶ mais n'apparaît qu'à la marge dans les travaux scientifiques des années 1970-1980. En 1988, la visite d'un japonais alerte la presse locale au moment de la tentative de démolition de la cité par la municipalité. La cité est inscrite dans sa totalité en 1990, à l'initiative du propriétaire qui en négocie la vente avec Gironde-Habitat (1992): la cité restaurée (1994-1997), à l'exception de la maison-cantine, respecte l'intention initiale du projet de Frugès (logements HLM). La restauration de l'ensemble, techniquement fragile, est confiée à l'architecte en charge de Pessac, valorisant ainsi les recherches patientes sur la restauration des Quartiers modernes Frugès.

La tentative de classement à Podensac relève d'une invention culturelle, bénéficiant de cette vague médiatique. Grâce à l'intervention de deux architectes étrangers, la municipalité découvre en 1983 le château d'eau dont la destruction était programmée. En 1986, la COREPHAE (commission régionale du patrimoine historique, archéologique et ethnologique) refuse l'inscription (en alléguant du mauvais état d'une œuvre d'intérêt secondaire), la municipalité de l'époque étant peu favorable à cette proposition, présentée à l'initiative d'un groupe d'artistes bordelais: le Groupe des cinq⁷. C'est bien ici la notoriété de Le Corbusier qui légitime la demande. En octobre 1987, grâce à un bail emphytéotique, le Groupe des cinq restaure le château d'eau, transformé en lieu d'accueil pour des manifestations culturelles.

L'œuvre médiatisée au risque d'une surprotection ?

Le déclenchement local du processus de patrimonialisation repose donc en Gironde sur un argumentaire importé, rythmé par deux événements symboliques : la mort et surtout la commémoration de la naissance de Le Corbusier. Les initiatives locales s'inscrivent ainsi dans les convenances culturelles du goût officiel.

La sauvegarde des Quartiers modernes Frugès apparaît cohérente au regard de l'œuvre de Le Corbusier, mais se traduit par l'arrivée d'une clientèle, plus conforme culturellement aux souhaits du concepteur, au détriment, pour partie, de l'objet social originel de la cité : l'objet patrimonial a induit l'évolution sociale de son occupation. À Lège, l'initiative privée s'inscrit dans un contexte plus favorable. La cité restaurée, plus marginale au regard de l'œuvre, reste fidèle à sa destination originelle. La sauvegarde du château d'eau relève d'une initiative et d'un statut privés, s'inscrivant dans le processus actuel de reconnaissance de la totalité d'une œuvre d'un des grands architectes du XX^e siècle, mais retombe depuis peu dans l'oubli, alors que le parc de Podensac, restauré, a retrouvé une nouvelle vie.

Ce processus d'invention patrimoniale pose la question de la surprotection de l'œuvre de Le Corbusier, définie comme un phénomène produit par l'hypermédiatisation de l'œuvre d'un auteur. Présentée comme « un fait artistique total » celle-ci sacralise l'ensemble de sa production, les déclinaisons de la valeur de l'œuvre l'emportant sur l'analyse critique. Portée à la connaissance de tous, l'œuvre serait dès lors légitimement « patrimonialisable » dans sa totalité, du fait de sa célébrité. Cet effet de notoriété, dans le cas de Le Corbusier, a joué indubitablement, comme une norme culturelle indiscutée à l'échelle locale dans le processus de reconnaissance et de protection de son œuvre girondine. La protection déclenchée de façon conjoncturelle par la médiatisation des commémorations a légitimé des politiques et des stratégies locales de mise en valeur d'image, notamment à effet touristique (Pessac et le patrimoine, la modernité de Le Corbusier, récupérée par l'agglomération bordelaise). Cependant, au-delà du phénomène de mode qui l'a révélé, le patrimoine ne se projette-il pas, dans le temps long de la transmission, en suscitant un désir et un processus de réappropriation de l'œuvre par ses usagers ou ses consommateurs : un processus durable, silencieux, mais toujours à réactualiser ?

Remerciements

L'auteur tient à remercier Jean-Luc Veyret, "mémoire vivante" de Pessac et Lège, Jean de Giacinto, Nathalie Ponchez, Madame Gardien (Aquitanis).



Sonneveld House, garden elevation, J. A. Brinkman and L. C. van der Flugt. The trees are grown up but that is the only difference with Jan Kamman's photo of 1933. Image and substance are still the same, thanks to the careful restoration by Joris Molenaar (Photo by Marieke Kuipers, 1999).



Sonneveld House, bathroom. Only the chromium has been polished; no more interventions were needed (Photo by Marieke Kuipers, 1999).



Rotterdam, Kiefoek housing estate by J. J. P. Oud, tapestry shop in the reconstructed corner-shop. Even if one tries to restore the historic image, still the efforts might fail to educate the tenant's taste (Photo by Marieke Kuipers, 2001).



Rotterdam, Kiefoek housing estate, a row of the reconstructed houses showing the internal junction by means of a large glass opening instead of a door (Photo by Marieke Kuipers, 2001).

Fairy Tales and Fair Practice, Considering Conservation, Image and Use

Marieke KUIPERS

Architectural historian. Senior Researcher with the Netherlands Department for Conservation,
Professor in Cultural Heritage at Maastricht University, Faculty of Arts & Culture, Secretary of
the DOCOMOMO International Specialists Committee on Registers.

Contes, légendes et éthique de la conservation du patrimoine moderne : restauration, image et usage

Les œuvres du Mouvement moderne font aujourd'hui partie du patrimoine. Mais les pratiques de conservation qui le caractérisent sont le résultat de plusieurs faits liés au contexte historique qui a présidé à sa naissance et à son développement. Ainsi, dès la naissance du Mouvement, l'image photographique a été utilisée de manière intensive pour diffuser les œuvres, et ceci a entraîné plusieurs conséquences. Tout d'abord l'impact de ces images dans la mémoire de chacun est parfois plus puissant que celui de l'édifice réellement construit. Or bien souvent, elles donnent une version qui distord l'authenticité de l'édifice construit. Souvent prises au tout début de la première occupation des lieux, elles ne rendent pas compte de la réalité et de l'évolution des usages dans le temps. Enfin, elles contribuent à encourager la formation et la persistance des icônes modernes : des édifices que l'on admire comme le produit du génie architectural, mais dans lesquels on n'envisage pas la vie au quotidien. Cet écart entre image et usage est renforcé par le fait que, plus que des éléments du patrimoine relevant d'autres époques, les édifices modernes souffrent souvent de défauts techniques, ou répondent parfois imparfaitement aux exigences de flexibilité et de fonctionnalité qui étaient revendiquées par leurs auteurs. L'ensemble de ces faits concourt à rendre difficile la restauration des « monuments modernes » et à la placer sous l'emprise de tentations contradictoires – restaurer une « image originelle » qu'il s'agit de ressusciter, ou adapter l'édifice aux usages et aux standards contemporains – difficiles à concilier avec le principe d'authenticité qui fonde la Charte de Venise (1964).

Plusieurs cas choisis au sein du patrimoine néerlandais illustrent la complexité de la conservation des édifices modernes. Le cas du sanatorium Zonnestraal a montré que les problèmes de fonctionnalité et d'usure des matériaux se produisent plus rapidement et plus radicalement pour les édifices modernes. La restauration de la maison Rietveld-Schröder – actuellement musée – illustre un parti visant à recréer la

phase initiale d'occupation de la maison, sans rendre compte de l'usage de la maison par Truus Schröder-Schräder, qui y vécut pendant cinquante ans. La maison Sonneveld à Rotterdam, par Brinkman et Van der Vlugt, est aussi transformée en musée. Dans les deux cas, la démarche s'apparente à la quête d'un état « originel » de l'architecture ; les maisons sont restaurées comme « la Belle au bois dormant ».

Lorsqu'il s'agit d'adapter des édifices à des usages actuels, on assiste parfois à des démarches très radicales. Curieusement, elles sont parfois associées à la tentative de recréer des édifices disparus ou jugés trop difficiles à préserver. Par exemple, le « Village Blanc » construit par J.J.P. Oud à Rotterdam-Oud-Mathenesse était conçu dès le départ comme un ensemble transitoire. Les logements sociaux furent remplacés par des constructions nouvelles, mais la baraque, dessinée par Oud en trois couleurs, fut reconstruite sur deux autres sites, en raison de son architecture attractive. La « résurrection » d'une des icônes de la modernité n'avait rien d'un acte de conservation. Par contre, la reconstruction du quartier De Kiefhoek, également un ensemble de logements sociaux par Oud, fut animée par une volonté de restauration et guidée par des images. Mariant des partis de reconstruction et d'adaptation des logements aux normes contemporaines du confort, l'architecte s'est montré peu soucieux du respect des principes de la Charte de Venise. Pour la restauration soignée des maisons privées, il faut des clients et des architectes inspirés comme le montre le cas de la maison-De Bruyn à Schiedam.

En conclusion, la nature complexe du patrimoine moderne exige des architectes-restaurateurs, autant que des propriétaires-clients, qui puissent, au-delà de la facilité des images et des mythes, réconcilier l'éthique, la théorie et la pratique de la conservation.

Introduction

Whether we like it or not, the buildings of the Modern Movement are no longer pointing to the future ahead of us, rather they have become a part of the built heritage of the past. The modernist architecture belongs now to the domain of history, of public cultural institutions and the restoration rules of the Charter of Venice from 1964, just like medieval cathedrals, Baroque palaces and age-old farmsteads. This contribution explores how we can use our theoretical and historical knowledge in the practice of conservation, especially in the case of some modern Dutch houses.

Image versus Reality

Reviewing most of our publications and debates, it seems to be taken for granted that the legacy of the Modern Movement is merely regarded as an architect's affair, or in a broader sense, as the work of designers. As a consequence, we regard the creations of the modernist architects as something special, as precious masterpieces of a selected group of creative geniuses, needing special care and attention. Both our appreciation and ideals are fed with the early images of the modern buildings, either the original drawings from the design table or photographs taken just before, or shortly after, the first occupancy, showing void spaces or scarcely furnished rooms, hardly any living person, no traces of trash or other disturbances. Thanks to these (often widely published and sometimes manipulated) powerful pictures of ideal architecture, we think - or we wish - that the depicted buildings could never change and stay forever, at least in our minds. It recalls the similar desire to stay forever young as expressed in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*. The visual power of the photographs is so strong that they act

as our primary source of reference to appreciate the architectural quality of the modernist buildings, even in black and white.¹ While we focus on the original "idea," the architectural *inventio*, we tend to ignore that the building also has a substance, an existence in time and a personal meaning for its users.

As true believers we admire the original images of the modernist highlights for their aesthetic and innovative qualities. When speaking about these architectural *icons*, we usually forget the double meaning of that word, one related to worship and one to portraying. However, the difference between a painted icon in a church and a built icon in a town is that the first is directly meant as a holy piece and can be handled as a piece of art as well, while the second has also to meet practical needs and only few people like to "live in a painting" (as in Jozef Peeters' apartment).² On the contrary, many occupants have complained about technical failures, like leaking roofs or draughts (e.g. Gerrit Rietveld's driver's house in Utrecht) and altered the buildings according to their needs and taste.³ Ideally, these adaptations should fit the original idea of flexibility and functionality, but in practice they rarely did.

Functional Frictions

The legacy of the Modern Movement is often treated as a legend, a collection of myths – or Phantasies as Peter Blake has named the main themes in his critical analysis *Form Follows Fiasco*. Already during their lifetime the modernist architects – and their admirors – had begun to create these myths, in which they were the heroes, those who knew how to build the future, or the magicians who knew the secret of eternal youth. No wonder that we prefer the "mediated" buildings as our icons, because they are not meant to change. These pictures echo the ideal creator, like the painted icons of saints are a medium to God. It seems almost blasphemous, then, to disturb this fragile relationship between idea and materialisation – first by occupying the building, then by adapting it to the occupant's needs and next by asking critical questions about failures, functionality, finances and future use.

The story in most books about modern architecture no longer coincides with the later fate of the depicted buildings. In fact, the occupancy phase is rarely mentioned at all, let alone seriously investigated with an open mind towards the history of use and the possible value of later added elements. Yet, the continuous stream of appraising publications with beautiful contemporary photos justifies our current conservation activities with regard to the realised experiments of the Modern Movement. Whereas the words *icon* and *monument* refer both to holiness and immortality, the material reality deals with decay and loss. Here the frictions between idea and materialisation begin, because in many cases the "Modern Monument" can no longer be used in its original form and function. At least one of both should be adapted to make the building fit for the future again, due to new building codes, new technical requirements, a changed context (physically, socially and/or economically). To restore an icon of the Modern Movement without changes – of materials, functions or forms – is a *mission impossible*, especially if one wants to keep the building "alive."

1 - See Preservation Technology Dossier 5: *Modern Colour Technology, Ideals and Conservation*, DOCOMOMO, July 2002.

2 - M. Buyle & M. Manderyck, "Wonen in een schilderij. De conservering en restauratie van Jozef Peeters' atelierflat (1926) in Antwerpen," *Monumenten & Landschappen*, 1998, n° 6, pp. 4-22.

3 - Cf. *Het Kleine Bouwen, Vier eeuwen maquettes in Nederland*, Zutphen; Utrecht, 1983, pp. 181-183. In 1992-1994 the house was restored by Dolf de Maar, who replaced the earlier side-building by a studio.

4 - M. Provoost, in *Crimson, Re-Arch, Nieuwe ontwerpen voor oude gebouwen*, Rotterdam 1995, pp. 8-49. The silo has been reallocated since Sara Lee has left the site.

5 - Cf. A.T. Friedman, *Women and the Making of the Modern House, A Social and Architectural History*, New York 1998, pp. 64-91; B. Mulder e.a., *Rietveld-Schröder Huis 1925-1975*, Utrecht; Antwerpen, 1975; P. Overy e.a., *Het Rietveld-Schröder Huis*, Houten, 1988.

The famous case of the Zonnestraal sanatorium suggests that problems of disfunctionality and material "worn-outness" appear sooner and more radically for "Modern Monuments" than in the case of the more traditionally built heritage. Nevertheless, the general conservation issues of listing, protection, finding the way to adapt uses and, foremost, finances and detailed knowledge for restoration are more or less the same for both categories. What could make a difference is the fact that during the modern period new materials were adopted - often in an experimental way and not always in a sound manner - and that nowadays most "traditional" restoration architects are not (yet) familiar with the repair of early concrete and fine steel frames or plastics, while the majority of the present architects lack the "archaeological" attitude (and sometimes also the knowledge of "historic" modern materials and construction methods) towards the monuments of the Modern Movement.

Re-Arch and Re-Turn

The recent "juvenating shift" in the Dutch practice of protection and conservation of "young monuments" opens up a new debate about the intentions and limits of interventions. In her leading essay on *Re-Arch* Michelle Provoost defines eight rhetorical figures concentrating on the new additions, such as Palimpsest for Hubert-Jan Henket's extension of the museum Boijmans-van Beuningen and Recapitulation for Meindert Booy's coffee silo for the Van Nelle factory, both in Rotterdam.⁴

What I would like to add are metaphors focusing on the "old" buildings and their related conservation issues, such as authenticity. The restoration Charter of Venice, following John Ruskin, states that conservation should always prevail above renewal and basically it condemns reconstructions because they lack historicity and authentic materials. In many cases the original situation of a building is uncertain and why should layers of other periods be removed? Here the complications start with the heritage of the Modern Movement. Using the large amount of archival photos and drawings to help us reconstruct - more or less - the original building is difficult: they are close to the historic image, but only partly in its materiality and seldom in its context.

Somehow we have already crossed the borderlines of authenticity and it seems that the on-going process of reconstruction and "musealisation" cannot be stopped. While we welcome that "old monuments" will not be frozen in their historic situation but adapted to new use, it is very hard to resist the desire for restoring the supposed initial phase of a modern monument of a well-known master. It is as if history has to be sacrificed for an architectural illusion. It seems that the longing for architectural "purity" in the restoration of modernist architecture is even stronger than it was in the times of Pugin, Viollet-le-Duc or Cuypers for Gothic cathedrals (although their own reconstructions are much closer to "phantasies" than the restorations of the moderns).

Even Truus Schröder-Schröder, who commissioned Rietveld to design the house in which she would live for fifty years, is relegated to second place in the currently more popular name of the *Rietveld-Schröder House* (instead of the pure "Schröder House" in the first publications).⁵ Almost all later changes have been removed during the recent restoration, which was meant

to re-create the initial phase of the Schröder House, as if the lady and her children had never lived there. But the original unrestricted view over the meadows will be forever affected by the current highway in front: this loss is irreparable. Yet, the Schröder House as a museum of Rietveld's De Stijl architecture is a *succès fou*. And so is J. A. Brinkman and L. C. van der Vlugt's completely restored Sonneveld House opposite the Netherlands Architecture Institute in Rotterdam, opened in 2002 as a museum-house.⁶

Both restorations could be regarded as intentions to bring the master-piece back into its original state and to recreate a Sleeping Beauty, by taking away later additions and by turning the private lived-in house into a public place and a museum-object. In analogy with the term Re-Arch, this intervention of "going back to the future" (or is it going back to the idealised past of the architectural *Urfassung*?) could be called Re-Turn. However, there is something sterile in these restored houses, which makes you feel like Alice in Wonderland.

It would be interesting to compare the various kinds of "modern" preservation practice with those of the "historic preservation," e.g. the seven levels of intervention according to J.-M. Fitch's increasing scale of radicality: preservation, restoration, conservation and consolidation, reconstitution, adaptation of use, reconstruction and replication, but that would demand a complete book.⁷ Yet, it is necessary to be aware of these distinctions and their consequences for the image and use of a "Modern Monument" and also to become more familiar with the "archaeological" rather than the "architectural" approach of an inherited building.

Re-Construct and Re-Vive

Whereas the Schröder House and the Sonneveld House could give up their original function in favour of a return to their original form and furnishing (mostly authentic), the case of J.J.P. Oud's most famous social housing projects is the opposite. The most radical intervention type - demolition after documentation of the historic situation - is not mentioned in Fitch's range. But this is exactly what happened to his "White Village" in Rotterdam-Oud-Mathenesse, which was from the start intended as a semi-permanent housing estate: it was pulled down after twenty-five years. On the other hand, the vanished site office has been remade - even twice - at a spot other than where it originally stood, just like the facade of Oud's café De Unie. Both were reconstructed because of their attractive images and not as a result of conservation activity. Michelle Provoost interprets these remakes therefore in terms of resurrection of icons of modernism, in which she also includes De Kiefoek, although its re-construction was intended as an act of restoration. For her this subtle difference does not matter, she simply associates these remakes with the same historic illusion of the Dutch Village in Nagasaki and the attractiveness of the simulated tropical world of the Tropicana swimming pool in Rotterdam.

The range Image-Illusion-Attraction is far from the range Icon-Space-Authenticity, not to speak of Idea-Function-Materialisation, but these cases show how far the influence of images can reach and how it interferes with the present restoration practice and sometimes completely ignores the international rules for conservation. De Kiefoek was built as a social housing estate and this function was never discussed when later on interventions

6 - The careful restoration is done by Joris Molenaar; see E. Adriaansz, B. Laan, J. Molenaar, Brinkman and Van der Vlugt: *House Sonneveld, modern living in 1933*, Rotterdam, 2001.

7 - J.-M. Fitch, *Historic Preservation, Curatorial Management of the Built World*, Charlottesville; London, 1998, pp. 46-47.

8 - RDMZ (NDC) dossier; cf. W. Patyn in *Proceedings of the first international DOCOMOMO conference* in Eindhoven, 1990, pp. 282-286.

9 - Based on RDMZ (NDC) dossiers and personal visits. The NDC could only enforce a *Bauforschungs* report, documenting the physical appearance in 1998.

were needed to keep the small subsidised houses livable. The adaptation to the present higher living standards came first - it was almost regarded as the perfection of Oud's original intentions - while both the social and the political context had changed. Over time, the population became more and more mixed with immigrants from non-European countries who needed low-cost rental houses but were not familiar with Oud's fame or Dutch living standards in general. In Rotterdam the housing department was reorganised and changed its position from "landlord" into "principal." During the 80s, the central rules for social housing were abolished as well as the combined subsidy system for urban renewal (in which conservation was partly integrated), the responsibility for restoration permits was transferred to the municipality (which had in this case to deal with the mixed interests of owner, administrator and guardian of cultural heritage) and the replacing of the wooden window frames by plastic frames with double glass had become a disaster. This replacement was based on the "what if" approach - an imaginary enquiry of the original designer - instead of following the common conservation codes. But such interpretations can never be checked and do not take into account that Oud could perhaps have developed a different opinion. The next step was to pull down a block of six houses and to rebuild them in the same place, with small extensions at the rear, and to create in one a "museum dwelling" in order to allow the visitors (not tenants) the spatial experience of *Existenzminimum*. It was opened in 1990 and regarded by the responsible architect, Wytze Patijn, as the utter consequence of conserving the original *idea*, with the remake as proof. Because of poor foundations and the increased demands of the tenants, more improvements were needed. Referring to the value of the *image* of the streetfront as the highest priority, Patijn defended a complete re-construction of all other houses, which would be "more beautiful, better and cheaper" than a full restoration.⁸ At the same time the houses were to be extended at the rear and joined internally by two units in several variants. Not only were the ground plans changed but also the refurbishment, in fact all substance of the shell. This type of resurrection does not fit in any of the intervention ranges because it is neither an exact replica, nor a conservation of the "original idea." In the best case the tenants are satisfied with their larger homes.

The same mix of conflicts between image, conservation and use can be found in Hook of Holland, where Wytze Patijn restored Oud's earlier housing estate in 1998. There were technical problems with the plastering (which was renewed in 1982) and practical problems due to the small size of the dwellings - reasons for the Municipal Department for Housing (owner) to start a radical intervention, closer to renovation than restoration. Although the protected status was never disputed, the solution of technical and social problems had the first priority. Negative advice both from the Netherlands Department for Conservation (NDC) and the municipal committee on conservation were put aside because the city council let the new technical living standards prevail. So, the upper part of the facade is replaced by concrete, external insulation is adapted, chimneys are removed and all interiors are altered to allow the junction of units for larger dwellings.⁹

Compared with the remake of De Kiefhoek and the complete disappearance of the "White Village," much more of the historical materials have been retained in Hook of Holland's housing estate, but the preference of image and use above authenticity and conservation gives grounds for being critical about this type of intervention. The desire to continue the original

use - low-rental social housing - and the changed conditions in the Dutch conservation policy have paved the way for such a radical renovation.

Private houses are better suited for conservation, not necessarily in the form of a museum-house, as Joris Molenaar's conscious restoration of Van der Vlugt's De Bruyn house in Schiedam shows. But the result always depends on the owners because they decide about the architect to be involved, aside from budget and degree of living standard. Only devoted inheritors can let a modern monument live on or re-vive, but they need devoted architects to restore their buildings in an appropriate manner (just like the historic heritage of other periods) - architects who can deal with the dilemmas of ethics, theory and practice of conservation. Fair practice goes beyond images, use and fairy tales.



Les blocs VI et V vus de l'intérieur de la Cité Modèle.

La Cité Modèle du Heysel: aspect patrimonial

Sarah MOUTURY

Historienne de l'art et urbaniste, Bruxelles, Belgique.

The Model City of Heysel: The Heritage Aspect

By its genesis and size the Model City of Heysel constitutes a forceful example of urbanism according to Modern Movement precepts. Built for the 1958 Universal Exposition, and testifying to advanced urban ideals in Belgium - to set social housing within nature benefiting from sun, air and greenery - it was the result of a collaboration of heterogeneous architects, out of whom emerged Renaat Braem (former Corbusier apprentice and CIAM member), one of the most important Belgian theoreticians and practitioners of modern architecture, the associated Groupe L'Equerre and architect-politician Fernand Brunfaut. It represents one of Belgium's first experiments in rational prefabricated construction, a high-density, centrally heated orthogonal tower on pilotis allowing maximum, separated and hierarchical pedestrian and vehicular circulation.

Supreme left-wing ideologue, Braem strove to counter Belgian urban chaos with, paradoxically, his strictly authoritarian plan to liberate the individual. His model city anticipated a new social order by intentionally breaking away from the traditional urban fabric, becoming a fortress against the ugly, insalubrious existing city. With its infrastructure of collective social services (school, church, shops), this ideal architecture expressed a radical departure, a new spiritualism. If retardataire in relation to other countries, within Belgium itself, only the Plain of Droixhe, Liège (Groupe E.G.A.U., 1951-1956) and the Kiel ensemble (Antwerp, 1949-1954) rivalled Heysel as progressive social-housing complexes adhering to principles of the Charter of Athens.

If Heysel's reception was globally positive until 1968, by 1971 a generational change in attitudes led to growing hostility toward this "fascist" project and its monomaniacal, oppressive architect. Contemporary heritage action has since tempered reactions, allowing for Heysel to be inscribed on the preservation list in 1994, included within a zone of cultural, historic and aesthetic interest in 1995, and assured national heritage interest today. Residents' reception has for the most part remained steadfast due to the City's architectural comforts, relatively good standard

1 - Il était composé de deux Flamands: R. Braem (de gauche, sans parti), V. Coolens (social chrétien); de deux Bruxellois: J. Van Doosselaere (libéral) et le groupe Structures (social chrétien); et de deux wallons socialistes: le groupe l'Équerre et R. Panis.

2 - Voir la bibliographie.

3 - Bontridder (A.), *L'architecture contemporaine en Belgique, le dialogue de la lumière et du silence*, éd. Helios, Anvers, 1963.

of living and stability, despite unfounded negative assessments from residents in nearby Brussels, likely due to Heysel's formal rupture with the old city. Heysel is one of the major forerunners of Belgian Modernism. Its protection is delicate, necessitating a balance between the preservation of heritage values and domestic functions, a too strict classification, according to Moutury, compromising necessary flexibility and better integration with its environment, even if contrary to its original concepts.

Introduction

Par sa genèse et son ampleur, la Cité Modèle constitue un exemple phare d'urbanisation réalisé selon les préceptes du Mouvement moderne. Edifiée à l'occasion de l'exposition universelle de 1958, elle devait témoigner des idées avancées de la Belgique en matière d'urbanisme. Les architectes qui travaillèrent ensemble à ce projet constituaient un groupe hétéroclite¹, au sein duquel émergeait nettement la figure de Renaat Braem, l'un des plus importants théoriciens et praticiens de l'architecture moderne en Belgique.

La réception professionnelle

La Cité Modèle constitue un exemple évident d'application des principes du Mouvement moderne. Le projet répondait aux idéaux visant à réaliser des logements situés dans la nature, bénéficiant abondamment de soleil, d'air et de verdure. Les recherches menées sur le logement minimum aboutirent à une rationalisation de la construction qui donna lieu à l'une des premières expérimentations belges des procédés de préfabrication lourde. Un véritable « morceau de ville » était projeté; il disposait des équipements nécessaires au développement de l'individu. Le logement en hauteur sur pilotis permettait de dégager un maximum d'espaces publics et les cheminements destinés aux piétons et aux automobiles répondaient au principe de séparation et de hiérarchisation des circulations.

Ce parti répondait aux souhaits du maître d'ouvrage, représenté par la figure de Fernand Brunfaut, architecte et homme politique. Il existait alors une divergence d'opinion entre catholiques et socialistes quant à la typologie souhaitable pour les logements sociaux: les premiers, représentés par De Taeye, soutenaient la petite propriété privée et donc la construction de maisons individuelles tandis que les seconds, sous la houlette de Brunfaut, défendaient la rationalisation et la concentration des logements, et par conséquent les immeubles en hauteur.

Pour ce qui est de la maîtrise d'œuvre, plusieurs travaux ont montré la force de persuasion de Braem vis-à-vis des autres architectes de l'équipe². Même si Bontridder estime que le travail de groupe l'a mené à des compromis déformant ses idées³, Braem s'est toujours exprimé en termes enthousiastes sur l'entente au sein de l'équipe. Le parti pris d'orthogonalité était surtout défendu par Braem et le Groupe L'Équerre, modernistes convaincus. Braem s'était intéressé très jeune au Mouvement moderne, comme en témoignent son projet de ville linéaire de 1934 et la réalisation de l'ensemble du Kiel à Anvers en 1949-54 (avec Maeremans et Maes). Après un stage chez Le Corbusier, il avait été introduit par ce dernier comme membre des *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) en 1937. En Wallonie, le Groupe L'Équerre, qui assurait le secrétariat du bureau belge des CIAM, avait également contribué à la diffusion des idées modernistes par

la publication d'une revue (*L'Équerre*, 1928-1940) et la réalisation d'un ensemble de logements à Flémalle (1937-1975).

Très jeune, Braem semble avoir été attiré par l'idéologie. Dès l'âge de vingt-quatre ans, il se forgea une doctrine très personnelle, fondée sur une critique des courants dominants. En gauchiste convaincu, il reprochait par exemple à Le Corbusier son manque de base sociale. Sa doctrine, comme l'a montré Strauven, n'était pas dépourvue de contradictions. Son dégoût du chaos urbanistique belge le poussait à désirer une forme de planification autoritaire qui, paradoxalement, devait permettre à l'homme nouveau de s'épanouir en toute liberté. La Cité Modèle lui donna une occasion formidable de mettre en pratique ses convictions et de les exprimer de manière claire. Ainsi, la Cité, anticipation d'un ordre nouveau, se posait volontairement en rupture totale avec le tissu traditionnel. Le tracé orthogonal nie celui des voiries existantes et le point de départ de la composition est conçu comme un rempart contre la ville laide et insalubre. Comme au Kiel, Braem donna à la chaufferie centrale une expression forte qui souligne l'importance de la collectivisation des infrastructures. Son idéal d'architecture totale s'affirme en outre dans les compléments au logement que sont les écoles, l'église, les commerces, et surtout la sculpture de sa main qui doit couronner le centre social et exprimer la spiritualité de l'homme nouveau.

Braem s'est exprimé dans de nombreux textes et au travers notamment d'une revue, *Bouwen en Wonen* (1952-1962), dont il était le fondateur. Il était en outre professeur d'urbanisme à Anvers mais n'eut pas vraiment de disciples. La Cité Modèle ne semble pas non plus avoir inspiré d'autres œuvres.

Si l'on prend en compte les grands ensembles bâtis dans d'autres pays, la Cité Modèle apparaît comme une réalisation tardive, mais elle constitue, avec la plaine de Droixhe à Liège (Groupe E.G.A.U., 1951-1956) et l'ensemble du Kiel⁴, l'une des trois réalisations les plus abouties de complexes de logement social répondant aux principes de la Charte d'Athènes en Belgique. Elle témoigne en outre de l'intégration de concepts nouveaux tels que le thème du « cluster » développé à la même époque par les membres de Team X⁵.

Jusqu'en 1968, la réception de la Cité Modèle par les médias fut globalement positive. Mais le changement de mentalité de la génération suivante est frappant. En 1971, dans la foulée de l'hostilité grandissante à l'égard des modernistes, un article hollandais attaqua de manière acerbe la Cité considérée comme « fascistoïde »⁶. Il faut dire qu'à l'époque, le chantier se terminait à peine, la végétation n'avait pas encore atténué l'aridité venteuse du plateau et les équipements prévus avaient été relégués aux oubliettes. Braem qui estimait ce projet plus que tout autre s'en plaindra d'ailleurs à plusieurs reprises. La critique la plus construite est due au biographe de Braem lui-même qui démontre méthodiquement comment l'aspect oppresseur et monomane de l'architecture découle d'un surplus d'idéologie⁷.

Aujourd'hui, patrimonialisation aidant, les avis sont plus nuancés. En 1994, la Région a commandé un inventaire des deux cent œuvres d'architecture contemporaine les plus représentatives. La Cité y était reprise et proposée à l'inscription sur la liste de sauvegarde. Depuis 1995, elle est de ce fait reconnue dans les plans réglementaires régionaux comme zone d'intérêt culturel, historique ou esthétique. Malgré cela, les professionnels sont partagés sur la question de sa conservation. Au sein du service des monu-

4 - Strauven compte le Kiel « parmi les projets les plus accomplis que les CIAM aient jamais produits », p. 63.

5 - Ce thème était déjà présent au Kiel dont le projet fut présenté au congrès des CIAM en 1953.

6 - Deltour (M.), « De duizendvoudige verlatenheid van de heisvelakte », *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunsten*, n° 3, 1971, p. 61-66. Braem y répondit dans: Borst (H.) et Vanstaen (A.), « Renaat Braem in verweer tegen het TABK-Team », *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunsten*, n° 10, 1971, p. 252-256.

7 - F. Strauven, *op. cit.*, p. 75-78.

8 - Voir le n° spécial de la revue A+, avril-mai 2001.

9 - Toutes les données et interviews auxquelles l'article fait référence se trouvent consignées dans Moutury (S.), *La Cité Modèle du Heysel, formes et comportements*, mémoire de fin d'études, ISURU, Bruxelles, 2002.

10 - La copropriété de la Cité Modèle compte pourtant un taux de bas revenus plus important que beaucoup d'autres copropriétés.

ments et des sites de l'administration régionale, entre autres, les opinions divergent, certains n'hésitant pas à souhaiter sa démolition. Par contre, la sensibilisation à l'égard des œuvres modernes ne cesse de gagner du terrain, tant au sein de comités de défense du patrimoine qu'auprès des étudiants en architecture⁸.

La réception par les habitants

Il semble qu'à l'origine, le public était particulièrement admiratif. Il est vrai que la Cité représentait pour beaucoup l'occasion de disposer d'un logement nettement plus confortable. Comme dans nombre de grands ensembles où les équipements promis firent défaut, les premiers habitants sentirent très vite le besoin de se rassembler pour faire valoir leurs doléances. De là naquit une certaine solidarité qui subsiste encore aujourd'hui. Il ressort de diverses sources que les habitants apprécient leur cadre de vie⁹. Les gestionnaires estiment que, bien que les conditions de vie se soient dégradées rapidement ces dernières années, la situation est loin d'être catastrophique, et qu'elle est bien meilleure que dans d'autres ensembles¹⁰. Par contre, de nombreux bruxellois ont un a priori négatif et pensent que la criminalité y est très importante. Le taux de rotation y est cependant moins élevé que dans d'autres cités et de nombreux premiers habitants y résident toujours. Ces perceptions opposées découlent, à notre avis, de la volonté de Braem d'affirmer la rupture avec la maille urbaine traditionnelle, ce « front de laideur auquel le nouveau quartier devra tenir tête ». Le « morceau de ville » étant fermé sur lui-même, les abords en sont forcément peu avenants.

Au niveau national, l'importance patrimoniale de la Cité Modèle ne fait aucun doute. Elle constitue indéniablement un des jalons majeurs de l'architecture et de l'urbanisme belges tant du point de vue historique qu'esthétique et technique. La question de sa protection, plus délicate, nécessite que l'on mette en balance ses diverses valeurs patrimoniales et ses qualités en tant que lieu de vie. Cette analyse nous incite à pencher en faveur d'une reconnaissance officielle (déjà en partie réalisée) mais les problèmes d'intégration des abords et l'évolution des conditions de vie doivent inciter à la prudence. Une protection trop stricte risquerait de compromettre son avenir. Une meilleure intégration de la cité dans son environnement, même si elle est contraire au concept d'origine, devrait, à notre avis, rester possible.

Bibliographie

- Braem (R.), « Modelwijk Heysel Brussel », *Bouwen en Wonen*, n° 10, octobre 1958, livraison spéciale.
- Strauven (F.), René Braem. *Les aventures dialectiques d'un moderniste flamand*, Archives d'Architecture moderne, Bruxelles, 1985.
- Demol (K.), *Modernisme in België na 1945. Case-study: Modelwijk Heysel*, mémoire d'ingénieur civil, RUG, Gand, 1999.

Rose Seidler House: the Representation of Use Value in Modern Places

Alexandra TEAGUE

Conservation architect, Faculty of Architecture, Building and Planning,
University of Melbourne, Australia.

La maison Rose Seidler : La représentation de la valeur d'usage dans les lieux modernes.

La théorie contemporaine de la conservation reconnaît que les fonctions, les activités et les pratiques associées à un lieu sont des caractéristiques importantes de leur signification culturelle. Ce point a été consacré dans la nouvelle version de la Charte de Burra, établie par le comité national australien de l'ICOMOS (1999). Cette nouvelle vision a des conséquences sur l'activité de la conservation. Elle incite notamment à la prise en compte croissante de l'histoire sociale de l'architecture dans les processus de patrimonialisation des œuvres.

La maison Rose Seidler (1948-1950) à Sydney, dessinée par Harry Seidler (né en 1923) pour ses parents, est l'exemple unique en Australie d'une maison moderne qui a fait l'objet d'une conservation et d'une ouverture au public (1991). Ce lieu est le siège de plusieurs événements culturels consacrés aux années 1950; il accueille plusieurs programmes éducatifs, tout en facilitant l'équilibre financier par des locations pour des banquets, des réunions ou des tournages.

L'histoire sociale et culturelle de la maison représente une dimension importante de la présentation faite au public. L'édifice a plusieurs significations. En tant que « maison », elle correspondait dans son état initial à l'esthétique épurée des modernes; cette esthétique fut respectée par la mère de l'architecte, Rose Seidler, en dépit de sa culture viennoise. Mais la maison connut des adaptations nécessitées par les contraintes de la vie quotidienne. La documentation photographique concernant l'usage de la maison est néanmoins restreinte, sauf lorsqu'il s'agit de soirées à caractère mondain, qui témoignèrent de l'intérêt porté à la maison par de grands architectes de la scène internationale (la visite des époux Gropius en 1954, celle de Eero Saarinen en 1956). Dans le prolongement de ces événements, la maison fut ainsi utilisée pour promouvoir la carrière architecturale de Seidler. La maison s'analyse aussi en tant que production architecturale. L'un des traits les plus innovants de sa conception est la séparation des générations, fondée par le plan. L'ambition, animée

1 - *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for the Conservation of Places of Cultural Significance*, Australia ICOMOS, 1999, <http://www.icomos.org/australia/burra>

2 - Burra Charter articles and explanatory notes with relevance to use are 1.10, 1.11, 3.1, 7, 7.2, 14, 15.4, 23 and 24.1.

par la recherche d'un style de vie idéalisé qui est la marque du Mouvement moderne, était d'incorporer toutes les innovations techniques apparues dans le champ domestique. Enfin, l'édifice, dessiné en relation étroite avec deux autres maisons destinées à d'autres membres de la famille, participe en cela d'un projet communautaire exemplaire.

Cet exemple montre de manière éclairante qu'il est indispensable de clarifier les objectifs de la conservation : s'agit-il de montrer un objet esthétique et idéalisé, ou un lieu dans lequel des personnes ont vécu? Les méthodes conseillées dans la Charte de Burra, à l'œuvre dans la restauration de la maison Seidler, incitent les acteurs de la conservation à s'appuyer sur l'histoire vécue des édifices.

Materialising the Immaterial

Contemporary conservation theory recognises that functions, activities and practices associated with a place are important characteristics of its cultural significance. Recent additions to the Burra Charter (1999) emphasise that cultural significance is embodied in use.¹ Consideration of this intangible aspect acknowledges the importance of human influence and interaction in places, and of ideas about social significance and social history.

Rose Seidler House (1948-1950) in Sydney, designed by Harry Seidler (born in 1923) for his parents, is unique in Australia as an example of a Modern Movement house that has been conserved and presented for public interpretation, and where ideas about use are important defining characteristics. Built following modernist principles, which held that technology would improve the quality of life through design, the house incorporates open-plan design, domestic labour-saving devices, and materials and details aimed at low-maintenance.

The Burra Charter defines use as "the functions of a place, as well as the activities and practices that may occur at that place."² This paper is concerned with the position of use value in cultural heritage assessment, and



Rose Seidler House, Turramurra, NSW (photo by the author, July 2000).

how it is subsequently conserved and conveyed for interpretation. The paper identifies different methods of assessing use value at the Rose Seidler House, and argues that alternative approaches to the understanding, assessment, and representation of use value have potential to dramatically transform the reception of Modern Movement heritage places.

The House Today

The Rose Seidler House was opened to the public in 1991, having been gifted to the Historic Houses Trust by Harry Seidler in 1988. The primary interpretation method of the house's cultural significance is the experience of fabric and contents, with secondary methods including documentary and photographic materials, and questioning the custodian. Visitors receive a four-page brochure, and can browse through material comprising the conservation plan, press-clippings, photograph albums, and design books. Activities include an annual "Fifties Fair," a "Fifties TV Night," and exhibitions such as "Fifty Years of Good Design in Australia: Harry Seidler's Selection." Educational art and design programmes are offered for secondary school students.³ The house and grounds can be hired for banquets, meetings, cocktail functions, and photo and film shoots. There have been "Martinis at Six with Harry Seidler" evenings usually accompanied with a talk by Seidler.⁴

The House as Home

The conservation plan for Rose Seidler House identifies thirteen characteristics defining the house's significance.⁵ Characteristics relating to use structure this paper's discussion. Point five notes that the house "is a unique record of continuous family ownership" over the period 1948-1988. Significance concerning the house's design concept is identified as its completed state of 1950, while significance relating to use is the 1950-67 period of occupancy by Rose and Max Seidler. The house is presented in the "purist scheme as built in 1950"⁶ with all signs of habitation subsequent to 1950 removed. Research indicated that Rose's presence and impact in the house were minimal because she was committed to maintaining her son's design intent. Her Viennese crockery, cutlery, and linen remained out of sight unless she was entertaining. The tension between Seidler's design philosophy and his mother's Viennese inheritance is identified in the plan as a significant part of the house's story,⁷ yet presentation does not reflect this point. Conservation of the house to its 1950 condition not only denies record of continuous family ownership and occupation, but also of the practicalities of everyday life. For example, photographs from the 1950s indicate use of a portable Ocean oil heater,⁸ and of Venetian blinds in the kitchen, and Holland blinds on all other windows.⁹

Photographs of modern architecture typically lack people and signs of everyday existence. Of the promotional images of Rose Seidler House reproduced in national and international publications, only one includes a human presence, and probably by accident. Some photographs of activity can be found in albums, but they are not indicative of everyday life. One is of Walter and Ise Gropius at a soirée in 1954. Others are of Eero Saarinen sitting in a chair of his own design when he came to judge the Sydney Opera House competition in 1956. The image conveyed of the modern house through photographic media rejects the presence of everyday life and use.

3 - Historic Houses Trust of New South Wales, "Education: Rose Seidler House," <http://www.hht.nsw.gov.au/education.html>, [2001].

4 - Mitchell (Andrew), the house's manager, interviewed by the author, 19 July 2000.

5 - Emmett (Peter), *Conservation Plan, Mid-Century Modern: Rose Seidler House 1948-50*, Sydney, Historic Houses Trust of New South Wales, 1989, pp. 9-10.

6 - Historic Houses Trust of New South Wales, "Mid-century Modern," *Newsletter: Historic Houses Trust of New South Wales*, n° 23, 1990-1991, p. 1.

7 - Emmett, *op. cit.* 1989, pp. 102-103.

8 - Emmett, *op. cit.* 1989, p. 86.

9 - Mitchell, *op. cit.*, 2000.

10 - Seidler (Harry), interviewed by the author, and later joined by his wife Penelope, 27 July 2000.

11 - Seidler (Harry), *Houses, Interiors and Projects*, Sydney, Associated General Publications, 1954, pp. XV-XVI.

12 - Cuffley (Peter), *Australian Houses of the Forties and Fifties*, Knoxfield, Vic., Australia, The Five Mile Press, 1993, p. 92.

Intimate social activities at Rose Seidler House allow it to function as designed and offer a direct and effective means of interpreting and understanding how it was inhabited. This is appropriate given that much of its planning was based around ideas of social interaction and entertaining. Current use as an educational tool demonstrating architecture and interior design is also appropriate given that, during its occupation by the Seidlers, it also functioned as a promotional showpiece for Harry Seidler's architectural career. To some extent this promotional function continues.

The House as Product

Certain aspects about use are interwoven with aesthetic and design characteristics. Point two of the conservation plan identifies the house as "a significant historical resource to demonstrate many features of Modernist art, architecture, and design theory and practice." Modernist ideas about use concern both production and habitation.

The house planning was innovative in separating family generations. Built with children in mind, Seidler's parents were to live in the house until his brother Marcell married, at which point they would swap and live in his smaller home down the drive.¹⁰ Seidler's explication of planning reveals particular social attitudes and ideals about use. He designed for the informality of "mostly servant-less" housekeeping, and for entertaining. He believed in Marcel Breuer's bi-nuclear plan concept, separating living areas from sleeping and bathrooms, as ideal for children because it provides a play space in the sleeping zone, removing children from the formal adult living areas. Planning ensured the housewife could watch children at play, or interact with people in adjoining living areas from her primary work location, the kitchen.¹¹

Point nine notes that the house design "incorporates many examples of modern domestic technology and commercial products that demonstrate the introduction of modern electric appliances, labour saving devices, materials, fittings and storage systems into Australia." Rose Seidler House was a realisation of a consumerist ideal and represented a dream rather than an everyday reality. This idealised lifestyle was beyond the reach of most people.

Point eleven states that the "intact relationship between Rose Seidler House and the other two Seidler-designed houses, one with continuous family occupation, on part of the original 16-acre family estate demonstrates an innovative concept of communal housing [...]." From 1937, Gropius and Breuer had developed a New England style of mid-century modern house, and Rose Seidler House adheres to these principles.¹² The estate comprised Seidler's parent's house, one for his uncle (Marcus Seidler House, 1949-50), and one for his brother Marcell (Rose House, 1950). The relationship between the three houses is intact, with the other two remaining as private residences.

On Reflection

House museums are agents and evidence of social, economic and political change, and have great potential to educate. This paper has identified different aspects of use value in a Modern Movement house museum. How use value is assessed, and subsequently represented, can impact upon a site's reception and understanding as a document of cultural significance. At

Rose Seidler House, one assessment concerns modernist design concepts and methods connected to production and habitation. Another recognises the house as a venue for formal entertaining, and promoting the architect's career. A third involves its everyday life as a family home. A presentation mode that privileges the aesthetic adequately respects use values connected to the house production, and to its more specialised uses during its habitation. However, this approach denies an understanding of the house's everyday use as a home. When making decisions about modes of assessment and presentation in heritage conservation, the question must be asked: how should modern buildings be remembered? As aesthetic and idealised objects, or as places created in which people live, work, and play?

Bibliography

- Frampton (Kenneth) and Drew (Philip), *Harry Seidler: Four Decades of Architecture*, New York, Thames and Hudson, 1992.
- Gropius (Walter), *Scope of Total Architecture*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1956.
- O'Callaghan (Judith), ed., *The Australian Dream: Design of the Fifties*, Powerhouse Publishing, Haymarket, NSW, 1993.

Alexander Graham Bell
National Historic Site,
Baddeck, Nova Scotia.
Constructed 1954-1956.
O. Howard Leicester, Chief
Architect's Branch, National
Parks Service, architect.
(Parks Canada, 1981).



Evaluating Modern Heritage in the Federal Government of Canada's Building Inventory

Andrew M. WALDRON

Architectural Historian, National Historic Sites Directorate, Parks Canada Agency.

Les stratégies d'inventaire du gouvernement fédéral canadien et l'évaluation du patrimoine moderne

Le département du patrimoine fédéral canadien conseille les institutions fédérales sur la conduite de leur politique patrimoniale. Pendant ces vingt dernières années, il a eu à traiter du patrimoine moderne postérieur à la Seconde Guerre mondiale. Il a examiné le cas d'environ sept mille bâtiments, dont le propriétaire est le gouvernement canadien. Ces bâtiments ont quarante ans d'âge ou plus ; ils sont exposés à d'éventuelles altérations, à des aliénations ou des démolitions. La question des critères d'évaluation de ces édifices s'est posée d'une manière aiguë ; un programme d'évaluation composé de dix critères traitant des qualités historiques, architecturales et environnementales a été mis au point pour assister le comité du patrimoine fédéral dans ses prises de décision concernant ce patrimoine, et fournir ainsi une évaluation aussi critique que possible des édifices.

Pourtant, au cours de la dernière décennie, le comité a été confronté à une imprécision grandissante dans l'établissement des critères esthétiques des édifices. Il en résultait que l'évaluation était conduite par des critères de plus en plus formalistes. Il s'avéra aussi que le patrimoine moderne canadien revêtait sans doute une plus grande diversité qu'on ne l'avait admis jusque-là. Ce fait s'explique par le fait que le Mouvement moderne, implanté tardivement au Canada - l'essentiel des réalisations est consécutif à la Seconde Guerre mondiale - ne connut pas dans ce pays les développements théoriques radicaux et idéologiques qui prévalurent en Europe. Les édifices postérieurs à la Seconde Guerre mondiale dont le gouvernement fédéral est propriétaire correspondent à des programmes bien précis : écoles, hôpitaux, logements sociaux, bureaux de postes et centres de recherche. La démarche des architectes canadiens de l'époque ne relevait pas purement et simplement du « style International » et de l'application des idéaux de la modernité dans le contexte canadien, comme on l'avait admis jusque-là, mais aussi de facteurs complexes incluant notamment l'influence des styles vernaculaires, des régionalismes et des conceptions

historiques et traditionnelles. Les stratégies d'inventaire du département du patrimoine fédéral ont été adaptées pour intégrer cette complexité, comme l'a montré récemment l'évaluation de l'ancien opéra municipal d'Ottawa. L'objectif de la politique suivie est d'identifier les valeurs qui sont représentées dans les édifices et de faire en sorte que les propriétaires les intègrent dans leur gestion.

Introduction

In the past twenty years the Federal Heritage Buildings Review Office (FHBRO) has reviewed on a case-by-case basis over seven thousand buildings owned by the Canadian government. These buildings must be forty years old or older and be facing alteration, sale or demolition. Under the Federal Heritage Buildings Policy, which is an advisory policy to federal departments, the Federal Heritage Buildings Committee first evaluated many of Canada's earliest and most prominent federal buildings. A numeric scoring process using ten criteria dealing with the historical, architectural and environmental qualities of a building assists the committee in coming to a consensus on the building's heritage values. The criteria and process for clearly understanding where heritage values lie in a building is highly effective and withstands the test of time. It is an exceptional and logical process that minimizes subjectivity and treats a building as critically as possible.

However, in the last decade, as federal buildings constructed after the Second World War were submitted for review, vagueness in conveying the aesthetic values of these buildings often resulted in their not being treated with the same critical approach as non-modern architecture. When modern buildings began increasingly to loom over the committee, modernism's principles were sweepingly generalized and resulted in buildings being misvalued in terms of their character-defining elements. In part, the direction that the evaluation process was taking was due to the nature of some of the criteria, which were strictly divided between values of form, of function, of materials and of the tectonic. Furthermore, as more of Canada's federal building stock was being submitted, the committee was increasingly challenged to admit that post-war modernism in Canada was more diverse than once conceived.

The Recent Challenge - Conceiving and Understanding Modernism in Canada

Canadian architects of the first half of the 20th century never devised an indigenous avant-garde radicalism. Essentially, modernism in Canada was hesitantly applied in the interwar period and was corporatised in the post-war period - evident in both work and domestic spheres. While there were some Canadian architects attempting to formulate a radicalism by the late 1950s, a resistance to a perceived modernist hegemony did not begin until a counterculture with a theoretical foundation emerged in the mid-1960s. Canadian federal architecture after the Second World War illustrated this lack of a "clear break," since it slowly adopted elements of the Modern Movement for its bureaucratic architecture. And yet, if there was no revolutionary movement or moment as such for modernism in Canada, how did the committee define what was modern?

For the sake of convenience, the committee adopted the modernist apologists' selective theories. For the last decade, submitted federal buildings

with a modicum of ribbon windows, curtain walls, cubic asymmetrical volumes or industrially manufactured materials were identified as International Style buildings. This historicist/style approach was due in part to the FHBRO's architectural criteria which often persuaded committee members to rely solely on a formalist and functionalist aesthetic analysis. Consequently, reading modernism in federal buildings was not as clear as one would assume if comparing the heritage character statements of buildings identified as International Style structures with the actual building.

For the most part, important submitted federal building types of the post-Second World War period have been regional departmental buildings, schools, hospital, mass housing, postal outlets and research centres. While these buildings were often identified under the International Style, today we understand within the Canadian context that other modern concepts were at play, including a variety of co-opted ideologies, influences of vernaculars, regionalisms and historical or traditional identities. The inherent bias towards conceptualizing modernism in Canada purely in relation to identifying International Style elements was not providing the best service for a building's custodian, and a tentative move towards investigating modernism's diversity in Canada has now begun to be applied in pertinent cases, especially as a body of scholarly literature on post-war modernism in Canada emerges.

With a greater awareness of Canadian modernism, federal buildings now being evaluated have introduced other dimensions beyond a formalist interpretation. A fuller meaning of the building's values will produce a more refined statement of the building's heritage character and, in turn, will provide a more focussed implementable conservation programme.

The Reality of Modernism in Canada

Many of Canada's Depression-era architects considered the Modern Movement as another style within a variety of revivals and were often anti-modernists. The post-war generation had a firmer understanding of the Modern Movement's tenets, although they too had been trained in conceptualizing a building's composition and *parti*. Until recently, the committee considered most post-war Canadian architects as consensualists, determined to improve Canadian society and culture by adopting the Modern Movement's architectural tropes. However, the era was more complex than this explanation suggests. Despite a colonial mentality by many architects, either turning to their southern neighbour or back overseas, a plurality of design approaches did exist across the country.

Within the federal government building programme of the early post-war period, a cautious and conservative modern architecture appeared which did not adopt the International Style outright. Instead, a neo-plastic architecture with an underlying classicism was being designed in the late 1940s and early 1950s. When a standard government building was evaluated by the committee a decade ago, it was identified as part of the International Style. Despite the underlying mediation with Canadian national neoclassicism of the pre-war period, this example was identified as part of the International Style, and was not analysed in terms of its actual aesthetic origins. Many other federal buildings constructed across Canada adopted a similar design approach; for the most part, these buildings were repeatedly identified as

1 - The term "rustic" refers to a romantic expression connected with vernacular shelters built in remote wilderness locations in Canada. As opposed to high-style colonial designs, the "rustic" was conceived as inherently Canadian, first appearing in fishing lodges and other leisure building types of the late 19th century, and adopted as a national style by the national parks service.

examples of the International Style. Yet, evidently, there was more to the buildings' aesthetic programmes than simply either adopting Hitchcock and Johnson's tenets, or associating the building with the 1950s International Style. A more accurate interpretation of these buildings obviously should have considered neo-plasticism in relation to an earlier interwar neoclassicism in the Canadian context.

Admittedly, since the first modern federal buildings were submitted to the FHBRO in the late 1980s, there have been some examples which embraced many of the dictates of the International Style. But as modernism in the 1950s unfolded, different strains appeared in the federal inventory. To identify that evolution, a more thorough background and analysis had to be introduced to the evaluation process, often explaining particular design origins and positions, and finally admitting that a homogeneous modernism in the 1950s was not in fact true in the federal inventory. Consider a museum constructed for Canada's national parks service to exhibit a collection of the telephone's inventor Alexander Graham Bell, in Baddeck, Nova Scotia (O. Howard Leicester, architect, built 1954-1956). The A-frame structure was designed with a tetrahedron motif and a "rustic" element in mind.¹ It is wholly modern in design, yet introduced a complexity of meaning that was not consistent with the narrow theories of the modern apologists. Instead, the committee analysed the building in terms of a mid-century situated modernism, particular to its place (it is located near the inventor's summer home), its space-frame allusions (one of the inventor's interests), and its symbolic dimensions, both to Bell and to the Canadian modern vernacular of the A-frame as a post-war leisure building type. All of these facets of the building were identified as its character-defining elements.

Other recently submitted buildings have likewise been more scrupulously examined and evaluated by the committee, some of which have added social, political and aesthetic dimensions to the analysis of their architecture that were lacking in earlier evaluations. In the case of a newly acquired federal building, the former city hall for Ottawa, Ontario (Rother, Bland, Trudeau, architects, built 1957-1958), analysis of its programmatic functionalism, use of materials and symbolic massing in relation to debates in the 1950s concerning the development of a modern civic monumentality was presented. Indeed, the committee has already begun to evaluate federal buildings from the early 1960s that adopted a neo-expressionism unrealized in earlier federal architecture.

Broadening Canada's Modern Heritage Values

The ultimate purposes of the Federal Heritage Buildings Policy are to identify where heritage values lie and to be as clear as possible to explain the values to stakeholders involved in managing a federal building. A building's custodian may not clearly understand what is meant by a building's modern architectural merit, if only given a general label that it is in the International Style. At present, the label "International Style" rarely applies in the case of federal buildings in Canada after the Second World War, and instead the committee is finally admitting that Canadian modernism was much more complex at the time, with regional variations, corporate and individual elements, and a plurality of design intent.

The FHBRO's present challenge is two-fold as it attempts to identify the heritage values of Canada's post-war modern building inventory. The first step is to acknowledge that an indigenous Modern Movement never existed in Canada which would have grounded its post-war architectural variants. The following step is not to examine all the post-war federal building stock in terms of the International Style, but to introduce more specificity to the era under the FHBRO's current aesthetic design criterion. Regional variants existed in the 1950s; design inspiration was sometimes based on mediating historical and local precedents, and a sense of place; socio-political identity of a "bureaucratic modernism" may also have been a factor in designs. Indeed, Canadian modernism was anything but homogeneous, and as the committee comes to more fully understand the post-war era, it is attempting to identify as accurately as possible where the modern heritage values lie for federal buildings. This awareness is beginning to introduce a richer forum of discussion and appreciation of Canada's modern built heritage.

C h a p i t r e V

Les écritures et les images du Mouvement moderne (2)

Writings on and Images of the Modern Movement (2)

La modernité s'écrit et se réécrit au gré des figures distinguées par la critique et l'historiographie.

Modernism is written and revised through the criticism and historiography of distinguished figures.

Richard KLEIN

Introduction

1. Nina RAPPAPORT

The Reception and Image of Modern Industrial Buildings

2. Barbara KLINKHAMMER

White Modernism? One of the Major Misunderstandings in the Reception of the Modern Movement

3. Hugo SEGAWA

The Reception of the Brazilian Trend

4. Corinne JAQUAND

La fortune critique de Louis Sullivan et de Frank Lloyd Wright en Allemagne : une page d'écriture de la modernité

5. Hélène JANNIÈRE

Les revues françaises de l'entre-deux-guerres et la genèse de la notion de Mouvement moderne

6. Nathalie ROULLEAU-SIMONNOT

La réception de Robert Mallet-Stevens : la redécouverte d'un architecte au succès controversé

Introduction

Richard KLEIN

Architecte et historien, École d'Architecture de Lille, DOCOMOMO France.

Une marque de voiture française a eu la curieuse idée de nommer un de ses modèles du nom de Picasso. Une campagne publicitaire télévisuelle montrait récemment une chaîne de montage de la *Xsara Picasso* dont le robot de peinture, déréglé pour les uns ou inspiré pour les autres, traçait des figures à la manière du peintre sur les carrosseries fraîchement embouties. Un fait divers nocturne dans une ville de province a transformé cette fiction en réalité. Une vingtaine de propriétaires de *Xsara Picasso* se sont aperçus que leurs voitures avaient été peintes par quelques mauvais plaisantins, à la manière du robot de la publicité. Doit-on considérer ce fait divers comme l'effet de la réception positive de l'œuvre de Picasso ou comme une conséquence du goût immodéré de certains de nos concitoyens pour la publicité télévisuelle?

S'intéressant aux effets, la réception nous entraîne à étudier les supports non conventionnels de diffusion des images, des textes et des messages : la carte postale, le timbre, les revues non spécialisées ou encore la télévision. Les indices de la consécration d'un édifice ou d'un concepteur sont en effet décelables bien au-delà de la présence dans les revues et publications spécialisées en architecture. L'édifice qui accueillera la Cité de l'architecture à Paris (le palais du Trocadéro) illustra en son temps des boîtes à gâteaux et l'on peut considérer qu'il s'agit là d'une forme de reconnaissance et de consécration populaire qui dépasse largement le domaine culinaire.

L'intérêt pour la réception de l'architecture ne permet pas seulement à l'histoire de l'architecture de prendre en compte de nouveaux supports de diffusion et de nouvelles pratiques en renouvelant la lecture des objets. La question de la réception met en évidence les relations, les tensions, les enjeux et les stratégies entre l'usage, l'image et l'héritage, englobées dans

1 - Louis Bergeron et Maria Teresa Maiullari-Pontois, *Le patrimoine industriel des États-Unis*, Paris, Hoëbeke, 2000.

2 - Maison Sonneveld, Brinkman et Van der Vlugt architectes, 1933. À ce sujet: *Brinkman and Van der Vlugt. The Sonneveld House. An Avant-Garde Home from 1933*, Rotterdam, Nai Publishers, 2001.

3 - Zilah Quezado Deckker, *Brazil Built, The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, London et New York, Spon Press, 2001.

le cadre d'une histoire nourrie d'une périodisation étendue. Elle permet aussi une étude plus fine des mécanismes du processus de patrimonialisation. La série d'interventions que je suis chargé d'introduire illustre en partie l'apport de cette question dans toute sa diversité.

Les deux premières traitent des images à partir de points de vues différents. Nina Rappaport évoque l'utilisation, par les architectes modernes, des images de l'architecture industrielle des États-Unis. Ces images que Louis Bergeron et Maria Teresa Maiullari-Pontois ont placées récemment dans une perspective patrimoniale¹ ont été diffusées et quelquefois transformées par Walter Gropius, Le Corbusier ou Éric Mendelsohn. L'appropriation de ces images, dans le but de conforter les doctrines ou de susciter la polémique, a peu à peu érigé les édifices de l'industrie américaine en représentations symboliques plus qu'en illustrations du fonctionnalisme dont elles étaient issues.

Barbara Klinkhammer interroge l'ambiguïté des images en noir et blanc véhiculées par les publications ou émises par les protagonistes de l'architecture moderne face à la question de la polychromie. Le malentendu dont il est question n'a pas que des conséquences théoriques. Les premières restaurations d'édifices du Mouvement moderne qui ont été influencées par ce mythe de l'architecture blanche sont remises en cause par les travaux plus récents, comme ceux de la maison Sonneveld à Rotterdam (Brinkman et Van der Vlugt arch., 1933)² qui mettent au jour, grâce à une archéologie matérielle scrupuleuse, les couleurs telles qu'elles avaient été pratiquées au moment de l'édification.

Le second couple de communications est lié à la dimension géographique de la réception de l'architecture: le déplacement des références d'un territoire à l'autre, la question de l'influence et de l'interprétation des modèles. Dans l'ouvrage *Brazil Built*, Zilah Quezado Deckker³ consacre de longs développements à l'exposition *Brazil Builds*. Son étude porte sur un objet destiné, par définition, à produire des effets. Machine culturelle et diplomatique ou instrument de propagande, l'exposition *Brazil Builds*, en se déplaçant, a contribué à la diffusion d'images qui deviendront symboliques de l'expression de la modernité de l'architecture après la Seconde Guerre mondiale. Hugo Segawa, dans sa communication, ne décrit pas seulement le processus de diffusion internationale de l'architecture moderne brésilienne, mais aussi ses capacités à jouer un rôle de filtre de la doctrine corbuséenne pour toute l'Amérique latine.

Avec Corinne Jaquand, la réception croisée entre l'Allemagne et les États-Unis est lue au travers de la fortune critique de Louis Sullivan et de Frank Lloyd Wright. L'étude de la place accordée par la critique allemande à Sullivan et Wright déplace la question géographique des relations Allemagne-États-Unis pour ouvrir à des interrogations historiographiques sur la modernité.

Le troisième couple interroge lui aussi l'historiographie. Hélène Jannière examine les fondements doctrinaux de l'utilisation de la terminologie *Mouvement moderne* au travers des périodiques spécialisés français. La politique éditoriale des revues fait apparaître, entre autres paradoxes, la diffusion internationale des modèles, associée à la mise en exergue de caractères nationaux.

Nathalie Roulleau-Simonnot évoque, avec Robert Mallet-Stevens, une figure emblématique des possibilités de variation dans le temps et dans l'es-

pace de la considération pour une œuvre. Si la mort de l'architecte l'écarte fatalement de l'actualité architecturale de l'après-guerre, l'historiographie de cette période contribue à réduire encore sa présence dans l'histoire de l'architecture. Poursuivant la sanction prononcée par Siegfried Giedion à la fin des années 1920 au sein des C.I.A.M., Henry-Russell Hitchcock, Peter Collins ou Reyner Banham, et la décennie des années 1960 permettent surtout d'aligner une longue bibliographie de l'absence de Mallet-Stevens dans les ouvrages de référence. Ce purgatoire historique et critique ne prend fin qu'avec les premiers travaux universitaires du début des années 1970 qui présentent les réalisations de Mallet-Stevens inscrites dans une perspective plus vaste de relecture de l'architecture moderne. Même si le discours inaugural prononcé lors de cette conférence par le représentant du ministre de la Culture a montré que Mallet-Stevens a atteint maintenant en France le stade de la postérité administrative, sa longue absence dans les ouvrages de référence fait partie des causes de sa très tardive reconnaissance et explique en partie les difficultés contemporaines de sauvegarde de ses réalisations.

En investissant de nouveaux domaines d'étude, ces différentes interventions montrent les limites des études historiques qui restreignent leurs champs d'investigation à l'auteur et à l'œuvre. L'évolution des relations entre l'œuvre et le public, entre l'effet de l'œuvre et sa réception, relèvent de questions historiques et de formes sociales qui établissent les liens entre l'historiographie, la diffusion des images et l'histoire matérielle des objets. L'étonnant contraste entre la notoriété de certains édifices et la perception qu'en ont ses usagers au quotidien, la dépendance des processus administratifs face aux circonstances locales ou aux histoires établies à distance montrent que la question de la réception, en impliquant une distance critique et une lecture socialisée de l'architecture, nous aide à mieux comprendre la relation des édifices aux hommes et à saisir les véritables enjeux de la sauvegarde de l'architecture moderne.

Introduction

Richard KLEIN

Architect and historian, École d'Architecture de Lille,
DOCOMOMO France.

A French car company had the curious idea of naming one of its late models after Picasso. A television publicity campaign recently showed a mechanised production line for *Xsara Picasso* in which a painter-robot, unhinged to some and inspired to others, traces out letters in the style of the artist's signature on a freshly pressed car body. A nocturnal episode in a provincial town transformed this fiction into reality. Around twenty owners of *Xsara Picasso* models noticed that their cars had been painted by several pranksters in poor imitation of the style of the advertisement's robot. Should one consider this event the result of positive reception of Picasso's work or the consequence of an immoderate taste of certain of our fellow-citizens for televised commercials?

1 - Louis Bergeron and Maria Teresa Maiullari-Pontois, *Le patrimoine industriel des États-Unis*, Paris, Hoëbeke, 2000.

2 - See: Brinkman and Van der Vlugt, *The Sonneveld House. An Avant-Garde Home from 1933*, Rotterdam, Nai Publishers, 2001.

3 - Zilah Quezada Deckker, *Brazil Built, The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, London and New York, Spon Press, 2001.

Interested in effects, reception theory engages us in the study of non-conventional supports in the diffusion of images, texts, and messages: post cards, stamps, non-specialized journals or again television. Indices of the establishment of a building's or designer's reputation are in fact discernible well over and above their presence in periodicals and specialised architectural publications. In its day an image of the Palais du Trocadéro (which will house the Cité de l'architecture et du patrimoine in Paris) was used to illustrate cake tins; one might consider such appropriation as a form of recognition and popular sanction extending far beyond the culinary domain.

Interest in architectural reception does not allow the history of architecture only to take account of novel advertisement supports and new practices by changing the reading of objects. The question of reception highlights the relations, tensions, challenges and strategies between use, image and heritage encapsulated within the framework of a history nourished by an extended time frame. It also permits a more exacting study of the mechanisms of the process of « *patrimonialisation* » or classification of heritage buildings. The discussion series here introduced illustrate in part the contribution of this question in all its ramifications.

The first two presentations treat images from different vantages. Nina Rappaport evokes Modern architects' utilization of images of American industrial architecture. These images which Louis Bergeron and Maria Teresa Maiullari-Pontois recently placed within a heritage perspective¹ were diffused and sometimes transformed by Walter Gropius, Le Corbusier, and Eric Mendelsohn. With the goal of propping up doctrines or sustaining a polemic, the appropriation of these images slowly but surely built up these edifices of American industry into symbolic representations over and above the illustrations of functionalism from which they issued.

Barbara Klinkhammer questions the ambiguity of black-and-white images circulated within publications or issued by the protagonists of Modern architecture faced with the question of polychromy. Ensuing misunderstandings did not have only theoretical consequences. The original restorations of buildings from the Modern Movement which had been influenced by the myth of white architecture were challenged by recent work such as that on the Sonneveld house in Rotterdam (Brinkman and Van der Vlugt, 1933);² architects restored its original colours applied at the time of construction based upon their meticulous material archaeological findings.

The second pair of presentations is tied to the geographic dimension in the reception of architecture: the displacement of references from one territory to another, the question of influence and the interpretation of models. In her publication *Brazil Built*, Zilah Quezada Deckker devotes lengthy discussion to the exhibition of that name.³ Her study addresses an object destined, by definition, to produce certain effects. Cultural or diplomatic machine, propaganda instrument, the circulating *Brazil Builds* exhibit contributed to the diffusion of images that became symbols of the expression of post-World War II Modern architecture. In his talk Hugo Segawa describes not only the process of international diffusion of Brazilian Modern architecture, but also its capacity to play a role in filtering the Corbusian doctrine throughout Latin America.

Corinne Jaquand interprets the means by which reception crossed between Germany and the United States, as read through the critical destiny of Louis Sullivan and Frank Lloyd Wright. The study of the place accorded by German criticism to Sullivan and Wright displaces the geographic question of German-American relations to historiographic interrogations on modernity itself.

The third pair of talks also takes up historiography. Hélène Jannière examines the doctrinal foundations of the utilization of the term "Modern Movement" across specialized French publications. The editorial policy of reviews encouraged the appearance, among other paradoxes, of the diffusion of international models associated with underlining national characters.

With Robert Mallet-Stevens, Natalie Roulleau-Simonnot evokes a figure emblematic of the manner by which possibilities of variations within time and space alter considerations of a given work. If the death of the architect fatally removed him from

post-war architectural events, historiography of this period contributed even further to diminishing his reputation within the history of architecture. Following the sanctions pronounced by Siegfried Giedion in the late 1920s within CIAM, by Henry-Russell Hitchcock, Peter Collins and Reyner Banham, and during the 1960s permits us to connect an extensive bibliography with the absence of Mallet-Stevens within standard reference books. This historical and critical purgatory ended only with the first university studies during the early 1970s, presenting the architect's works inscribed within a much broader perspective of rereading Modern architecture. Even if the inaugural address by the representative of the Ministry of Culture, pronounced at this UNESCO conference, demonstrates that Mallet-Stevens had now attained the status of administrative posterity in France, his long absence in reference books remains to an extent the reason for his very late recognition and partially explains contemporary difficulties in protecting his built works.

In penetrating new research domains, these different papers emphasize the limits of historical studies which restrict investigation to the author and his work. The evolution of relations between the work and its public, between the effect of the work and its reception, reveals historical questions and social forms that establish links between historiography, dissemination of images and the material history of objects. The astonishing contrast between the notoriety of certain edifices and the perception brought to them by their daily users, the dependence of administrative procedures when confronted by local circumstances or histories established afar, demonstrate that the question of reception, in implicating a critical distance and a reading socialised in architecture, help us to better understand the relation between buildings and humankind and to grasp the veritable challenge of protecting Modern architecture.



Larkin Warehouses, Buffalo, New York. Photograph by Patricia Layman Bazelon, 1984.

The Reception and Image of Modern Industrial Buildings

Nina RAPPAPORT

Editor, Lecturer (Yale School of Architecture), DOCOMOMO – USA Board Member.

La réception et l'image des bâtiments industriels modernes

L'édifice industriel joua un rôle majeur dans la modernité, pour alimenter à la fois son inspiration et son idéologie. La réception du type architectural se doubla immédiatement d'une réception transatlantique, étant donné la fascination qu'exercèrent à l'époque les réalisations américaines sur les architectes européens, comme l'a montré Rayner Banham (*Concrete Atlantis*, 1986). Cette fascination, qui toucha aussi les industriels (Giovanni Agnelli), avait pour motif principal le goût des modernes pour les accomplissements « rationalistes » et fonctionnels. Elle se traduisit par de nombreux écrits. Elle eut pour conséquence de porter des édifices vernaculaires américains (notamment les silos à grains) au rang de la « grande architecture ».

Mais au-delà de la réception des images, l'admiration des architectes européens pour les édifices industriels américains déclencha bientôt des phénomènes d'appropriation créatrice. L'édifice industriel cristallisait en effet une relation exemplaire, pour les modernes, entre fonction, qualités techniques et simplicité des formes. Cette architecture nouvelle, dont Walter Gropius fut l'un des théoriciens, remplaçait pour les modernes les modèles dépassés du monde académique.

Cette réception était frappée d'une contradiction interne. En effet, la qualité principale qui fondait l'admiration des modernes pour les édifices industriels, à savoir le fonctionnalisme, était bien souvent oblitérée dans la fascination des Européens. Les essais d'Adolf Behne, et son ouvrage *The Modern Functional Building* (1926), apparaissent comme des exceptions dans le contexte général. Behne s'attachait en effet à comprendre les mécanismes nouveaux de la production architecturale américaine et les solutions qui en découlaient. D'autres auteurs (Hans Richter, les éditions spéciales de Wasmuth, Mies van der Rohe) mirent en avant les procédés qui permettaient d'industrialiser la construction aux États-Unis.

1 - Banham (Reyner), *Concrete Atlantis*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1986, p. 136.

L'image des bâtiments industriels eut un impact culturel de première importance sur le Mouvement moderne. Pour certains architectes, comme Bruno Taut, ils symbolisaient la perfection, la beauté et l'efficacité. L'artiste d'avant-garde issu du Bauhaus, László Moholy-Nagy, en donna une vision abstraite et iconique. Dans les années 1930, le bâtiment industriel se confondait avec la modernité qu'il représentait.

Modernist architects embraced early 20th-century industrial buildings, disseminating images of these engineering feats both in Europe and the United States as a way of justifying modernist ideology. As Reyner Banham wrote so comprehensively in *Concrete Atlantis* (1986), vernacular American industrial buildings - such as factories and grain silos - inspired European architects to be modern. Photographs of these newfound structures were published and distributed through architecture journals and trade magazines, and discussed in lectures and manifestos by industrialists and architects who usurped them in ways, both subtle and obvious, to justify their own ideologies and promote their Modernist polemics. The gridded and spherical primary forms - naked and solid - became spiritually uplifting as modernist icons of the machine age with a new functional aesthetic.

The multifarious printed matter by Modernists on the subject goes beyond those canonic examples by Banham, continuing an extensive archaeology of documents. Key examples Banham cites are articles and lectures by Walter Gropius, Le Corbusier, Erich Mendelsohn, Moisei Ginzberg, Walthur Curt Behrendt, Bruno Taut, and László Moholy-Nagy. Essays written by Adolf Behne from 1913 to 1924 also fit into this mode, as do Richard Neutra's book *Wie Baut Amerika* (1927), Mies van der Rohe's article in the journal *G*, and Sheldon Cheney's, *The New World Architecture* (1930).

Fascinated with the rational and functional building, European architects elevated industrial buildings from the vernacular to Architecture. The work of architect Albert Kahn and engineers such as Ernest Ransome, or the grain silo concrete engineers gained their first appreciation by the cultural elite in a new global modern world as architects such as Gropius, Peter Behrens, Mendelsohn, Antonio Sant'Elia, Le Corbusier, Leendert C. van der Vlugt, and Mies van der Rohe absorbed aspects of the work into their own, bolstering their ideas and justifying their forms.

The continuation of Banham's discussion is valid in understanding the development of modern architecture as not just an overnight phenomenon. The factory and industrial monoliths became a suitable place of appropriation as synergistic link between the building function, engineering, and form. This idea of appropriating other forms is a norm in architecture, as we know from Renaissance architects who incorporated Roman and Greek building theory into their work; or from Alois Riegl's analysis of Egyptian monuments as both symbolic of great cultures and a goal toward which architects could design their own monoliths in the 19th century. Wilhelm Worringer's concept of the geometrical and abstract as the mark of the primitive in all arts and cultures, the source of Gropius's belief that American engineers had retained some aboriginal "feel for large, sparse, compact form fresh and intact, and that their work was therefore comparable to that surviving from ancient Egypt,"¹ is thus worth emulating.

In absorbing these vernacular industrial buildings through the distribution and manipulation of images and the writing of polemic essays and then in the built works, modern European architects could validate their own aesthetic preferences. This point is well illustrated by Le Corbusier, who altered or purposefully mislabeled the photos he received from Gropius to enhance his own point about flatness and abstractness "whiting out every one of its numerous pediments."²

This appropriation is like that of a scavenger, the architectural tourist seeking foreign objects to absorb into their work, which had become essential to the profession - first as a rite of passage at the École des Beaux-Arts when architectural students traveled to Greece or Rome and then later as they went to America in the early 20th century to see the work of Frank Lloyd Wright published in the *Wasmuth Portfolio* (1910 and 1911), the world expositions, Niagara Falls, dams, and automotive factories. They photographed and wrote about what they saw in journalistic fashion. In a 1924 letter home, Mendelsohn wrote that this "journey is a voyage of investigation for eye and brain, very hard work and certainly an excellent massage. Once the field is known and can be assessed in accordance with its own premises and prospects - only then does it become ripe for one's own undertakings."³ These *flâneurs* of America saw a freshness, which we now glean from the multiplicity of images and manifestos showing an enthusiasm for American industrial buildings.

Not only were architects fascinated by the American industrial work, but industrialists visited the factories from the business perspective and exchanged images with their architects to help define their ideal workplace: Carl Benscheidt Sr. assisted Gropius for Fagus; Kees van der Leuw influenced Brinkman & van der Vlugt on Van Nelle; and Giovanni Agnelli's visits to Ford inspired Giacomo Matte-Trucco's design for Fiat.

Gropius is a key protagonist in this dissemination, since he can be seen as the first to look at these structures in a detailed way, but only through photographic evidence as he had not yet been to America. For Gropius's 1910 lecture held at Folkwang Museum in Hagen, "Monumental Art and Industrial Building," Karl Osthaus collected images that were also used in an exhibition that year of "Good examples of Modern architecture" at the *Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe*. Gropius's wife also sent him images and "architectural things" in 1910-11, as did Benscheidt of Faguswerk, and he found many examples in construction manuals.⁴ In 1913 the *Jahrbuch der Deutschen Werkbund* published the images of American factories and silos to illustrate Gropius's article "The Development of Modern Industrial Architecture." To Gropius, America as "the Motherland of Industry possesses some majestic original constructions which far outstrip anything of a similar kind achieved in Germany."⁵ The published images became powerful confirmation of modern architects' formal preferences outside of the academies.⁶ But the influence went both ways.

Peavey's Folly, the first concrete cylindrical bin system in the United States, was influenced by the 1899 German work of Wayss and Freytag. And right in front of Gropius's backyard, so to speak, were industrial gems such as the little-known 1903 Steiff factory in Giengen, possibly the earliest glass curtain-wall, which could have influenced Faguswerk.⁷ However, the proximity of these works made them merely commonplace reference points for architects, not exotic.

2 - *Ibid.*, citation of Paul Turner, *The Education of Le Corbusier*, 1977 p. 29.

3 - Mendelsohn (Erich), *Letters of an Architect*, London, Abelard-Schuman, 1967, p. 68.

4 - Jaeggi (Annemarie), *Fagus*, Princeton Architectural Press, 2000, p. 49.

5 - Banham, p. 202.

6 - *Ibid.*, p. 191.

7 - My unpublished research on Steiff explores how this engineer-built factory of 1903 was possibly the first curtain wall, built by the engineer-husband of Mrs. Steiff.

8 - Banham, p. 157.

9 - Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, London, Architectural Press, 1927, p. 42.

10 - Behne (Adolf), "No longer a House but Shaped Space," *The Modern Functional Building*, 1926, published in Los Angeles by the Getty Research Institute Publications Programme (with an introduction by Rosemarie Bletter), 1996.

11 - Mendelsohn, p. 69.

So by the time American industrial buildings were made inspirational they had become symbolic representations, emptied of the meaning of the industry that went on within and were considered primarily as aesthetic objects. Modernists appreciated the industrial buildings more on formal symbolic terms. And although the buildings' formalism derived from their functionalism, which is what they were admired for, the latter quality was never fully investigated. As Banham said, "The founders of Modernism may well have been mistaken or self-deceiving in much of what they read into their photographic icons of the 'Concrete Atlantis,' but the sense of rediscovering the ancient truths of some eternal architecture does seem proper in the catacombs of the Marine A elevator."⁸ During the twenties Le Corbusier took up the polemic where Gropius left off with his essays first published in *L'Esprit Nouveau* and *Vers une Architecture* with both European and American models. Le Corbusier actually borrowed Gropius's images, such as those of the Washburn-Crosby silos in Buffalo, and used them to make his well-known manifesto: "Let us listen to the counsel of American engineers, but let us beware of the American architect."⁹ Even by 1923 the *Wasmuth Portfolio* explored new ground by publishing an issue on *Ingenieurbauten*.

Other critics were drawn to industrial buildings for their functionality. In his essays of 1913 and 1914 in trade journals and in *The Modern Functional Building*, Behne included images of factories by Albert Kahn, Behrens, and Hans Poelzig as exemplary of the balance of function and form. In "No Longer a House but Shaped Space,"¹⁰ he noted that, "Industrial commissions had already produced surprising solutions in America." Behne went on to cite from Gropius's work, showing the "distinguishing feature of these American buildings (without exception the work of engineers, not architects) is their complete absence of compulsive ideas about form, their quite unprejudiced design, and their spatial realization of production and working processes." Behne stresses this underlying expression of production and also quotes Henry Ford, whose autobiography had just been published in German.

Mendelsohn, who was already designing industrial buildings, went to America with his pocket camera as an architectural tourist. He published his impressions and photographs in *Amerika: Bilderbuch eines Architekten* (1926), showing the strength of the Chicago grain elevators and the Buffalo silos which were to him, "Mountainous silos, incredibly space-conscious, but creating space [...]. I took photographs like mad. Everything else so far now seemed to have been shaped interim to my silo dreams. Everything else was merely a beginning."¹¹ Even the Russian Mosei Ginzburg collected images of industrial buildings for his 1924 treatise to promote and create the promise of industry for Russia.

The praise for engineering buildings in Hans Richter's journal *G* (*Gestaltung*), indicates another acknowledgement of their significance. In issue two (out of the six published) the *Wasmuth Ingenieurbauten* portfolio is reviewed, with three large photographs of industrial buildings from around the world and a caption that reads, "An example of clear and impressive organizational whole." There was an article on the Fiat factory by Matteo-Trucco and issue number three included Mies's article "Industrielles Bauen," on both the industrialization of construction and the building type itself with illustrations of German train sheds, also repeated in the article on "Construction and Form" by Ludwig Hilberseimer, with the addition of a pro-

ject by Behrens and references to work of Mendelsohn, Poelzig, and van der Rohe to highlight the formal expression in concrete.

Taut's *Modern Architecture* (1929) recounted the key attributes of modernism suggesting with illustrations of industrial buildings to show that "the aim of Architecture is the creation of the perfect, and therefore also beautiful, efficiency."¹²

Moholy-Nagy's *Von Material zu Architektur* (1929), a compilation of his Bauhaus lectures from 1923-28, features Charles Sheeler's photo of Kahn's Ford River Rouge complex, as well as abstract compositions of generators, power stations, smokestacks, chemical tanks, a railway-station transformer, and a factory room on the same page as the Bauhaus, to demonstrate the form of design and the "omnipresent space." He used these to exemplify his aesthetic theory - not the functional qualities of the architecture.

In 1930 the aesthetic of the engineer's functional polemic continued to be disseminated with *The New World Architecture* by Sheldon Cheney. Pointing to ideas of Le Corbusier, he noted how the European architects were looking "to the American grain elevators, silos, power plants, and auto factories as stirring examples of direct thinking and creative handling of new materials in response to new needs." Discussing the achievement of the early engineers he noted "the molding of concrete and glass into industrial buildings that, by utter absence of ornament and elaboration, proclaimed sufficient solidity, trapping of light, and efficient shelter. In addition, there is often a feel for elementary geometrical design, for proportion and sculptural mass and precise adjustment."¹³ Writing that "many a traveler from Europe has picked out these common structures for comment while overlooking our swankier banks and libraries,"¹⁴ industrial structures became the *de facto* embodiment of Modernism for the Moderns.

12 - Taut (Bruno), *Modern Architecture*, London, The Studio, 1929, p. 9.

13 - Cheney (Sheldon), *The New World Architecture*, p. 89.

14 - *Ibid.*, p. 105.



Theo van Doesburg; Cornelius van Eesteren. Counter construction, 1922.

White Modernism? One of the Major Misunderstandings in the Reception of the Modern Movement

Barbara KLINKHAMMER

Associate professor, University of Tennessee, Knoxville, USA.

La modernité blanche? Une des principales méprises dans la réception du Mouvement moderne

Henry-Russell Hitchcock a identifié trois usages distincts de la couleur, depuis les débuts du Mouvement moderne : omniprésence du blanc pendant les premiers temps, puis intérêt soutenu pour les couleurs appliquées sur l'architecture, enfin réduction à la couleur des matériaux bruts dans les années 1930. Cette vision est trop simple. L'usage de la couleur a en fait connu deux écoles parallèles : il est vrai que les tenants du blanc furent majoritaires. Pourtant, très tôt, les architectes liés aux milieux de l'art, ont adopté une modernité polychrome où la couleur fut considérée comme le support d'une expression artistique, en réalité anti-décorative, et comme un outil d'expression spatiale et de purisme tri-dimensionnel. C'est le cas, par exemple, de Le Corbusier, van Doesburg, de Stijl, Gropius, Taut. Tous ces créateurs cherchaient, à leur manière, à acclimater le cubisme dans l'architecture.

Il est surprenant que la polychromie des années 1920 soit passée aussi inaperçue dans la réception du Mouvement moderne. C'est ainsi que les restaurations des années 1970 ont appliqué le modèle abusif d'une « modernité blanche ». On doit attendre les années 1990 pour voir les couleurs cubistes - mais exagérément contrastées - réapparaître en Hollande, en Allemagne et en France. Il est vrai que les livres publiés pendant la période héroïque n'étaient illustrés que de clichés en noir et blanc qui ont véhiculé une image idéalisée du Mouvement moderne. Le Corbusier utilisait des couleurs subtiles et sourdes, dont les contours atténués créaient l'illusion d'un volume continu et donnaient l'impression de blancs ombrés, sur les photos en noir et blanc. Les documents contemporains (par ex. Giedion) contiennent peu d'allusions à la polychromie. L'espace et la couleur y sont vus comme des concepts en cours de transfert de la peinture vers l'architecture, toujours sous la seule influence du cubisme. Dans le livre qu'il écrit après la célèbre exposition du M.O.M.A., Hitchcock ne s'intéresse guère à la théorie de la couleur dont la discussion reste cantonnée au milieu des architectes. Même parmi ceux-ci, dans le souci récurrent de parvenir à un

1 - Hitchcock (Henry-Russell) and Johnson (Philip), *The International Style: Architecture since 1922*, New York, Norton & Company, 1932.

2 - Taut (Bruno), *Ein Wohnhaus*, Stuttgart, 1927.

3 - Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Crès, 1925.

4 - Published in Rüegg (Arthur) ed., *Le Corbusier - Polychromie architecturale: Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*, Basel, Boston, Berlin, Birkhäuser, 1997.

5 - Giedion (Siegfried), *Space, Time and Architecture*, 6th edition, Cambridge, Harvard University Press, 1946, p. 360.

consensus, les C.I.A.M. ont soigneusement évité de définir une nouvelle esthétique de l'architecture impliquant le rôle de la couleur. D'où l'apparition de clichés pratiques pour niveler des productions très diverses. Ainsi est né le mythe d'une modernité objective, dégagée des incertitudes de l'architecture et de l'art. Une « modernité blanche ».

In his book *The International Style: Architecture since 1922*,¹ Henry-Russell Hitchcock identified three phases in the use of color since the beginning of the new "Style": "In the earliest days of the contemporary style white stucco was ubiquitous. [...] Then followed a period when the use of color began to receive considerable attention. [...] At present applied color is used less. The color of natural surfacing materials and the natural metal color of detail is definitely preferred." Looking back, however, we can recognize two parallel movements in the use of color. These were replaced at the beginning of the 30s by an acknowledgement of material values. In the beginning, however, white or off-white was the predominant color for one group, whereas the other group, mainly architects with a close relation to art, integrated color very early on in their architecture. During the gestation phase of the International Style, during which the emphasis was placed on dissociation from earlier architecture, the rejection of any decorative element became a central issue. "The absence of ornament" together with "fine proportions" was raised to a new aesthetic principle and replaced decoration. Most of the buildings from this phase have walls painted white or off-white, a feature that dematerializes the building even further. Parallel to this, several architects were active at the beginning of the 1920s who defined the use of color in architecture in a new and revolutionary way. Next to "white" modernism, which the majority of architects adopted, a "polychrome" modernism emerged, which integrated color as a means of artistic expression in an anti-decorative way.

During the early 1920s leading architects such as Le Corbusier, Theo van Doesburg and the group de Stijl, Bruno Taut and others discussed and defined anew the role of color in architecture. In the diverse and often controversial color discourse, multicolored architecture was legitimized by using color as an anti-decorative means of space design. In his book *Ein Wohnhaus*, Bruno Taut, one of the pioneers of multicolored architecture, described the substantial necessity of color. "Color is the joy of life"² became the basis for his multicolored architecture of the early 20s. The *Arbeitsrat für die Kunst*, founded in 1918 in Berlin, fought for the use of color in urban design to create a more human and people-friendly environment. Architects such as Walter Gropius and Bruno and Max Taut were members of the group. Independent of any kind of social engagement, the Dutch group de Stijl - primarily the architect Theo van Doesburg - used a color palette reduced to the primary colors (with additions of black, white and gray), to create a universal language of neoplasticism in art and architecture. Le Corbusier's *loi du ripolin*³ of 1925 demanded on the one hand the symbolic cleansing of architecture through the color white; however, his *polychromie architecturale*⁴ revealed color as the central element to create the three-dimensional built purist *Gesamtkunstwerk*. Most of the leading architects of polychromatic architecture worked closely with contemporary artists and moved "sometimes very different[ly] and in different groups, but all towards rationalization of cubism into architecture."⁵

Surprisingly, polychromatic architecture of the 1920s has barely been discussed in the reception of modernism, although leading architects explored the new role of color as a non-decorative architectural element in their buildings and theories. Many reasons may have led to a single perception of white modernism: 1) the (sometimes conscious) creation of the myth of "white" modernism through publications; 2) the glorification of modernism by later generations; 3) the emancipation of architecture from abstract painting; 4) the absence of an aesthetic discussion during the CIAM congress (Congrès international d'architecture moderne) of 1928.

The belief in a white monochromatic architecture concentrated on pure form repeats itself in the reception of the early Modern Movement and is similar to the polychromy discussion during the middle of the 19th century between Gottfried Semper and the opponents of his theory of a polychromatic Greek Antiquity. In accordance with the cliché dictates of "white" modernism, formerly polychromatic buildings of the Modern movement were painted white during the first restoration wave of the 1970s despite evident traces of color. Only the second restoration wave of the 1990s brought a surprising polychromy to the surface in Holland, Germany, and France that revised the image of a purely white modernism and opened up a discussion about the many aesthetic approaches of early modernism.

The publications of the early period that focus on the Modern Movement contain for the most part only black and white photographs. Examples are Walter Gropius' book *Internationale Architektur* of 1925, the four volumes of Wasmuth's *Lexikon der Baukunst*, which appeared between 1929 and 1932, *L'Architecture Vivante* (published in Paris, 1923-33) and Johnson and Hitchcock's *The International Style: Architecture since 1922* (1932), to name just a few of the major publications. These works documented an idealized image of the Modern Movement that began to become internationally known under the trademark color of white. To separate themselves from the traditionalists, the architects viewed the white abstract surfaces of their buildings as a united and provocative answer and as a sign of the avoidance of applied decoration. In addition to attributes like cleanliness, hygiene, clarity and honesty, white connoted newness and freshness. In his *Law of Ripolin*,⁶ Le Corbusier claimed: "The white of whitewash is absolute, everything stands out from it and is recorded absolutely, black on white; it is honest and dependable." The white volumes became the trademark of the new movement and the symbolic meaning of the color white their message.

During a time when black-and-white photography and film served to document the new era in architecture, the color of the buildings and its representation in both media had an important impact of how the building was perceived. Even though this argument is speculative, we can assume that some architects gained knowledge about the representation of color through the black-and-white medium used predominantly in the film production of the 1920s and 1930s.⁷ Le Corbusier used a subtle polychromy consisting of neutral and muted colors that are perceived in the black-and-white photographs as subtle changes in value. He placed colors of almost equivalent brightness next to one another to create the illusion of a consistent volume. In a black-and-white photograph the difference would be perceived as a shaded white. We might assume that Le Corbusier reduced the representation of the polychromatic reality of the building to the mere perception of the stressed plasticity of an abstract, white volume.⁸ His *polychro-*

6 - Eliel (Carol S.) ed., *L'Esprit nouveau: Purism in Paris, 1918-1925*; with essays by Françoise Ducros, Tag Gronberg; with an English translation of *The Law of Ripolin (La loi du lait de chaux)* by Amédée Ozenfant and Charles-Édouard Jeanneret. First published in *Le Corbusier, L'Art décoratif aujourd'hui*, Paris, Crès, 1925.

7 - Eisenstein (Sergei), "One Path to Color: An Autobiographical Fragment," Jay Leyda, trans., *The Movies as Medium*, Jacobs (Lewis) ed., New York, Farrar, Straus & Giroux, 1970, pp. 201-209.

8 - A photograph of the buildings at the Weissenhofsiedlung in Stuttgart shows the volumes of the double family house as one continuous volume, despite its color treatment. The dark red of the basement camouflages with the surrounding in a similar way as the English Green of the rounded walls of the Villa Savoye. In both cases he emphasized the notion of a continuous white volume in the photography.

9 - For more detail on Le Corbusier's *polychromie architecturale*, see Rüegg (Arthur) ed., *Le Corbusier - Polychromie architecturale: Le Corbusiers Farbenklaviaturen von 1931 und 1959*, Basel; Boston; Berlin, Birkhäuser, 1997.

10 - Giedion (Siegfried), *Space, Time and Architecture*, 6th edition, Cambridge, Harvard University Press, 1946.

11 - Giedion, p. 360.

12 - Hitchcock and Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*.

13 - Rasmussen (Steen Eiler), "Le Corbusier - Die kommende Baukunst?", *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* X/9, 1926.

14 - Hitchcock and Johnson, p. 76.

mie architecturale,⁹ developed in the 1920s, can only be partially perceived through the black-and-white photography. The photographs, together with his *Law of Whitewash*, created the perception of a white, abstract architecture, which was contradicted by the polychromatic reality of his buildings.

Contemporary documents of the Modern Movement contain relatively few hints about the use of color. In his book *Space, Time and Architecture*,¹⁰ Sigfried Giedion saw Cubism as the origin of a new concept of space in the 20th century: "[Cubism's] symbols were not rational, were not to be utilized directly in architecture and the applied arts, but they give force and direction to artistic imagination in other fields." He considered Purism, Constructivism and Neoplasticism to be attempts to rationalize Cubism, leading from the two-dimensional spatial concept developed in art to architecture. Space and color concepts were transferred from painting and then developed into architecture by different groups, as discussed previously. Giedion described how color was applied to painting during Cubism: "Used in a spatial pattern, it was often divorced from any object, asserting a right to existence in itself."¹¹ In emphasizing a discussion of space, Giedion did not mention the transfer of this important principle. He consciously avoided the importance of color for the modern space and its development in architecture as an independent element of design, and he created the notion that architecture had finally emancipated itself from painting. In his book¹² that followed the famous exhibition at MOMA, "Modern Architecture - International Exhibition," Hitchcock dedicated a whole chapter to the "Avoidance of Applied Decoration" and included a short discussion about color as a substitute for material. With the exception of some captions with descriptions of color, such as "the blue and rose windshelter above" in the case of the Villa Savoye's color scheme, he does not reflect on the color concepts and theories. Even though Le Corbusier had already premiered his newly developed *polychromie réglée* at the Villa La Roche/Jeanneret, Steen Eiler Rasmussen omits any mention of the color scheme in his article "Le Corbusier - Die kommende Baukunst?"¹³ Thus the discussion about polychromatic architecture took place among the architects, but it was not picked up by the critics. The impermanence of color (as paint) did not fit into their carefully created image of the Modern Movement as the new architectural style of the present and the future: "It (color) ceased to startle and began to bore; its mechanical sharpness and freshness became rapidly tawdry. If architecture is not to resemble billboards, color should be technically and psychologically permanent."¹⁴

The congresses of CIAM, which have taken place on a regular basis since 1928, have shaped the image and the myth of the Modern Movement more than anything else. The question of the aesthetic principles of modern architecture did not become part of programmatic debates in the La Sarraz declaration, the founding manifesto of European modernism of 1928. Differences in the aesthetic positions developed by diverse and complex groupings within the European architecture scene were replaced by a discussion emphasizing standardization, general economies and city planning. "Socio-economic-planners" had shifted the debate about a new European architecture so that it favored their theories, and "conceptual aesthetes" such as Le Corbusier, wary of jeopardizing the consensus, carefully avoided a discussion about the content of a new aesthetic of modern architecture. This general failure to discuss aesthetic principles contributed to the creation of the architectural stereotype of modernism. In this regard Thilo

Hilpert wrote: "Only when the architecture of the post-war decades ignored the historic preoccupation with those points of departure could architecture claim as its architectural concept that which it had already formally adopted, an architectural cliché."¹⁵

15 - Hilpert (Thilo) ed., *Le Corbusier "Charta von Athen" Texte und Dokumente, kritische Neuausgabe*, Bauwelt Fundamente n° 56.

This emphasis on the essence of modern architecture finally led to a displaced perception of the aesthetic ideas that emerged in the 1920s. Taking up the cause of emancipation of architecture from art, and therefore from its roots, the discussion of 1928 avoided everything that could be related to any kind of artistic work. One year after the first meeting of CIAM, Le Corbusier described the position of the architects of *Neue Sachlichkeit* in one of the most important discussions about the *gestalt* concept in modern architecture: "In the groups of the avant-garde of a *Neue Sachlichkeit* two words have been killed today: *Baukunst* (architecture) and *Kunst* (art). They have been replaced by *Bauen* (construction) and *Leben* (life)."

When the founding manifesto of CIAM in 1928 closed off access to a direction in architecture based on the common aesthetic principles of the "builder's art" (*Baukunst*) and "art" (*Kunst*), the way was cleared for the myth of a "white" and retrospectively objective Modernism.



Alfonso Eduardo Reidy: Pedregulho Housing, Rio de Janeiro, 1947-1952. Photo by Hugo Segawa.

The Reception of the Brazilian Trend

Hugo SEGAWA

Architect, Doctor in Architecture, University of São Paulo, DOCOMOMO Brazil.

La réception de la tendance brésilienne

De nombreux ouvrages d'histoire de l'architecture moderne comprennent une section spécifique consacrée à l'architecture moderne au Brésil. Ce fut l'exposition tenue au Museum of Modern Art à New York en 1943, *Brazil Builds*, qui donna ses lettres de noblesse à l'architecture moderne brésilienne. À partir de cet événement, la diffusion de cette œuvre à l'étranger fut intensifiée, et elle suscita admiration et émulation de par le monde. Dès 1954, un numéro de la revue *Architectural Review* publia un « rapport sur le Brésil ». Ce rapport posait les termes d'une controverse durable sur l'architecture brésilienne : fallait-il accepter ses formes qui relevaient, pour certains, d'une architecture baroque ? Le débat dépassait l'œuvre des brésiliens. Hans Scharoun, Jørn Utzon, Eero Saarinen, Le Corbusier, dans le développement qu'avait pris leur travail à cette époque (le théâtre philharmonique de Berlin, l'opéra de Sydney, le terminal TWA, la chapelle de Ronchamp) étaient également touchés par ce débat. Animé par des figures centrales du Mouvement moderne (Walter Gropius) et des théoriciens dogmatiques (Nikolaus Pevsner), il mettait en jeu, essentiellement, la qualité rationnelle de l'architecture moderne. À partir de 1960, date de l'inauguration de Brasília, la diffusion de l'architecture de la capitale brésilienne fit l'objet de nombreux articles dans les revues spécialisées en Europe et aux États-Unis.

L'œuvre brésilienne fit également l'objet d'une réception soutenue dans les pays d'Amérique Latine. Ainsi, le grand architecte vénézuélien Carlos Raúl Villanueva s'est souvent référé au Brésil dans ses écrits et dans certains aspects de ses édifices. Dans ces mouvements d'influence, les relations interpersonnelles entre architectes du sous-continent latino-américain jouaient souvent un grand rôle. En Afrique du sud, les architectes du « Groupe Transvaal » se réclamèrent directement de la référence brésilienne après la Seconde Guerre mondiale. À partir des années 1950, aucune étude sur l'architecture climatique n'éluait les références brésiennes. En 1955, l'ouvrage de Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945*, met-

1 - *Architectural Review*, v. 116, n° 694, 1954, pp. 235-240.

2 - *Idem*.

3 - Pevsner (Nikolaus), "Modern architecture and the historian or the return of Historicism," *The Journal of the Royal Institute of British Architects*, London, v. 68, n° 6, 1961, pp. 230-240.

4 - Pevsner, *op. cit.*

tait l'accent sur les qualités de l'architecture latino-américaine et brésilienne. Reyner Banham voyait en l'architecture brésilienne la marque du « premier style national de l'architecture moderne ».

Le prestige acquis par Oscar Niemeyer à partir de son œuvre au Brésil lui donna bientôt des commandes internationales prestigieuses. Il est le dernier héros vivant de l'architecture moderne. Pour certains architectes contemporains, il est devenu un dernier symbole de la modernité.

Introduction

In any of the most usual books on the history of modern architecture (Henry-Russell Hitchcock, Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri & Francesco Dal Co, Kenneth Frampton, William Curtis, Josep Maria Montaner) there is a section dedicated to Brazilian architecture, the milestone being the inauguration of Brasilia in 1960. One can find texts by the most prestigious architecture historians, critics, architects, town planners and engineers who were active in the mid-20th century on Brazilian buildings and on the new capital. The leading architecture magazines at the time published special issues or articles, as *Techniques et Architecture*, *Architectural Forum*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Zodiac*. Some titles of the articles are evocative of the contents of the discussion: bioclimatic techniques ("Sun control devices" by Richard Neutra); concrete structure concepts ("Critica delle strutture" by Pier Luigi Nervi); formal concerns ("The new sensualism" by Thomas H. Craighton); architecture as "style" ("Neobarroco" ma non neoliberty" by Gillo Dorfles, or Reyner Banham's epitome "first national style in modern architecture"); the new capital as a quarrel ("Brasilia: majestic concept or autocratic monument?" by Sybil Moholy-Nagy); the present and the future of architecture ("Building for tomorrow" by Elizabeth Mock, "Ayons confiance dans l'architecture contemporaine" by André Bloc).

One of the most largely spread accounts on Brazilian current architecture before Brasilia - the "Report on Brazil" published in *Architectural Review* (1954) - summoned the controversy. On one side, Walter Gropius stated that the Brazilians "have developed a modern architecture attitude of their own..." and that "I do not believe that this is just a passing fashion but a vigorous movement."¹ On the other side, the Swiss designer Max Bill declared his disapproval: "free-form shapes are purely decorative [...]. Initially the pilotis were straight, but now they are beginning to assume very baroque forms," lamenting the "whimsicality" of Brazilian architecture.² Brazilian architecture focused a debate in the post-World War Two crisis of the Modern Movement in parallel to the *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* X episode (1956), the British attack on the Italian Neoliberty, controversial buildings as Hans Scharoun's Berlin Philharmonic Hall, Jørn Utzon's Sydney Opera, Eero Saarinen's TWA Airport Terminal, and Ronchamp by Le Corbusier. Sir Nikolaus Pevsner's lecture at the RIBA³ mirrors the crushing debate between the established modernists and the "new tendency." Pevsner's speech was the statement of the orthodox Modern Movement:

The new tendency is, if I am right, towards exteriors which are created not necessarily at the expense of function, although that is very often true too, but certainly at least with an expression which does not convey a sense of confidence in their well-functioning.⁴

Pevsner proclaimed that all this is a "post-modern anti-rationalism" (one of the earliest use of the term "post-modern") and among the architects in this trend were Scharoun, Utzon, Felix Candela and Oscar Niemeyer. The Brazilian architect deserved a special comment: "But it suddenly gathered tremendous vigour when young Oscar Niemeyer got going in Brazil in 1942-43. His are the earliest buildings which are emphatically no longer of the so-called International Style, and they are buildings that have a force, that have a power, that have a great deal of originality, but they are, emphatically, anti-rational."⁵

Brazil Spreads

The landmark of the international recognition of Brazilian modern architecture was a New York exhibition held at the Museum of Modern Art in 1943. The catalogue *Brazil Builds*⁶ and the book *Modern Architecture in Brazil*⁷ by Henrique Mindlin, published in English, French and German, were the passports of the Brazilians to the international scene.

About three hundred articles on Brazilian architecture were registered in a bibliographic survey⁸ on specialized foreign magazines from the 1940s to the 1970s. It is not easy to capture the Brazilian trend outside South America for its diffuse repercussion worldwide. At least there are significant entries recorded in Portuguese and South African architecture. *Brazil Builds* was considered by Fernando Távora a kind of "obligatory primer" in the 1940-50s.⁹ In South Africa, architects based in Johannesburg once related to the modern "Transvaal Group" adopted the Brazilian reference after World War II.¹⁰ And no study on bioclimatic or tropical architecture in humid zones published in the mid-20th century could evade quotations to Brazilian works.

In the mid 1950s, Hitchcock was commissioned by the Museum of Modern Art for a survey which resulted in the book *Latin American Architecture since 1945* (1955). Hitchcock praised the contribution of Latin American architecture: "but just as the exhibition 'Brazil Builds' a dozen years ago not only signaled the appearance of a vigorous new local school of modern architecture, the *Cariocan*, but caused some of the innovations of that school to enter the common language of the outside world, so Latin American architecture, apprehended as a whole, may well have something more than a few clichés of *brise-soleils*, shell vaults and *azulejos* to offer the rest of the world."¹¹ The formal features were always the distinctive mention: "curved skylines such as segmental and paraboloid forms produced are far more common than elsewhere in the world. Even in plan, the curve is more frequently used in Latin America than in the United States, and it is a characteristic of the personal manner of Niemeyer. A certain lyricism - of which color and curved forms are both important ingredients without being by any means universal - seems to have a continuous appeal to the Iberian temperament."¹²

The Other Latin America

Recording the Brazilian trend in Latin America in the chronicles of many countries presents variable responses. The Colombian historian Silvia Arango informs that "the tendency of formal ostentation with reinforced concrete is emphasized with the Brazilian influence early in the 1950s, due to the international accomplishment of Niemeyer, and the travels of Gabriel Serrano to Brazil (where he visits the architecture of Niemeyer in Pampulha

5 - Pevsner, *op. cit.*

6 - Goodwin (Philip L.), Kidder-Smith (G. E.), *Brazil Builds*, New York, The Museum of Modern Art, 1943.

7 - Mindlin (Henrique Ephim), *Modern Architecture in Brazil*, Rio de Janeiro; Amsterdam, 1956.

8 - Xavier (Alberto), *Brasília e arquitetura moderna brasileira*, São Paulo, FAUUSP, 1977.

9 - Fernandez (Sergio), *Percursos arquitetura portuguesa 1930-1974*, Porto, Faculdade de Arquitetura da Universidade, 1988, p. 57.

10 - Japha (Derek), "The heritage of modernism in South Africa," position paper for UNESCO Meeting on Modern Heritage, Paris, Oct. 2001.

11 - Hitchcock (Henry-Russell), *Latin American Architecture since 1945*, New York, The Museum of Modern Art, 1955, p. 61.

12 - Hitchcock, *ibid.*, p. 26.

13 - Arango (Silvia), *Historia de la arquitectura en Colombia*, Bogotá, Centro Editorial y Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 1989.

14 - Posani (Juan Pedro), "El eclecticismo como sistema," in Gasparini (Graciano), Posani (Juan Pedro), *Caracas a través de su arquitectura*, Caracas, Fundación Fina Gómez, 1969, p. 445.

15 - Sato (Alberto), "Uma lectura cómoda," *Block*, Buenos Aires, n° 4, dic. 1999, pp. 130-141.

16 - Eliash (Humberto), Moreno (Manuel), *Arquitectura y modernidad en Chile/1925-1965 una realidad múltiple*, Santiago, Universidad Católica de Chile, 1989.

17 - Apud Gentile (Eduardo), "Formalismo y populismo en la recepción argentina del modernismo brasileño," *Block*, Buenos Aires, n° 4, dic. 1999, pp. 122-129.

and publicizes it at his return), and an exhibition on Brazilian architecture and numerous articles on the subject published in *Proa* and *Cia* reviews."¹³

The prominent modern Venezuelan architect, Carlos Raúl Villanueva, has frequently mentioned Brazil in his writings. The bioclimatic devices in his projects have common ground with the Brazilians, and some structures and details seem truly Brazilian. Among the first generation of modern architects, Cipriano Domínguez's Centro Simón Bolívar bring many formal references to the Ministry of Education and Health headquarters in Rio de Janeiro. For Juan Pedro Posani, "the Centro Simón Bolívar, in its exterior 'architectural composition,' is one of the very first examples in the country of eclecticism as a derivative of formal models. Noteworthy, the adoption of such typical configurations of the Brazilian architecture."¹⁴ Venezuela also welcomed Brazilian architects. One of Niemeyer's legendary proposals was the Modern Art Museum of Caracas (1955); Roberto Burle Marx designed the Parque del Este in Caracas, which gave birth to a landscape discipline in the country.¹⁵

Personnel interactions are evidence that cannot be ignored to measure the influences among architects and architectures. The Chilean Carlos Bresciani had a friendship from late 1940s with Marcelo Roberto, from the MMM Roberto team (Milton, Marcelo and Mauricio Roberto brothers). Burle Marx too visited Chile to design the gardens of the winning proposal for the United Nations building for Latin America by Emilio Duhart. Humberto Eliash and Manuel Moreno recognize the influence of Le Corbusier in Chile filtered by Brazilian architecture.¹⁶

The Argentinean Francisco Bullrich has perceived the role of Brazilian architecture in the Latin American scene compared to his own country performance: "Not one of the architects has succeeded until now in creating a linguistic emergence that, yet for its general acceptance or by any special feature, could be conceived chiefly as Argentinean, the same way as it is distinguishable, indifferently to each intrinsic values, from a Mexican, a Brazilian or a Scandinavian work."¹⁷

The prestige of Niemeyer gave him some international commissions, as his participation at the United Nations Headquarters design team in 1947, the housing block at the International Reconstruction Fair in Berlin (Hansa) in 1955, and after Brasília, many projects in Europe and Africa. Burle Marx also developed an international career not only in Latin America but in the United States, Europe and Asia.

Niemeyer is the last hero of 20th-century modern architecture still alive and working. Some people feel that he represents the last symbol of a finished chapter of the history of Western architecture. Brasília is the first modern work nominated to the World Heritage List by UNESCO. But the revival of modern formal features in the late 1980s and the 1990s could mean more than a nostalgic attitude. Even if the free-form proposals of such different contemporary architects as Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Santiago Calatrava and Christian de Portzamparc came from distinctive substrata, they have a common regard for Niemeyer. That is why maybe Niemeyer and the Brazilians are not the last symbol, but a permanent symbol.

Bibliography

Brasil, *Block*, Buenos Aires, n° 4, dic. 1999 (special issue).

Deckker (Zilah Quezado), *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*, New York, E & FN Spon, 2000.

Segawa (Hugo), "Oscar Niemeyer: a misbehaved pupil of rationalism," *The Journal of Architecture*, London, v. 2, n° 4, 1997, pp. 291-311.

Ibid., *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, São Paulo, Edusp, 1998.

La fortune critique de Louis Sullivan et de Frank Lloyd Wright en Allemagne : une page d'écriture de la modernité

Corinne JAQUAND

Docteur en histoire de l'architecture et de la ville, enseignante à l'École d'Architecture de Clermont-Ferrand, France.

The Critical Fortune of Louis Sullivan and Frank Lloyd Wright in Germany: A Page from the Writing of Modernity

By studying the complex Germano-American reception of works by Schinkel, Sullivan, Wright, Mies, Gropius and Mendelsohn and the ambiguous oft-times conflicting interpretations regarding the direction and moment of influence, Corinne Jaquand offers a critical overview of the first historiography of the Modern Movement during the 1920s and again during the 1930s-40s. She investigates a complex phenomenon of cross-cultural, multi-directional influences (Germano-American deflected by Anglo-Saxon traditions) analysed by authors trained either as architects or art historians (including Neumeyer, Gropius, Hitchcock, Pevsner, Giedion, Mumford). They posit not only differing interpretations on these architects' contemporary and posthumous influences, but also considerable variations on the categorisation of their styles, ranging from rationalist, universal or International Modern, regional or Arts and Crafts, functionalist or revisionist Neo-Classical. Jaquand furthermore reveals that critics oscillate between treating a corpus of quotidian buildings as part of an evolutionary process and isolating only exceptional icons as a succession of heroic manifestations, with the result of producing divergent interpretations of modernity itself. In a sense recent historiography, if perhaps less militant, follows similar paths, tenaciously pursuing the myth to legitimate a "purist" modern architecture.

International expositions and publications have contributed to ambiguities of reception, temporal detours and doctrinal complexities. The Columbian Exhibition of Chicago (1893) pitted Burnham against Sullivan, exposing the American debate between Classical Revival and regional decorative naturalism. Only posthumously did the role of Sullivan as founder of modernism take hold following Behrendt's and Mumford's interpretations, reinforced by the Berlin exhibit *Neue amerikanische*

1 - Ce style s'est imposé avec le soutien d'intellectuels comme Fritz Neumeyer, biographe de Mies van der Rohe, et Josef Paul Kleihues, architecte et ancien directeur de l'IBA.

2 - Voir les références des ouvrages dans la bibliographie en fin d'article: « Premiers ouvrages théoriques sur le Mouvement moderne et le style international (Allemagne, États-Unis) ».

Baukunst (1926) which consecrated an entire room to Sullivan. By contrast, Hegemann denied Sullivan's prescient modernism and placed higher value on functionalist high technology in the service of tasteful American historicism. Wright's Wasmuth publication and exhibit of 1910 coincided in the same year with the 4th Werkbund Congress and General Urbanism Exposition, the latter events sapping Wright's importance, a phenomenon replicated in 1931 when the German Exposition of Construction and CIAM's visit eclipsed Wright's Berlin Academy of Fine Arts show. Nonetheless the impact of Wright's early work (whether aesthetic, technical or spiritual) on Gropius, Mies, Berlage, Le Corbusier, De Stijl in general, and Germany in particular reflected profound indebtedness, albeit divergent values, although late works (Fallingwater, standardised Usonian Houses) and urban concepts (Broadacre City) left native or exiled Germans indifferent or bewildered. For Jaquand, such divergent opinions and temporal delays between perceptions of innovations, projects and founders of modernity are proof that definitions of modernity imply a process of acculturation according to a constant dialectical reassessment between the cultural, national milieu and innovations, underscoring the importance of reception theory based on securing a proper chronology and research into a larger corpus of documents.

Le Mouvement moderne et l'axe germano-américain

Une interprétation historique assez répandue sur le Mouvement moderne établit une filiation entre Karl Friedrich Schinkel, Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright et Ludwig Mies van der Rohe, ce dernier étant présenté comme l'héritier des trois premières figures. De façon secondaire, Walter Gropius et Erich Mendelsohn sont aussi convoqués en tant que passeurs transcontinentaux de la modernité. L'architecture officielle du Berlin réunifié, issue de la doctrine de la Reconstruction critique, s'est ainsi appuyée sur cette lignée rationaliste germano-américaine¹. On peut s'interroger sur le sens de ce paradigme dans l'histoire de l'architecture moderne. À quel moment apparaît-il? Quelle est sa valeur dans le discours sur la modernité? Les premiers dialogues germano-américains sur la valeur universelle du Mouvement moderne offrent quelques éléments de réponse.

Figures transatlantiques et écrits pionniers sur le Mouvement moderne international

On a raison de souligner l'importance pour le Mouvement moderne des échanges croisés entre l'Allemagne et les États-Unis. Cette connivence devient manifeste dès le milieu des années 1920 quand paraissent en Allemagne, puis aux États-Unis, les premiers panoramas à valeur généalogique sur le Mouvement moderne. Les publications de Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Walter Curt Behrendt, Gustav Adolf Platz, Bruno Taut, qui ambitionnent d'internationaliser le mouvement, trouvent rapidement un écho éditorial de l'autre côté de l'Atlantique sous la plume de Henry-Russell Hitchcock et de Philip Johnson, de Richard Neutra ou de Sheldon Cheney².

Une décennie plus tard, dans ses publications majeures, *Space, Time, Architecture* (1941) et *Mechanization takes Commands* (1948), Sigfried Giedion donnera le sens d'une « nouvelle tradition » à ce Mouvement moderne encore jeune qui s'est inscrit dès l'origine dans le déracinement et l'acculturation. En Grande Bretagne, Nikolaus Pevsner - allemand émigré sous la pression de l'antisémitisme nazi - publiera en 1936 un livre élargis-

sant le triangle culturel à l'Angleterre, *Pioneers of Modern Architecture* (republié en 1949 sous le titre *Pioneers of Modern Design*) en rappelant l'importance des « Arts and Crafts » pour l'émergence de la modernité.

La réception de Sullivan et de Wright sur la scène allemande de l'entre-deux-guerres

Mais cette première historiographie militante du Mouvement moderne ne revendique pas explicitement une filiation entre Schinkel, Sullivan et Wright. Il semble donc que ce consensus se soit affirmé rétrospectivement dans les écrits autobiographiques des leaders du Mouvement moderne.

La première réception de Sullivan et de Wright sur la scène allemande ne manque pas d'ambiguïté. Il faut remonter à l'Exposition colombienne de Chicago (1893) pour mieux la comprendre. Si les Allemands sont nombreux à visiter l'exposition, ils restent étrangers au débat qui oppose alors Daniel Burnham à Sullivan et ne voient en ce dernier que l'inventeur d'un nouveau style décoratif naturaliste. Ce n'est qu'une génération plus tard, alors que Sullivan vient de mourir, qu'ils commencent à lui attribuer un rôle fondateur dans la modernité. La publication par Walter Curt Behrendt des extraits du livre de Louis Sullivan, *The Autobiography of an Idea* (1924) et de celui de Lewis Mumford, *Sticks and Stones* (1924), joue un rôle fondamental dans cette reconnaissance posthume³. Ces ouvrages donnent de l'œuvre de Sullivan une interprétation exaltée, selon laquelle le rationalisme chicagolais aurait été étouffé dans l'œuf par les tendances académiques et néo-classiques qui se sont affirmées à l'Exposition colombienne. Produite par un groupe d'architectes plutôt conservateurs, pour certains liés au « Bund », en tout cas fort éloignés du radicalisme du Bauhaus - l'exposition sur la nouvelle architecture américaine (*Neue amerikanische Baukunst*), qui se tient à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin (*Akademie der Künste*) en janvier 1926, s'ouvrira ainsi sur une salle consacrée à Sullivan.

Mais certains critiques influents, dont Werner Hegemann, refusent de voir en Sullivan un précurseur des modernes. Éditeur des *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* (WMB) et de *Der Städtebau*, Hegemann est un spécialiste reconnu des États-Unis où il a étudié puis travaillé entre 1913 et 1920, publiant avec Elbert Peets un manuel d'art urbain, *Civic Art* (1922). Responsable de la section américaine de l'Exposition internationale d'urbanisme de Göteborg en 1923, son choix se tourne vers le renouveau classique, représenté notamment par Charles F. McKim, William R. Mead et Stanford White, parti pris qu'il réitère dans son livre *Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst* (1925, rééd. 1927)⁴. Contrairement à Lewis Mumford, pour lequel le « style impérial américain » n'est qu'« une architecture de compensation [...] analogue aux *Mietskasernen* [casernes à loyer allemandes] »⁵, Hegemann ne voit pas de contradiction majeure dans l'emploi d'une haute technologie au service d'un style historisant, du moment qu'il soit de bon goût. Dans les WMB, Hegemann fait appel à l'américain Fiske Kimball pour légitimer « le triomphe du néoclassicisme aux États-Unis sur la tendance fonctionnaliste »⁶. Selon Kimball, Schinkel et Semper auraient plus compté pour Sullivan que la formation qu'il reçut à l'École des Beaux-Arts de Paris. Trois quarts de siècle plus tard, la question reste ouverte aux historiens. Connaissant l'influence à Chicago de la communauté allemande, on suppose que Sullivan aurait pu être influencé par les architectes formés en Allemagne qui travaillaient dans l'agence de William Le Baron Jenney où il débuta.

3 - Le livre de Lewis Mumford [*Sticks and Stones, A Study of American Architecture and Civilization*, New York, Boni and Liveright, 1924] est publié en intégralité en allemand sous le titre *Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer: Eine Studie über amerikanische Architektur und Zivilisation*, Berlin, Cassirer, 1925.

4 - Werner Hegemann, Elbert Peets, *Civic Art: The American Vitruvius: An Architect's Handbook of Civic Art*, New-York, The Architectural Book, 1922. Werner Hegemann, *Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst: Ein Überblick über den heutigen Stand der amerikanischen Baukunst in ihrer Beziehung zum Städtebau*, Berlin, Wasmuth, 1925 (rééd. 1927).

5 - Lewis Mumford, « Imperialistische Architektur in Amerika », *Kunst und Künstler*, mars 1925, p. 243.

6 - Fiske Kimball, « Alte und neue Baukunst in Amerika: Der Sieg des jungen Klassizismus über den Funktionalismus der neunziger Jahre », *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1925, p. 225-242, 245.

7 - H. Petrus Berlage, « Frank Lloyd Wright », *Schweizerische Bauzeitung*, sept. 1912, p. 148-150, 165-167.

8 - Hugo de Fries, *Frank Lloyd Wright: Aus dem Lebenswerke eines Architekten*, Berlin, Ernst Pollak, 1926.

9 - Frank Lloyd Wright, *An Organic Architecture, the Architecture of Democracy*, Londres, Lund, Humphries & Co. Ltd., 1939.

La réception de Frank Lloyd Wright en Allemagne emprunte des détours temporels et doctrinaux encore plus complexes. En mai-juin 1910 se tient à Berlin, aux éditions Wasmuth, la première exposition de ses œuvres et la publication d'un portfolio documentant sa période chicagolaise. Mais cet événement coïncide avec deux autres qui attirent un public bien plus considérable: le IV^e Congrès du Werkbund et l'Exposition générale d'urbanisme du grand Berlin. Sans doute ces deux manifestations ont-elles atténué l'hommage rendu à Wright, car l'exposition Wasmuth ne fut pas mentionnée dans les chroniques de la presse professionnelle. Vingt ans plus tard, en juin 1931, l'Académie des Beaux-Arts de Berlin consacre une exposition à Wright, sur l'insistance des architectes du *Ring* qui viennent d'intégrer la prestigieuse institution (Mendelsohn, Gropius, Mies, Martin Wagner). Cette seconde exposition semble avoir connu le même sort que la première. Elle se déroule au moment de la grande Exposition allemande de la Construction et d'une rencontre des architectes des CIAM réunis alors à Berlin en congrès extraordinaire. Elle enregistre cependant trois fois moins d'entrées payantes que l'exposition sur Hans Poelzig, quelques mois plus tôt.

Dans leurs récits autobiographiques, Gropius et Mies ont sans doute exagéré l'impact de l'exposition Wasmuth sur leurs œuvres de jeunesse. L'influence de Wright fut beaucoup plus rapide aux Pays-Bas, en raison du rôle joué par Hendrik Petrus Berlage qui fit le voyage à Chicago en 1911 avec l'intention de rencontrer Wright et Sullivan. Le Corbusier dit avoir découvert Wright dans l'article que Berlage publie dans le *Schweizerische Bauzeitung* en 1912⁷, et non pas lors de son séjour à Berlin coïncidant avec l'exposition Wasmuth. C'est à travers le mouvement De Stijl et la revue *Wendingen* que les Allemands s'approprient l'esthétique des *prairie houses*. Mies en particulier, avec ses plans en hélice, opère une synthèse entre les deux maîtres prussien et chicagolais, Schinkel et Wright, qu'un siècle sépare, en créant des paysages architecturaux unifiés par un socle et composés selon des axes de symétrie coulissants et faiblement hiérarchisés.

En fait, la réception de Wright en Allemagne reflète les valeurs divergentes sur le rapport entre esthétique et technique dans l'appréciation de la modernité. Dans *Der moderne Zweckbau* (1926), Adolf Behne assimile Wright à la Neue Sachlichkeit dont il est le théoricien. D'autres en revanche dénoncent comme une régression historiciste ses nouvelles maisons californiennes dont les ornements s'inspirent des civilisations amérindiennes disparues. Dans sa monographie sur *Frank Lloyd Wright: Aus dem Lebenswerke eines Architekten* (1926), Hugo de Fries, ancien collaborateur à Taliesin, montre pourtant comment les blocs de ciment gaufrés produits en série réconcilient standardisation constructive et motif décoratif⁸. En insistant sur l'organicité de Wright, bien avant qu'il ne l'explique lui-même dans *Organic Architecture* (1939)⁹, Fries conforte ceux qui, en Allemagne, prônent la liberté formelle de l'expressionnisme et se démarquent du dogme fonctionnaliste.

Avec la même obstination qu'il avait montrée contre son « *Lieber Meister* » (c'est-à-dire son ancien patron, Sullivan), Hegemann dénie à Wright toute valeur d'exemplarité. Pour lui, Wright est un épiphénomène que les Allemands ont transformé en prophète de la modernité alors que « les Américains n'en veulent rien savoir »¹⁰. À cette époque, il est vrai, le maître ne s'est pas encore imposé à la nouvelle génération d'architectes américains. Une fois exilé aux États-Unis (fin 1933), Hegemann infléchira son jugement en se rapprochant des thèses de Lewis Mumford, qui lui feront

découvrir l'importance des écrivains transcendantalistes et du rapport intime à la nature dans la civilisation américaine.

La presse du III^e Reich ignore l'évolution de Wright au moment où sa carrière rebondit avec *Falling Water* et ses expériences de maisons « usoniennes » standardisées. Son projet de *Broadacre City*, dont la maquette fut exposée au Rockefeller Center, dans le cadre de l'Exposition nationale industrielle de New York (1935), ne fait l'objet d'aucun commentaire en Allemagne. Les premiers exilés allemands à New York, parmi lesquels Werner Hegemann, ne semblent pas d'ailleurs en avoir pris connaissance. Tout en cherchant en vain la bénédiction du maître américain, les modernes du Bauhaus installés aux États-Unis à partir de 1936-37 continueront d'entretenir avec lui des disputes larvées sur le sens du travail formel dans la technologie du bâtiment. Dans ce contexte d'incompréhension mutuelle, Erich Mendelsohn échappera à l'agacement du maître, qui l'avait reçu à Taliesin en 1924. Les deux hommes plaçaient la richesse expressive au-dessus du dogmatisme constructif.

10 - Werner Hegemann, « Baumeister Frank Lloyd Wright », *Die Weltbühne*, 1929, p. 982.

Conclusion

Ce survol critique de la première historiographie du Mouvement moderne amène certaines observations. Les auteurs, qu'ils soient architectes ou critiques formés à l'histoire de l'art, oscillent entre le corpus de la production « ordinaire » et celui d'œuvres exceptionnelles et iconiques. Il en découle des interprétations divergentes de la modernité, entendue tantôt comme un processus évolutif, tantôt comme une succession d'actes héroïques fondateurs. Mais en est-il autrement dans l'historiographie récente ? Si aujourd'hui l'histoire du Mouvement moderne n'est pas aussi militante qu'elle l'a été, elle n'en demeure pas moins engagée. La filiation en question est un mythe tenace dont l'une des fonctions, dans la période contemporaine, est de légitimer une architecture moderne « puriste ».

Si l'on admet que la modernité implique un processus d'acculturation selon une dialectique constamment renouvelée entre le milieu culturel national (ou régional) et les innovations exogènes, le point de vue de la réception régénère le travail de l'historien. Ce bref aperçu du dialogue germano-américain révèle des décalages temporels dans la perception des innovations, des projets et des figures fondatrices de la modernité. La restauration d'une chronologie, l'ouverture à un plus large corpus de documents permet de réévaluer la diversité de la critique du Mouvement moderne, qui se manifesta dès ses origines.

Bibliographie

Premiers ouvrages théoriques sur le Mouvement moderne et le style international (Allemagne, États-Unis).

Behne (Adolf), *Der Moderne Zweckbau*, Munich, Drei Masken Verlag, 1924.
Gropius (Walter), *Internationale Architektur*, Munich, Albert Langen Verlag, 1925.

- Hilberseimer (Ludwig), *Internationale Baukunst*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1927.
- Behrendt (Walter Curt), *Der Sieg des neuen Baustils*, Stuttgart, Akademische Verlagsanstalt Fritz Wedekind, 1927.
- Platz (Gustav Adolf), *Die Baukunst der neuesten Zeit*, Berlin, Der Propyläen Verlag, 1927.
- Taut (Bruno), *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Leipzig, 1929.
- Hitchcock (Henry-Russell), *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, New York, Payson & Clark, 1929.
- Neutra (Richard), *Amerika: Die Stilbildung des neuen Bauens*, Vienne, Anton Schroll, 1930.
- Cheney (Sheldon), *The World Architecture*, New York; Londres, Longmans, Green & Co, 1930.
- Hitchcock (Henry-Russell) et Johnson (Philip), *The International Style: Architecture since 1922*, New York, Museum of Modern Art, 1932.
- Barr (Alfred H.), Hitchcock (Henry-Russell), Johnson (Philip), Mumford (Lewis), *Modern Architecture International Exhibition*, New York, Museum of Modern Art, 1932.
- Gropius (Walter), *The New Architecture and the Bauhaus*, New York; Londres, Museum of Modern Art; Faber and Faber, 1936.
- Giedion (Sigfried), *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge; Londres, The Harvard University Press; Oxford University Press, 1941.
- Giedion (Sigfried), *Mechanization Takes Command*, New York, Oxford University Press, 1948.

Ouvrages récents d'histoire critique

- Jaeger (Roland), *Gustav Adolf Platz und sein Beitrag zur Architekturhistoriographie der Moderne*, Berlin, Gebr. Mann, Verlag, 2000, 209 p.
- , *Heinrich de Fries und sein Beitrag zur Architekturpublizistik der Zwanziger Jahre*, Berlin, Gebr. Mann, Verlag, 2001, 201 p.
- Jaquand (Corinne), *Le Grand Berlin et l'anticipation américaine: Infrastructures, paysage et forme urbaine du II^e au III^e Reich*, Chapitre 3, « L'architecture métropolitaine allemande et les paradigmes américains », thèse de doctorat de l'ÉHESS sous la direction d'Hubert Damisch, janvier 2003.
- Kentgens-Craig (Margret), *The Bauhaus and America: First Contacts 1919-1936*, Cambridge (Mass.); Londres, MIT, 1999 (éd. allemande, 1993), 283 p.
- Lampugnani (Vittorio Magnago), « Moderne Bewegung in der Architektur 1925-1941: eine kritische Übersicht », in Lampugnani (V. M.), Schneider (R.) (dir.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Stuttgart, Hatje, 1994, p. 273-295.
- Philip (Klaus Jan), *Gänsemarch der Stile. Skizzen zur Geschichte der Architekturgeschichtsschreibung*, Stuttgart, Axel Menges, 1998.
- Schwarzer (Mitchell), *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, Cambridge University Press, 1995.

Les revues françaises de l'entre-deux-guerres et la genèse de la notion de Mouvement moderne

Hélène JANNIÈRE

Architecte, historienne de l'architecture, maître assistant en histoire
à l'École d'Architecture de Paris-Val de Seine, France.

The Genesis of the term "Modern Movement" in French Architectural Periodicals between the Wars

Since the 1980s, several studies on the historiography of modern architecture have focused on the manner by which the critical and historical category "Modern Movement" has been elaborated by architects, critics and historians of the period 1920-1960. Such studies have shown the leading role of the narratives of historians committed to the cause of modernism and publications, in the emergence and vulgarisation of the term. But other kinds of publications have had a more ambitious position, among them French periodicals from *L'Architecture Vivante* (1923-1933) to *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1930-), both having been signalled out by architectural historians and critics as "ideological media" created to support modern architecture, and certain art journals, such as *Cahiers d'Art* and *L'Amour de l'Art*.

Jannière exposes the paradox of such periodicals. By examining the lexicon used and circulated by these sources, she tries to demonstrate that the term "Modern Movement" as an aesthetic category or as a term designating a unity of goals has in fact scarcely been used in these types of periodicals. Only very few occurrences crop up. Moreover the term "Modern Movement" refers predominantly to a genealogical construct implying the notion of forerunner as an evolutionist interpretation.

Such articles are conceived as panoramic overviews of contemporary architecture in several European countries. By employing the term "Modern Movement," they witness on the one hand the international spread of "modern" architecture, and by focusing on local and national peculiarities of these buildings, they attempt on the other hand to demonstrate that national roots are a very vital component of "genuine" modern architecture.

Such genealogies of the Modern Movement had already been set forth by radical 1920s architectural publications (notably in German-speaking countries). But in

1 - Tafuri (Manfredo) et Dal Co (Francesco), *Architecture Contemporaine*, Paris, Berger-Levrault, 1982, 1^{re} édition italienne Milan, Electa, 1976.

2 - Scalvini (Maria Luisa), Sandri (Maria Grazia), *L'Immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platão a Giedion*, Rome, Officina Edizioni, 1984; Tournikiotis (Panayotis), *Historiography of Modern Architecture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1999.

3 - On adoptera à partir d'ici l'orthographe « mouvement moderne », sans majuscule, lorsqu'on se référera aux citations des revues.

French architecture and art periodicals, these genealogies constructed a restrictive conception of a modern and national architecture which had very little in common with the category "Modern Movement" as featured in criticism and more generally in orthodox historiography of architecture which established both a unity of goals and a modern project.

In conclusion, the author suggests the genesis of the term itself should be further investigated by examining other periodicals from other countries. Such investigations might contribute to the hypothesis that the term "Modern Movement" as employed post-World War II was better consolidated and widespread than during the earlier period between the wars.

[Resumé by the author]

La polysémie et les ambiguïtés du terme « Mouvement moderne », désormais connues, doivent être prises en compte dans l'étude de sa réception. Dégagés des impératifs propres à la critique engagée, les historiens ont en effet, depuis les années 1970, remis en cause le Mouvement moderne en tant que catégorisation historique, en démontrant la pluralité des positions doctrinales et esthétiques, voire des périodisations qu'il désigne. Ils ont en outre souligné que « Mouvement moderne » peut recouvrir des notions tout à fait distinctes : depuis celle d'un ensemble, aux frontières toujours disputées, d'édifices et de projets, à celle d'un corps de doctrine, dont les limites ne sont pas plus faciles à tracer. La notion de Mouvement moderne peut aussi recouvrir l'adhésion à un même « projet moderne », dans ses composantes sociales et culturelles, projet désormais mis en doute dans son unicité, voire dans son existence même¹. Enfin, les recherches sur l'historiographie (Scalvini, De Fusco, Tournikiotis²) ont analysé les différences de conceptions de l'histoire, montré la pluralité des corpus d'édifices qui ont tissé les trames des premiers récits historiques sur l'architecture moderne, soulignant une fois encore la pluralité des paradigmes retenus comme constitutifs du Mouvement moderne, envisagé cette fois non comme catégorie théorico-critique, mais comme processus historique.

Si la contribution de tels récits, instituant l'architecture moderne en « Mouvement » ou en processus de développement, est désormais connue, d'autres vecteurs restent à explorer. On a coutume de retenir comme première occurrence du terme - au sens de processus historique - le célèbre ouvrage de Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, en 1936. Mais qu'en est-il avant cette date, au moment même de la montée en puissance de l'architecture moderne ou rationaliste sur la scène européenne ? Certes, le terme « mouvement moderne »³, est apparu à plusieurs reprises, par exemple dans les ouvrages à caractère propagandiste des années 1925 à 1930, émanant des architectes et critiques européens les plus radicaux. Mais quel a pu être, parallèlement, le rôle de la publication périodique dans la genèse de cette appellation : notamment de revues qui, telles que *L'Architecture Vivante* (1923-1933) et *L'Architecture d'Aujourd'hui* (créée en 1930), sont réputées avoir été initialement fondées en vue d'apporter un soutien au « Mouvement moderne » ?

Le Mouvement moderne en filigrane dans les revues françaises

Les espaces de médiatisation ne sont pas uniquement des vecteurs de diffusion, qui « reflètent » la production architecturale. La publication architecturale a un pouvoir de consécration symbolique⁴ : elle contribue à fonder, en les *nommant*, l'identité de groupes ou de tendances, et à cimenter leur cohérence en les faisant exister sur la scène publique. Des recherches consacrées aux publications des avant-gardes ou des architectes radicaux ont mis en lumière leur rôle stratégique dans la seconde moitié des années 1920⁵ : ces écrits, opuscules, catalogues, ont construit une *image*, celle de la « progression » d'une architecture dite nouvelle, sur la scène européenne dans ces années-là. Dès 1925, on peut observer dans l'édition architecturale de langue allemande, de nombreux ouvrages (émanant d'abord des avant-gardes puis de cercles moins restreints) qui affirment l'existence d'une « nouvelle architecture », et tentent par l'accumulation de nombreuses photographies d'édifices construits ou en chantier, de faire preuve de sa propagation « réelle » à l'échelle européenne ou internationale. Ces écrits offrent de nombreuses déclinaisons du terme « nouveau » : omniprésent jusque dans les titres, celui-ci évoque tour à tour un nouvel art de construire (Bruno Taut, *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Ludwig Hilberseimer *Internationale neue Baukunst*), un nouveau style (Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des neuen Baustils*), des matériaux nouveaux, l'architecture du « temps nouveau » (Platz, *Die Baukunst der neuesten Zeit*), et, enfin, la « nouvelle construction dans le monde » (série « Neues Bauen in der Welt »). De tels ouvrages ne témoignent pas seulement de l'émergence du qualificatif « nouvelle architecture » : ils participent, par la réitération de ce terme, à la construction et la légitimation de cette appellation⁶. La locution « nouveau mouvement » y est, d'ailleurs, beaucoup plus fréquente que « mouvement moderne ».

La genèse du terme « mouvement moderne » dans la presse architecturale française résulte-t-elle d'un processus similaire ? Si l'on a pu en relever quelques rares occurrences, c'est principalement avant 1930 ; il désigne alors un processus ouvert, en devenir. C'est dans ce sens qu'il apparaît à plusieurs reprises dans *L'Architecture Vivante*⁷. De même que le terme « architecture nouvelle » - que son rédacteur en chef Badovici remplace parfois, en une conception vitaliste inspirée d'Henri Bergson, par « architecture vivante » - prévaut sur « architecture moderne », *L'Architecture Vivante* préfère à la locution « mouvement moderne », celles de « nouveau mouvement », « mouvement actuel » ou encore, « mouvement contemporain ». C'est selon une acception similaire, celle d'un processus ouvert et en devenir, qu'en use *La Casa Bella* (titre initial de *Casabella*) en 1930, au moment de la transformation de sa politique éditoriale, jusqu'alors assez modérée à l'égard du rationalisme italien⁸.

De 1923 à 1930, « mouvement moderne », expression au demeurant fort peu répandue, semble n'être dans ces revues qu'une locution parmi d'autres, synonyme de « nouvelle architecture », qualificatif parallèlement propagé par les livres des architectes et critiques, notamment allemands, les plus « engagés ». Dans les revues françaises, ce qualificatif englobe aussi bien les tendances les plus radicales de la scène hollandaise (De Stijl) ou allemande, que le classicisme structural d'Auguste Perret ou l'École d'Amsterdam dans *L'Architecture Vivante*, ce qui ne témoigne pas seule-

4 - Lipstadt (Helene), « Publications, concours et expositions d'architecture », in Eve Blau, Edward Kaufman (dir.), *L'architecture et son image - Quatre siècles de représentation architecturale*, Montréal, Centre Canadien d'architecture, 1989.

5 - Gubler (Jacques), « I dispaacci dell'avanguardia », *Rassegna* n° 12, décembre 1982, p. 5-11 ; Ciré (Annette), Ochs (Haila), *Die Zeitschrift als Manifest - Aufsätze zu architektonischen Strömungen im 20. Jahrhundert*, Bâle, Birkhäuser Verlag, 1991 ; Colomina Beatriz (dir.), *Architectureproduction*, New York, Princeton Architectural Press, 1988.

6 - Jannière (Hélène), *Politiques éditoriales et architecture « moderne » - L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie, 1923-1939*, préface de Jean-Louis Cohen, Paris, Éditions Arguments, 2002, 380 p.

7 - Paraissant de 1923 à 1933, son rédacteur en chef est l'architecte Jean Badovici (1893-1956).

8 - Pagano (Giuseppe), « Dell'uso di certi aggettivi » (éditorial), *La Casa Bella* n° 27, mars 1930, p. 35.

9 - *L'Architecture d'Aujourd'hui*,
n° 9, 1935.

ment d'une ligne éditoriale à ses débuts hésitante, mais aussi de l'ouverture potentielle de ce « mouvement ».

Le Mouvement moderne comme « processus d'évolution » : la construction d'une généalogie

Or, il est néanmoins un point sur lequel les revues françaises évoquent plus précisément la nature du « mouvement moderne ». Les nombreux articles dressant, pour chaque pays, le bilan de l'« évolution » de l'architecture depuis le début du XX^e siècle, esquissent l'unique définition du terme « mouvement moderne » repérable dans ces périodiques.

Ainsi, revue d'art créée en 1920, *L'Amour de l'Art*, qui de 1923 à la fin des années 1920, contribue substantiellement à la visibilité en France de l'architecture étrangère, use dès 1923 de ce terme, alors encore rare. Au contraire de *L'Architecture Vivante*, elle lui confère une signification rétrospective et une dimension diachronique : il y recouvre moins les courants contemporains qu'un long processus de « développement » ou d'« évolution », pour reprendre les termes des rédacteurs. Ces articles retracent en effet l'émergence de l'architecture moderne depuis ses « origines » présumées et en désignent les « précurseurs » : Hendrik Petrus Berlage, Paul Hankar, Otto Wagner, Tony Garnier. La notion rétroactive de précurseur s'y articule à une conception déterministe et téléologique de l'histoire, qui cherche dans les prémisses et les figures tutélaires du tournant du siècle des éléments de légitimation de tendances cette fois bien plus circonscrites. En effet, dès 1927 dans *L'Amour de l'Art*, et dès 1932 dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en insistant sur les conditions de départ spécifiques à chaque pays, de tels panoramas rétrospectifs mettent en relief ce qui, dans les mouvements modernes (le pluriel est ici de rigueur) européens, relève de la culture et des traditions nationales.

Une forme alors fort répandue d'articles, les « bilans » de l'architecture contemporaine par pays qui, encore dans les années 1920 et notamment dans *L'Architecture Vivante* et *Cahiers d'Art*, constataient la diffusion internationale de l'architecture moderne sans polémiquer sur ses différentes tendances, deviennent dès le début des années 1930 un moyen de préciser la définition de l'architecture moderne « véritable », c'est-à-dire celle fondée sur les critères de « climat », de « tradition constructive ». Indice de ce basculement : encore fréquente dans les années 1920, l'association entre « architecture nouvelle » ou « nouveau mouvement » aux caractères transnationaux de l'architecture, laisse place au début des années 1930 à celle de « moderne » et de « nationale ». Présente depuis 1931 dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*, cette thématique s'y renforce en 1935 avec le débat de la Réunion internationale d'Architectes sur le « caractère national dans l'architecture moderne »⁹.

Mouvement moderne versus architecture moderne ?

Avant même la consécration du terme « Mouvement moderne » par les historiens militants (Pevsner, 1936) en tant que processus historique, ce terme est donc utilisé, avec parcimonie, par les revues françaises, au sens de processus d'évolution et chaîne de filiations. Le « mouvement moderne » transparaît dans ces articles comme un processus désormais doublement clos ; restreint à une architecture moderne incluant des caractères natio-

naux, à laquelle la reconstruction d'une généalogie apporte une forme de légitimation historique. Clos, également, temporellement: pour des critiques tels que Marie Dormoy, proche d'Auguste Perret, ce « mouvement moderne » (terme auquel *L'Architecture d'Aujourd'hui* préfère, de manière significative, « mouvement rationaliste ») s'est arrêté en 1914, c'est-à-dire avant d'être « dévoyé » par les avant-gardes architecturales, période qualifiée d'erratique, au terme de laquelle la « véritable » architecture moderne (dans la lignée de celle des précurseurs) peut enfin éclore.

Ces brèves indications sur le lexique dévoilent ainsi un aspect paradoxal de ces périodiques: ils forment des instances actives d'édification de l'idée d'*architecture moderne*, alors que le terme « mouvement moderne » n'y apparaît ni comme notion fondatrice, ni comme représentation commune, conférée par les critiques à un groupe d'architectes ou à un ensemble identifiable d'édifices. En France, cela est certes dû à une importante défiance par rapport aux tendances radicales du rationalisme européen. Les débats sur les valeurs culturelles puis spécifiquement nationales qu'on doit attribuer au terme « moderne » sont ainsi au centre des politiques éditoriales de ces revues. Elles propagent le terme « architecture moderne », en lui conférant des significations esthétiques et doctrinales de plus en plus éloignées de celles du Mouvement moderne consacré, lui, par l'historiographie officielle. Elles sont peu disertes sur le « mouvement moderne » lui-même, sinon en des termes très restrictifs. La dichotomie entre « architecture moderne » (tendant dans les années 1930 vers un style) et « mouvement moderne » (processus, méthodologie et objectifs communs), déjà en débat¹⁰, mérite d'être ainsi reconsidérée, à la lumière de la diffusion par la publication architecturale. C'est, également, la genèse du terme mouvement moderne qui est en question. Examiner dans des revues d'autres pays, le recours à la catégorie « mouvement moderne » et les valeurs qui y sont associées permettrait de discuter l'hypothèse¹¹ que cette appellation n'a été véritablement consolidée, et massivement diffusée, que dans l'après-guerre.

10 - De Fusco (Renato), *Le nuove idee di architettura - Storia della critica a Rogers a Jencks*, Milan, Etas-libri, 1991, p. 1-30.

11 - Voir De Fusco, *op. cit.*, et Ciucci (Giorgio), « The Invention of the Modern Movement », *Oppositions* n° 24, printemps 1981, p. 69-91.

La réception de Robert Mallet-Stevens : la redécouverte d'un architecte au succès controversé

Nathalie ROULLEAU-SIMONNOT

Historienne de l'architecture, docteur de l'Université d'Aix-Marseille I,
chargée de cours à l'École d'Architecture de Paris-Val-de-Seine, France.

The Reception of Robert Mallet-Stevens : Rediscovery of an Architect of Debatable Success

Mallet-Stevens was undoubtedly a successful architect. It is interesting to compare his fate with that of Le Corbusier. At the Exposition des Arts Décoratifs in 1925, Le Corbusier and Mallet-Stevens were the only ones who proposed a new approach to modernism in architecture. Such an approach, called at the time "radical modernism," contrasted strongly with the version proposed by the "traditionalist modernists." Still, whereas Le Corbusier achieved international recognition, Mallet-Stevens was categorised within the group of confirmed formalists by the critics and by the International Congress of Modern Architecture. As such he was believed to be a practitioner not sharing the theoretical ambitions of the Modern Movement.

This attitude of relegation to the second rank did not contaminate his clients. Unlike his colleagues, Mallet-Stevens received commissions in the thirties and did not suffer economically from the Great Depression. The architectural press showed an ambivalent reception to his oeuvre; *L'Architecture d'Aujourd'hui*, which clearly demonstrated its position in favour of the traditionalist modernists, eventually promoted the figure it was expected to oppose. Through these various opposing opinions, Mallet-Stevens ended up in a strong position. This controversy raises the question of the professional competition that existed between the wars, when what was at stake was being one of the pioneers of the Modern Movement.

[Résumé by the author]

L'œuvre de Robert Mallet-Stevens, largement connue et reconnue aujourd'hui ne laisse pas de doute sur son inscription franche dans la pre-

1 - « Notre enquête sur les matériaux de construction : ossatures ou murs portants - Réponse de Mallet-Stevens », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 1, novembre 1930.

mière modernité française des années 1920 et 1930. Mallet-Stevens est, sans conteste, un architecte qui a réussi. Et néanmoins, comment expliquer que l'architecte ait connu une réception négative, volontairement détractrice, par une partie de la critique? Comment expliquer l'infortune de certains de ses projets qui auraient pu devenir des architectures-manifestes? Le relais de cette infortune par une presse silencieuse suffit-elle à expliquer que l'architecte ait été absent des débats théoriques sur l'architecture moderne? Enfin, pourquoi Mallet-Stevens n'est-il véritablement (re)découvert que depuis une vingtaine d'années et comment se fait-il que son œuvre puisse encore faire l'objet de révélations?

L'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925 met au jour une évidence: Mallet-Stevens et Le Corbusier sont les premiers architectes avant-gardistes du Mouvement moderne français. Si le pavillon de l'Esprit nouveau de Le Corbusier force le destin de son auteur en marge de l'exposition, le pavillon du tourisme de Mallet-Stevens est bien la seule œuvre moderne qui ait gagné une place officielle dans la manifestation. Cette première reconnaissance publique est un départ. Mallet-Stevens connaît une carrière où les commandes ne manqueront pas. Bien que victime de la méfiance générale montrée à l'égard du modernisme puis des difficultés économiques des années 1930, Mallet-Stevens échappe pourtant, d'une certaine manière, à la crise. Si la construction de la villa Cavrois en 1932 a constitué pour lui une opportunité exceptionnelle à ce moment de l'histoire, elle ne suffit pas à expliquer l'accueil constamment positif de son œuvre tout au long de ces années-là. En particulier, les commandes de boutiques - *Bally* et *Cafés du Brésil* - qui ponctuent sa carrière de 1928 jusqu'à la guerre, relaient l'affaiblissement de la commande privée en assurant à l'architecte une présence forte sur la scène architecturale, largement relayée par la presse. Au fait de l'actualité technique, Mallet-Stevens est, à l'époque, le seul architecte à s'intéresser aux possibilités de l'éclairage électrique, comprenant bien avant Le Corbusier son rôle dans la création d'un nouveau style. Alors que Mallet-Stevens continuait d'obtenir des commandes, ses quelques confrères, comme lui de tendance moderne radicale, n'avaient d'autre issue que de concentrer leurs efforts dans les tentatives de théorisation du mouvement, notamment au travers des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM).

Outre le phénomène de la commande, la réception positive de l'architecte est aussi celle de l'écriture du Mouvement moderne, de la presse architecturale en particulier. En 1930 et 1931 déjà, deux monographies lui sont consacrées. Les revues *L'Architecture Vivante* et *L'Architecture d'Aujourd'hui* lui assurent une réception flatteuse, alors que l'une et l'autre affichaient des positions réservées à son égard. Jean Badovici, directeur de *L'Architecture Vivante*, s'était fermement opposé à la pédagogie menée par l'architecte à l'École spéciale d'architecture en 1924 et, pourtant, la revue se fait, à plusieurs reprises, l'écho de ses réalisations entre 1924 et 1927. L'exemple de *L'Architecture d'Aujourd'hui* est plus révélateur encore pour une revue qui affichait nettement ses positions en faveur des structuralistes. Le premier numéro de la revue¹ s'ouvre sur un questionnaire qui lui est adressé. En 1934, la villa Cavrois fait l'objet d'une édition spéciale. De nombreux articles lui sont consacrés entre 1930 et 1940 et la revue lui donne l'occasion de s'exprimer à plusieurs reprises. Mallet-Stevens acquiert une position incontestable.

Ce succès est à double tranchant : Mallet-Stevens devient la bête noire de Siegfried Giedion qui rejette sa participation aux CIAM en 1929 en arguant du caractère « trop décoratif de son œuvre »². En 1928, Giedion³ ne laisse planer aucune équivoque en choisissant de publier une photographie du chantier inachevé de la villa Poiret. Pour le critique, c'est la signature d'un échec et ce choix n'est pas innocent : elle transforme la réalité d'un chantier stoppé par la faillite du maître d'ouvrage en laissant supposer, sans le dire, que Mallet-Stevens et son commanditaire fortuné étaient incapables de mener un projet à terme. En 1938, la critique Marie Dormoy⁴ opère également un choix iconographique évident : son analyse acerbe de Mallet-Stevens est appuyée par la seule illustration du casino de Saint-Jean-de-Luz, l'œuvre certainement la moins réussie de l'architecte. Cette maltraitance par l'image est révélatrice du contexte de concurrence professionnelle qui régnait alors et qui est parvenu à rejeter l'œuvre de Mallet-Stevens dans la catégorie des « formalistes endurcis »⁵, plus enclins à répondre aux attentes d'une clientèle mondaine qu'à s'intéresser aux véritables problèmes sociaux. Mais le fait est que Mallet-Stevens n'a jamais montré de penchant théorique fort ; ses visions urbaines – celles de la *Cité Moderne*, en l'occurrence – sont loin d'égaler celles d'un Tony Garnier ou d'un Le Corbusier. Absent dès lors des débats sur l'architecture moderne, Mallet-Stevens ne fait pas figure de chef de file, écarté du club de reconnaissance interne que pouvaient constituer les CIAM. Déjà en 1924, Le Corbusier admettait publiquement le talent de son confrère tout en lui reprochant de « trop aimer les formes »⁶. Cette ambiguïté est symptomatique : par son succès mondain, par ses commandes, par sa présence constante dans la presse, Mallet-Stevens devient inévitablement l'objet d'une rivalité professionnelle qui se manifeste, de la manière la plus efficace, par son éviction des grands débats sur l'architecture moderne. De là naît la controverse sur son œuvre, tenace puisque les Trente Glorieuses prendront le relais d'une histoire jugée comme classée.

Mais tout autant, l'absence d'image peut renforcer une réception négative. La villa de Noailles est restée, pendant cinq ans – de 1923 à 1928 – ignorée de tous, écartée d'une campagne photographique à la demande du maître d'ouvrage qui n'appréciait dans cette demeure que son aspect utilitaire. Si la villa a fait l'objet de quelques publications à la fin des années 1920, elle tombe à nouveau dans l'oubli entre 1931 et 1969. Pour des raisons différentes, ces deux villas n'ont pu acquérir le statut d'architecture-manifeste qu'ont obtenu celles de Le Corbusier.

Mallet-Stevens disparaît en 1945. L'après-guerre sonne comme un double enterrement : l'architecte est absent du paysage de la reconstruction dans une période où les modernes de l'entre-deux-guerres parviennent enfin à construire et à s'inscrire par conséquent, pour certains, dans l'histoire. Le triomphe des théories des CIAM pendant les Trente Glorieuses efface un peu plus le souvenir de l'architecte. Ainsi, il est significatif de constater que l'historiographie du Mouvement moderne, notamment celle des historiens étrangers, est fortement lacunaire. Dans les années 1960, Leonardo Benevolo⁷ et Bruno Zevi⁸ ignorent l'existence de Mallet-Stevens. Même constat, plus récemment pourtant, chez Kenneth Frampton⁹, puis chez G. Leuthäusser et P. Gössel¹⁰ qui parlent de Chareau, de Pingusson, de Guévrékian ou de Lurçat, mais pas de Mallet-Stevens. D'autres reprennent avec facilité les critiques réductrices dont Mallet-Stevens avait fait l'objet de son vivant : œuvre marquée d'un « certain dandysme » pour Jean-

2 - Lettre de Karl Moser à Victor Bourgeois, 11/10/1929, Archives d'architecture moderne (AAM), Bruxelles.

3 - S. Giedion, *Bauen in Frankreich Eisen Eisenbeton*, s.l., Andres Giedion et Verena Clay, 1928, p. 107.

4 - M. Dormoy, *L'architecture française*, Éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui, janvier 1938.

5 - S. Giedion, *op. cit.*, p. 106.

6 - Le Corbusier, « L'exposition de l'École spéciale d'architecture », *L'Esprit Nouveau*, n° 23, 1924, p. 28.

7 - L. Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, Rome, Guis. Laterza et Figli Spa, 1960.

8 - B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Turin, Einaudi, 1961. Les autres ouvrages de l'auteur (1959, 1974), révèlent le même silence.

9 - K. Frampton, *L'architecture moderne, une histoire critique*, Londres, Thames and Hudson, 1980.

10 - G. Leuthäusser et Peter Gössel, *The international style, 1925-1940*, Cologne, Taschen, 1990.

11 - J.-B. Ache, *Éléments d'une histoire de bâtir*, Éditions du Moniteur des Travaux Publics, 1970.

12 - F. Borsi, *L'ordre monumental - Europe 1929-1939*, Paris, Hazan, 1986.

13 - C. Bonnefoi, R. Mallet-Stevens, *Positions et contradictions de l'architecture internationale*, thèse de doctorat, université de Paris I, 1974.

14 - Collectif, *Rob. Mallet-Stevens, architecte*, Bruxelles, Éditions des AAM, 1980.

15 - G. Monnier, « La villa des Noailles à Hyères », *Techniques et Architecture*, mai-juin, 1980, p. 60-62.

16 - Recherches engagées à la demande du propriétaire de la villa et menées par S. Jungers, 1999.

17 - R. Klein, *Histoire d'une demeure moderne, la villa C, Robert Mallet-Stevens architecte*, thèse de doctorat, université de Paris I, 2003.

18 - G. Monnier, « La protection au titre du patrimoine », *L'architecture moderne en France*, tome 1, Paris, Picard, 1997, p. 241.

19 - Enchères publiques du mobilier de Mallet-Stevens par la maison de vente Camard, Paris, le 17 juin 2003.

Baptiste Ache¹¹ ou celle de « l'Eupalinos des grands couturiers » pour Franco Borsi¹².

Les années 1970 extirpent enfin l'architecte de son purgatoire. Une première thèse de doctorat lui est consacrée en 1974¹³, constituant le premier catalogue systématique de son œuvre et une bibliographie complète à partir de laquelle des réflexions peuvent être engagées. Entre 1977 et 1987, une série d'articles lui est consacrée, puis trois ouvrages monographiques entre 1980 et 1990. L'ouvrage édité par les Archives d'architecture moderne à Bruxelles¹⁴ entend viser large : ouvrage bilingue, il présente enfin au grand public une iconographie exhaustive de sa production.

Mais surtout, des travaux scientifiques ont apporté un éclairage nouveau. En 1980, Gérard Monnier et son équipe découvrent grâce à un travail de terrain, la « vérité » constructive de la villa de Noailles, édifiée en maçonnerie traditionnelle et non en béton armé comme on l'avait toujours pensé¹⁵. Plus récemment, les travaux menés par DOCOMOMO sur la villa Poiret¹⁶ ont révélé que la reprise du chantier en 1938 était l'œuvre d'un certain Paul Boyer et non de Mallet-Stevens. Ces découvertes balayent quelques soixante ans d'interprétations erronées et permettent de renouveler l'analyse historique. Ainsi, Mallet-Stevens n'assume plus la paternité de la défiguration infligée à la villa Poiret par le second maître d'ouvrage, Elvire Popesco. Dernière étude d'envergure : la thèse de Richard Klein qui éclaire d'une analyse originale l'histoire complexe de la villa Cavrois¹⁷.

Enfin, des mesures de protection ont été prises à l'égard des bâtiments qui ont souffert d'une réception désastreuse dans le temps. Faute d'entretien, les villas de Noailles et Cavrois sont devenues, en quelques dizaines d'années, des « ruines modernes »¹⁸. Cependant, l'État s'est contenté d'une protection partielle de la villa de Noailles en 1975 en assurant seulement l'étanchéité mais pas le contenu du bâtiment. Conséquence : la villa a été pillée quelques années plus tard et certaines pièces inestimables ont disparu définitivement. De même, la villa Cavrois, promise à une destruction certaine, n'a été protégée in-extremis qu'en 1990. Dernier rebondissement en date : le scénario ahurissant de la vente du mobilier de la villa¹⁹ dans une ambiance très cossue où les prix se sont envolés, creusant un écart indécent entre la dérive de l'édifice et ces morceaux, devenus « objets de collection », qui lui ont été arrachés.

La réception et les innovations techniques

Reception and Technical Innovations

À travers des études de cas, cette table-ronde présente des aspects nouveaux sur le rôle de l'innovation technique, sa diffusion et sa prise en compte dans les restaurations.

Through case studies, this round-table presents new aspects on the role and diffusion of technical innovation and its consideration in building restoration.

Ola WEDEBRUNN et Jean-Yves ANDRIEUX

Introduction

1. Massimo DRINGOLI

The Role of Technology in Modern Architecture

2. Daniel BERNSTEIN et Vanessa FERNANDEZ

Le pan de verre de l'UNESCO: entre ouvert et fermé, double et simple

3. Dominique J.-D. GILLIARD

Réhabiliter ou rénover le patrimoine architectural contemporain: Le cas du centre administratif et siège mondial de Nestlé à Vevey

4. Kyle C. NORMANDIN

Stone-faced precast panel technology: monitoring and intervention techniques for stabilization

5. Carlo POZZI

The Modern Movement Clashes over the Traditions of Building and Living

6. Jadwiga URBANIK et Agnieszka GRYGLEWSKA

Colour: an Unknown Feature of Wrocław "Neues Bauen" Architecture

Introduction

Ola WEDEBRUNN

Architect, DOCOMOMO Denmark, Chairman of the International Specialists Committee (ISC) "Technology," Copenhagen.

Jean-Yves ANDRIEUX

Historian, professor, Rennes 2 University, DOCOMOMO France.

Technical innovation can justly be considered both as a stimulus and a tool, leading to or used for developing the ideals of modernity in architecture. In this sense, one might consider that technique changes meanings as well as ideals. It introduces tangible relations as well as theoretical systems, leads to a responsive suitability of buildings and their environment. According to this standpoint, technology adds a formidable complexity to the concept of reception. Not only can the Modern Movement not be separated from the innovations which led to its success and gathered the most influential mottos and images, but also that technology is a matter of trial and error. Thus, while answering new challenges, technology implies quick and experimental - i.e. imperfect - effort. When time of dereliction and replacement appears, former innovations make it extremely difficult to mend or repair icons of modernity suffering from being both fragile and worn out. The papers collected in this chapter range from general reflections on the role of technology to specific and concrete examples of case studies. Considering the theme of the conference, they can be understood as arguments, maintaining the image, usage and heritage - i.e. the meaning and continuity - of the Modern Movement. In the light of history, besides continuing reception of experiences, theories and ideals contribute to knowledge while they ensure that technology makes sense.

On the one hand, Carlo Pozzi argues that the meaning of modern architecture depends on the kind of relationship which people involved in the creative process - architects, artists, managers, etc. - developed with their predecessors, at the turning point between the 19th and the 20th century. In one word, modernity inevitably relates to the past, whatever the point of

contact is. The author describes the painful struggle for new creation, but he also suggests how difficult it is to explain the meaning of architecture, in an original context, when "image" and technology are misunderstood. He even points out that, through critical uses, the most famous buildings of modernity reach a point of self-government when manifestos and theories have perished. Massimo Dringoli similarly stresses that the initial purpose of modern architecture was to achieve social justification, ethical strength and quality of life. Thus, from the real beginning, technology had to evolve as far as ideals moved on and, therefore, it is as essential to study its concepts as to describe and protect its major buildings. For instance, relating the way two colour trends appeared in vanguard German and Polish mid-war architecture, Jadwiga Urbanik and Arniezka Gryglewska explain that the first one meant a bold use of colour, which had important consequences on the local chemical industries, while the second one, following Piet Mondrian's monochromes, generalized "white architecture" which was conversely linked to hygienic benefits and represented the most perfect colour symbolizing daily life reform. Both ideals and necessities change appearances according to whether they are expressed as visions or as realities.

On the other hand, three papers related to case studies emphasize the physical appearance of the Modern Movement buildings, as well as the organic complexity experienced in the renewed reception of these buildings. The UNESCO building (Daniel Bernstein and Vanessa Fernandez) and Nestlé headquarters (Dominique J.-D. Gilliard) in Paris and Vevey (Switzerland) show the differences between restoration (less adapted, most of the time, to the Modern Movement case), renovation and rehabilitation. Rehabilitation modifies the boundary between history and reality, past and present. Observing precast panels with marble veneers on New York building facades, Kyle Normandin clearly explains the slight differences between complex systems of construction. All three authors consider climatic conditions as well as technological restraints, trying to discover the point where nature scientifically meets aesthetics. They invite us to distinguish carefully five strategies: the inevitable restoration of old elements (trying to respect the original state); reconstruction (in an identical way) of damaged elements; renovation (as a visible operation); reconstruction deliberately using distinct forms and new materials; addition of various elements required by contemporary uses in respect to the original building. They propose, in this respect, to confirm the Venice Charter and to consider continuity with the past as well as receptivity to the present. There is no doubt that, seen as a technical system, modern architecture renews orientations to the conservation of historical monuments throughout the world.

Introduction

Ola WEDEBRUNN

Architecte, DOCOMOMO Danemark, président du comité international de spécialistes « technologies », Copenhague.

Jean-Yves ANDRIEUX

Historien, Professeur, Université de Rennes 2, DOCOMOMO France.

L'innovation technique est, à juste titre, considérée comme un aiguillon et un outil qui a pu aider au développement de la modernité en architecture. Reconnaissons, à cet égard, que la technologie en a modifié le sens et les objectifs. Elle a créé un ensemble de relations concrètes et de systèmes théoriques. Elle a conduit à une appropriation sensible des bâtiments et de leur environnement. En ce sens, la technologie ajoute un redoutable niveau de complexité au concept de réception. Car, s'il est impossible de comprendre le Mouvement moderne sans se référer aux innovations qui ont bâti son succès et lui ont donné maintes de ses devises ainsi que de ses images, il faut aussi convenir que la technologie est, en soi, une aventure. Elle ne répond à de nouveaux défis qu'au prix de la rapidité et du risque. Elle demeure, dès lors, imparfaite. Lorsque survient le temps de l'abandon et de la conversion des édifices, cette fragilité native, léguée par les innovations d'autrefois, vient s'ajouter aux problèmes d'usure pour compliquer la sauvegarde des icônes de la modernité. Les exposés rassemblés dans ce chapitre s'appuient sur des réflexions globales et sur des études de cas pour éclairer les fonctions de la technologie. Conformément au thème du colloque, le débat porte sur l'image, l'usage et le patrimoine - donc sur le sens et la continuité - du Mouvement moderne.

À la lumière de l'histoire, en même temps qu'elles contribuent à la réception des expériences, les théories nourrissent la connaissance de la modernité, en conférant un but explicite à la technologie. Selon Carlo Pozzi, le sens de l'architecture moderne dépend ainsi du type de rapport que les participants au processus de création - architectes, artistes, maîtres d'ouvrage, etc. - entretiennent avec leurs aînés, à la jonction du XIX^e et du XX^e siècle. En un mot, la modernité est forcément liée au passé, quelle que soit la nature des points de contact. L'auteur décrit le difficile combat pour la nouveauté, car en architecture la question du sens est difficile à clarifier lorsque technique et image sont mal compris. Carlo Pozzi estime que, grâce aux usages critiques dont ils ont été l'objet, les immeubles les plus célèbres de la modernité ont gagné une sorte d'autonomie qui les a exonérés des manifestes et des théories, alors en déclin. Parallèlement, Massimo Dringoli explique que l'architecture moderne s'est donné pour but le progrès social, le respect d'une éthique exigeante et la qualité de la vie. Du coup, depuis les débuts de la modernité, la technologie et la théorie ont évolué de pair, en sorte qu'on ne peut aujourd'hui étudier l'une sans l'autre, si l'on veut protéger les plus grands bâtiments de ce mouvement. C'est dans cet esprit que Jadwiga Urbanik et Arnieszka Gryglewska abordent les deux philosophies de la couleur professées par les architectes allemands et polonais d'avant-garde dans l'entre-deux-guerres. Pour les uns, la modernité connotait l'emploi de couleurs très vives dont la demande a eu une profonde influence sur les industries chimiques locales. Pour les autres, au contraire, marqués par les monochromes de Piet Mondrian, la généralisation de la plus parfaite des couleurs, le blanc, symbolisait les bénéfices de l'hygiène et l'amélioration du cadre de vie. Les idéaux et les nécessités ont par conséquent un impact direct sur les formes selon qu'ils expriment des concepts ou des faits.

Trois communications s'attachent, par ailleurs, à la forme extérieure des bâtiments et à l'impact d'une réception renouvelée par les usages sur leur destin. Les

sièges sociaux de l'UNESCO (Vanessa Fernandez et Daniel Bernstein) et de Nestlé (Dominique J.-D. Gilliard), à Paris et à Vevey (Suisse), illustrent la différence entre la restauration (peu adaptée, le plus souvent, au cas du Mouvement moderne), la rénovation et la réhabilitation. Cette dernière modifie le tracé des frontières entre l'histoire et la réalité, entre le passé et le présent. Lorsqu'il évoque les édifices de New York dont les façades de béton armé sont revêtues de placages de marbre, Kyle Normandin démontre les nuances dont le restaurateur doit s'approprier le sens, au sein d'un parc bâti aux techniques ultra sophistiquées. À la recherche du point où la nature rencontre scientifiquement l'esthétique, ces trois auteurs traitent des conditions climatiques aussi bien que des contraintes technologiques. Ils invitent à distinguer soigneusement entre cinq stratégies: l'inévitable restauration d'éléments anciens (qui s'efforce de respecter leur aspect original); la reconstruction (à l'identique) d'éléments endommagés; la rénovation (visible); la reconstruction à partir de formes et de matériaux distincts; l'addition de divers éléments afin de répondre aux usages contemporains, dans le respect du bâtiment d'origine. Autant de réflexions qui proposent de suivre les préconisations de la Charte de Venise, c'est-à-dire de respecter le passé en étant réceptif au présent. Il ne fait aucun doute que traiter de l'architecture moderne comme d'un système technique contribue à renouveler la conservation des monuments historiques de par le monde.

The Role of Technology in Modern Architecture

Massimo DRINGOLI

Architect, professor, Civil Engineering Department, University of Pisa, Italy.

Le rôle de la technologie dans l'architecture moderne

Avec l'apparition de matériaux nouveaux (béton, aluminium, polymères), depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, et l'assemblage simple de composants préfabriqués, produits industriellement, les nouvelles techniques ont permis l'architecture des formes abstraites, devenue la marque de fabrique du Mouvement moderne. Cette convergence parfaite des formes et de la fonction, dont la suppression des éléments décoratifs a été la suite logique, a cependant fait oublier la question de la durabilité des bâtiments. Ce problème est inédit, car les matériaux en usage auparavant avaient été testés au cours des siècles.

Parmi les nouveaux matériaux, celui qui a offert les plus vastes horizons par sa flexibilité de mise en œuvre et sa sophistication a aussi le plus déçu ceux qui voyaient dans le bouleversement des techniques de construction une image du renouveau durable de la société. Certes, la méconnaissance des contraintes hydrothermiques, l'exposition des murs nus aux aléas climatiques, l'absence de joints d'expansion autour des huisseries a accru les difficultés dont on prit conscience trop tard. L'architecture moderne a été associée à l'inconfort et à l'érosion. On ne peut oublier que, parallèlement, celle-ci fut sommée d'assumer, en un temps record (la première moitié du XX^e siècle), les besoins sociaux d'un monde bouleversé (hôpitaux, écoles, usines, logement de masse) et que ses icônes (en Hollande, en Allemagne) se sont hissées à la hauteur du défi.

À présent, le lien entre l'élévation de la qualité des méthodes constructives et l'amélioration du confort interne, même dans des conditions extrêmes, est demeuré la marque de l'architecture moderne « high tech ». La pérennité des édifices n'est pas plus recherchée aujourd'hui qu'elle ne l'était hier. Car, pour répondre aux exigences de protection de la nature et de l'écologie, les maîtres d'œuvre ne peuvent que continuer à multiplier les innovations (verre photosensible, cellules photovoltaïques, par ex.), sans connaître leur durabilité. En clair, la demande sociale reste le motif le plus valable pour pousser à la définition d'un nouveau langage architectural et le rôle de la technique se limite à toujours tenter d'améliorer les conditions de vie.

Introduction

From the second half of the 19th century, the rapid evolution of technology has meant the use of old materials, like iron and glass, or new materials, such as reinforced concrete, aluminium, polymers. Those materials and their by-products can be employed in a new way. It also meant that mass-produced prefabricated components could be assembled very simply, with the aim of constructing buildings more quickly, at the same time improving their quality. New techniques have made it feasible that "architecture of abstract shapes" have interpreted the dreams of avant-garde artistic movements. The "free plan" becomes the real representation where functional requirements and new figurative language converge; but its realisation is possible only by applying new techniques which drastically reduce the bulk of the vertical bearing structures.

Furthermore, the use of industrialised structural systems which make ample use of structures in reinforced concrete and steel adapts well to the new aesthetics of simplicity which has become an artistic principle of progressive culture. And so the gradual elimination of all external decoration is in harmony with the image that the structures in reinforced concrete and steel give to the new constructions. These structures are emphasized as being a sign of the new times, replacing decorative elements now considered as old-fashioned. This convergence between formal and functional quality is thus considered a strong reason for the diffusion of new building techniques. But enthusiasm for their use tends to place the work's durability second, a new problem, since before then only materials and techniques were used which had been tested over the centuries.

1. Degradation of materials in modern architecture

Among the new materials, I believe that the greatest disappointment has been from reinforced concrete. The vulnerability of this material from the



Kiefhoek district in Rotterdam. View during the restoration (1993).

aggressive external environment certainly does not have to be proved nowadays. And yet, it is exactly reinforced concrete that aroused the most enthusiasm: a material that naturally assumes whatever form you want to give to the formworks, that can show the values of handcrafted woodwork, and the perfection of industrialised production on the external surface; that can be adapted to the most sophisticated elaborations of structural calculation, with shapes and dimensions that enhance the boldness made possible by scientific and technological progress. But a tradition consolidated by centuries of experience in the art of building has led to demand that the value of a building is also measured according to its durability. We have always built for posterity, especially when the duration of a building site often exceeded that of the builder's life. To see structures in reinforced concrete left to deteriorate rapidly, in front of our eyes, over one or two decades, was undoubtedly a hard blow for those who thought the new building technique was the most reliable instrument, with the transformation of architectural language thus made possible, to represent the renewal of society.

Certainly, the consequences of insufficient knowledge of the new materials and new techniques have also caused other problems. To have neglected the hydrothermal behaviour of uninsulated masonry fully exposed to beating rain and prevailing cold winds, to have not considered the effect of solar radiation and climatic variations in environments separated from the outside only by plain glass, to have used long walls in reinforced concrete and glass blocks without expansion joints has sometimes, rather than in the degradation of the materials, resulted in the interior being uncomfortable and unsuitable for habitation. However, we noticed all this too late. In the first period of Modern architecture's affirmation, the chance technology offered of making completely new forms capable of replacing the decorative styles of the past with new aesthetical criteria was definitely more determinant.

2. Social need for the reform of Modern architecture

On the other hand, while recognizing the primary role technology has had in the diffusion of the Modern Movement, we cannot forget that it was mainly used as a means to an end that was certainly not to enhance its qualities. The real challenge that the architects faced in the first decades of the 20th century was rather that of managing to meet the requirements of a new society, that needed high quality, inexpensive hygienic spaces, for a rapidly increasing population that would, in a short time, expand the size of cities; of managing to build hospitals and schools for everybody; of creating workplaces, factories and offices, in such a way as to protect everyone's dignity and liberty. The real aim, therefore, was creating an architecture for a society based on principles of equality and democracy, that also formally met the requirements that derived from it and a radically changed clientele. After all, already in the first decades of the 20th century, social justification appeared as an element of essential importance for the definition of the new architecture. The School of Amsterdam had found in council housing the area in which to express its masterpieces more perfectly, and Tony Garnier referred to the same theme to propose the model of the city's development. It is useless remembering how the subject of a cheaper, more functional house was the main focus of attention of the new criteria, especially in Germany and in Holland. The Siedlungens of May, Taut, Barning,

1 - Magnago Lampugnani (Vittorio), pp. 36-41.

Scharoun and Oud's districts at Hoek Van Holland and Rotterdam are rightly considered as reference marks in all essays on Modern Movement architecture.

3. The true role of technology

As much as the social motive, as a result of the considerations made, appears more prominent than the technical one, it is necessary at this point to notice that, in spite of comments above, the role of technology in Modern architecture cannot be considered as already exhausted. With the evolution and continuous improvement in building techniques we have in fact continued to see both the use of new materials with elevated performances, and the creation of ever more sophisticated plant engineering to ensure conditions of internal environmental comfort even in the presence of extremely unfavourable external conditions. The same logic that, at the beginning of the Modern Movement, drove us to use generally innovative technologies and place great faith in them, today urges the use of avant-garde technologies expressing in them the obvious way to transform structural and plant engineering components in elements of the new *high-tech* language, that characterises so many expressions of Modern architecture. Doubts about the durability of the works made in this way, that proved to be so founded in the past experiences of the Modern Movement, remain even stronger, in proportion to the value of new technologies. The "duration" of a building, after all, no longer seems to constitute a parameter of reference in defining its quality. All this has a price; but the cost of the new use of the technology thus proposed, can nevertheless still find a functional justification as soon as, as very often happens, it is used to meet the need for the work's environmental sustainability. The "political and technical problem of protecting nature and ecology"¹ has, in fact, always been one of the great themes of 20th-century architecture, and in this field as well, technology tends to answer the expectancies and needs for a fairer society for everyone. Photosensitive glasses, photovoltaic cells, sensors that automatically alter the performances of the "intelligent building" according to the requirements of the consumer are not technological virtuosités to show off the brilliance of planners and builders, but instruments made to reduce the consumption of energy and to make the pollution levels fall without reducing the comfort of life style, in the interest of everybody.

Conclusion

The most deeply rooted content of the Modern Movement emerges again, which helped suggest solutions to improve our living conditions today. The social reasons remain, in short, the most valid justification also for the formal choices of the new language. Simplification that demand has interpreted of it was a conscious choice, which only *per se* has been able to elevate it to a new poetical expression. Its meaning exaggerates the technological limits that are used to make it. A particularly fitting example of this concept is the restoration of J.P. Oud's Kiefhoek district at Rotterdam, one of the clearest applications of the principles that introduced simplification of the language in architecture. Once the inadequacy both of the original building technique and the solution of the problems deriving from the adoption of those forms, and of the original distributive organisation to the new

housing requirements had been noticed, they preferred to rebuild the *ex novo* complex with the same forms, but with techniques that proved to be more reliable. Technology evolves and therefore has to be adapted. Social justification leads to the affirmation of the Modern Movement to preserve its validity. The role of technology in architecture remains that of a sophisticated instrument to improve everyone's quality of life.

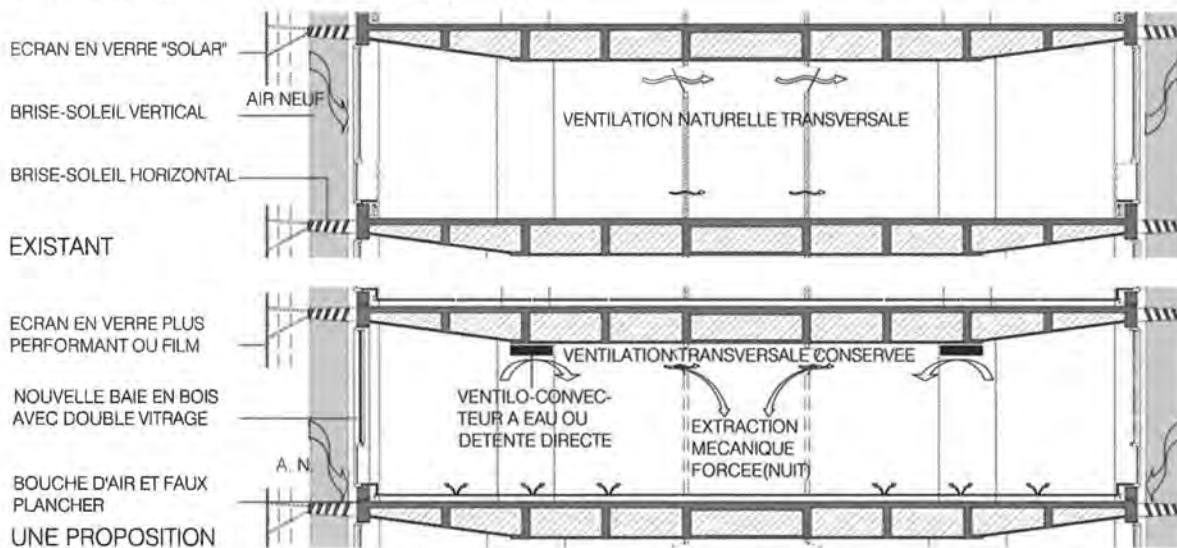
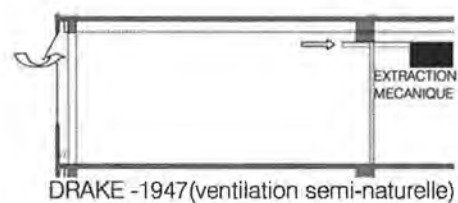
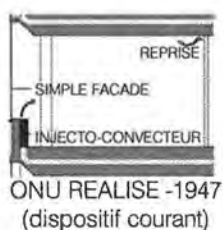
Bibliography

Benevolo (Leonardo), *Introduzione all'architettura*, Bari, Laterza, 1973.

Boriani (Maurizio), "Restaurare il moderno? Difficoltà tecniche e teoriche di un tema d'attualità," *Costruire in laterizio*, n° 60, 1997.

Magnano Lampugnani (Vittorio), "Considerazioni sull'architettura di fine millennio - Cosa rimane del progetto del moderno?," *Casabella*, n° 677, 2000.

Zevi (Bruno), *Storia dell'architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1961.



Dispositifs de contrôle de l'environnement intérieur. Conception et dessin de Vanessa Fernandez.

Le pan de verre de l'UNESCO : entre ouvert et fermé, double et simple

Daniel BERNSTEIN

Architecte, professeur, École d'Architecture de Paris-Belleville, France.

Vanessa FERNANDEZ

Architecte, étudiante en doctorat.

UNESCO's Glazing: Between Open and Closed, Double or Single

If, as the co-authors note, reception elucidates conservation issues concerning 20th-century architecture, they warn that such conservation should consider not only traditional, visible architectural materials, but also concepts about the interior building environment and its control, including associated guidelines and mechanisms. Their study of Breuer, Nervi and Zehruss' UNESCO Secretariat Building (1953-1958), focusing notably on the rapport between interior climate and exterior envelope, clearly illustrates their thesis. They begin by tracing the genealogy of the glass wall to Le Corbusier's role in concepts for the Société des Nations, United Nations Building and UNESCO, initiated first in his sophisticated solutions for the *pan de verre* (glass wall) of the Centrosoyous in Moscow (1928) and Salvation Army in Paris (1929). Beyond his preoccupation with plastic potentialities and symbolic significance, Corbusier perfected and adapted various technical solutions: renewing air by double flux (mechanical fresh air circulation and extraction), diminishing radiation from the window by pulsation of hot and cold air between double glazing, and harnessing natural ventilation through horizontal or vertical concrete *brise-soleil* (or sunshades). In 1947 for the UN project, he envisaged a combination of mechanical and natural systems, a version of which Saarinen adapted for Drake University Laboratories.

If temperature controls for UNESCO conformed to traditional French conventions (convection heating through hot water circulation, transversal air circulation through open windows and transom windows in the corridors), facade treatment was nonetheless innovative. Exterior glass is protected by concrete-and-stone horizontal and vertical *brise-soleil* and blue-tinted, tempered glass vertical screens (parallel to the facade) whose positions were carefully calculated for greatest efficiency and aesthetic effects. But from the start summer heat plagued the building. By 1958 exterior Venetian blinds were installed despite protestations. Through simulation tests,

1 - Traisnel (Jean-Pierre), *Le métal et le verre dans l'architecture en France - Du mur à la façade légère*, thèse de doctorat, université de Paris 8-Saint-Denis, avril 1997.

2 - Taylor (Brian), *La cité refuge de l'Armée du Salut*, Éditions de l'Équerre, Paris, 1980.

3 - Banham (Reyner), *Architectural Review*, July 1950.

Fernandez and Bernstein prove that office overheating was due to a shortage of thermal inertia of materials (Breuer's original hypothesis), facade protectors and internal supports to guarantee comfort. Their calculations record performances of the tinted glass and screen protection under various simulated climate and solar conditions in June through March. On this scientific basis they propose rehabilitation solutions, respecting the original architects' concepts whilst meeting high quality environmental, sustainable development and healthy building standards (HQE).

Si l'histoire de la réception doit éclairer la conservation des œuvres du XX^e siècle, nous souhaitons ici l'enrichir en y incluant celle des techniques, notamment celles du contrôle des ambiances intérieures en rapport avec l'enveloppe vitrée. Nous voulons ainsi, à partir de l'étude du Secrétariat de l'UNESCO (Marcel Breuer, Pier Luigi Nervi et Bernard Zehruss, arch.), 1953-1958, défendre l'idée que la conservation ne concerne pas seulement la matière traditionnellement visible de l'architecture mais aussi la conception qu'avaient ses auteurs de l'environnement et de son contrôle, ainsi que les dispositifs et machines qui y participaient.

La façade vitrée dédoublée

Vu le rôle de Le Corbusier dans la conception de la Société des Nations, de l'ONU et de l'UNESCO, il est intéressant d'établir la généalogie de la façade vitrée en suivant son itinéraire. Attiré par les possibilités plastiques et les significations du verre, mais conscient des problèmes provoqués par les façades entièrement vitrées, qu'il appelle « pan de verre », il propose pour le Centrosoyous à Moscou (1928) et pour la Cité de refuge de l'Armée du Salut à Paris (1929) une solution sophistiquée de contrôle des ambiances intérieures. Elle comporte un renouvellement d'air à double flux (soufflage et extraction mécaniques) appelé par Le Corbusier « la respiration exacte » et un système de diminution des échanges radiatifs avec le vitrage en pulsant de l'air chaud ou froid entre les deux parois d'un « pan de verre » double, appelé « mur neutralisant » ; systèmes soi-disant inventés par lui, alors que la « respiration exacte » était courante dans les salles de spectacle ou les usines et que le « mur neutralisant », bien que dispendieux en énergie, avait une longue histoire au XIX^e siècle¹.

À la Cité de refuge, par économie, ne seront réalisés qu'une façade simple, un chauffage par air pulsé (sans rafraîchissement). Le renouvellement d'air à double flux a été surdimensionné pour améliorer le confort d'été, le principe étant de rapprocher les températures intérieure et extérieure en introduisant de grandes quantités d'air neuf. Celles-ci étaient malheureusement insuffisantes et on en connaît les conséquences².

Le Corbusier adopte alors la solution des brise-soleil horizontaux et verticaux en béton avec ventilation naturelle traditionnelle. En 1947, pour le siège de l'ONU, il envisage de combiner les deux approches : une « respiration exacte » et un « mur neutralisant » abritant entre ses deux parois des protections solaires³. Mais une façade vitrée simple et une climatisation classique ont été réalisées (Carrier). Ce dispositif caractérise les grands immeubles de bureaux américains de l'époque (General Motors, par ex.) Néanmoins, des solutions intermédiaires coexistent, comme aux laboratoires de l'université de Drake (E. Saarinen, arch.) où la ventilation est à simple flux (ouverture en façade et aspiration mécanique dans le couloir).

En comparaison, le contrôle des ambiances adopté à l'UNESCO paraît traditionnel : chauffage par convecteurs à eau chaude, pas de rafraîchissement ni de renouvellement d'air mécanique, mais une aération traversante par l'ouverture des fenêtres et des impostes donnant dans le couloir, l'épaisseur du bâtiment étant faible. Une publication britannique l'explique bien en disant : « Because the French insist on natural lighting and ventilation »⁴.

À cette époque se répand le verre teinté, plus absorbant que le verre courant. De ce fait, s'il est installé comme un vitrage traditionnel, il n'est que moyennement efficace en protection solaire car il émet alors vers l'intérieur une partie importante de l'énergie absorbée. Il contribue aussi au confort visuel en diminuant l'éblouissement (forts contrastes de luminance).

La conception des façades de l'UNESCO, elle, est plutôt innovante, comme l'avait remarqué Françoise Choay⁵ tandis que Lewis Mumford y est resté insensible⁶. Seule son ironie à l'égard des allèges en verre armé paraît justifiée, car celles-ci ont vite été occultées. La protection des façades vitrées se fait par des brise-soleil horizontaux et verticaux en béton et pierre et un dispositif inhabituel d'écrans verticaux parallèles à la façade, en verre teinté (bleuté) et trempé, probablement le « Solar » de Saint-Gobain. Leur positionnement résulte de calculs précis, décrits par leur auteur, Seymour Howard⁷. L'éloignement de ces éléments est variable de 1,10 à 1,50 m selon les orientations. Ici, le verre teinté est efficace, car largement écarté du bâtiment, il est bien ventilé et ne transmet pas au local le rayonnement qu'il absorbe. L'avantage de cette solution est de rétablir l'expression d'une façade vitrée continue, alors que les brise-soleil les font paraître « pleines » (effet perspectif) et plongent les vitres dans l'ombre.

4 - « UNESCO headquarters », *Architectural Design*, February 1959.

5 - Choay (Françoise), *L'UNESCO, symbole du XX^e siècle*, Vincent & Fréal, Paris, 1960.

6 - Mumford (Lewis), « Out damned cliché », *The highway and the city*, New York, 1964.

7 - Howard (Seymour) « Design of sunshades for UNESCO », *Architectural Record*, March 1959.

8 - Boudon-Vitale (Françoise), *Information de l'histoire de l'art*, n° 2, 1963.

La façade et les ambiances de l'UNESCO réexaminées

Le principal problème constaté à l'UNESCO, dès le début, est l'inconfort d'été. Les protections des façades et la régulation de la température par la ventilation naturelle transversale sont-elles défaillantes, malgré toute l'attention qui leur a été portée ? « Après 1958, le brise-soleil se révélant inefficace, des stores vénitiens extérieurs sont installés, malgré l'opposition des architectes »⁸.

En simulation informatique et manuelle nous avons établi les performances réelles de la façade et les sources du problème.

1. Tableau des températures (t.) intérieures maximales dans un bureau orienté 45° ouest (SW), en juin, t. ext. max. 26 °C, moyenne journalière 22 °C, apports internes 600 W pendant 10 heures, renouvellement d'air 600m³/h toute la journée.

	inertie existante	inertie améliorée*	inertie forte
ventilation faible	49 °C	47 °C	44 °C
ventilation forte	39 °C	36 °C	25 °C

* proposition de faux plancher, cf. plus loin.

9 - Breuer (Marcel), in Hyman (Isabelle), *Marcel Breuer, architect, the career and the buildings*, New York, 2001.

10 - Burchard (John), « UNESCO House appraised », *Architectural Record*, May 1960.

11 - Voir note 6.

L'hypothèse de Marcel Breuer, selon laquelle la chaleur des bureaux était due au manque d'inertie thermique des matériaux se vérifie⁹. La protection des façades ne suffit pas à garantir le confort, et les apports internes en constante augmentation rendent la situation encore plus difficile.

Une autre simulation informatique nous a permis de comprendre le comportement des diverses protections et si, vraiment, « the coloured glass is not effective enough as a shield. The brise-soleil seems to be better aesthetics than physics »¹⁰. Le facteur de transmission énergétique du verre « Solar » est 0,6, mais nous avons étendu la simulation à des verres ayant d'autres qualités de transmission et nous avons établi leur degré d'efficacité selon les orientations et les périodes.

2. Extrait du tableau des facteurs d'ensoleillement montrant l'effet de masque des brise-soleil et verres parallèles sur la fenêtre (allège exclue).

Saison et heure légale (Paris)	Azimut (orientation)	Irradiation globale sur la façade W/m ²	Transmission énergétique du verre parallèle*				
			0 opaque	0,2	0,4	0,6 verre Solar	1,0 sans verre
juin 8h50	45° est (SE)	481	0,18	0,26	0,34	0,42	0,58
juin 11h20	45° est (SE)	607	0,27	0,33	0,39	0,45	0,58
juin 16h20	45° ouest (SW)	607	0,27	0,33	0,39	0,45	0,58
	68° ouest (W-NW)	631	0,14	0,24	0,34	0,50	0,63
mars 15h20	22° ouest (S-SW)	788	0,20	0,31	0,42	0,54	0,76
	45° ouest (SW)	825	0,24	0,37	0,499	0,62	0,88
	68° ouest (W-NW)	793	0,25	0,35	0,45	0,56	0,77

*À cause de la ventilation du verre, nous considérons que la transmission énergétique T est à peu près égale à : T = 1 - facteur de réflexion - facteur d'absorption.

Le calcul fait en 1953-1955 semble plutôt juste quant au rôle de protection des écrans de verre, mais ceux-ci n'étant pas très absorbants, l'effet est resté modique.

Les protections parallèles fixes teintées diminuent l'éblouissement (« sunglasses »¹¹) dû à la pénétration directe du soleil ou aux grandes surfaces de ciel clair visibles. Mais, n'étant pas modulables, elles risquent de réduire l'éclairage lors des journées couvertes d'hiver. Nous avons étudié la lumière d'un bureau dans un modèle réduit, sous un ciel artificiel (éclairage horizontal 10000 Lux), de type « Moon and Spencer ». Nous avons cherché à comprendre la répartition de la lumière dans le local et l'influence des écrans en fonction de leur distance et de leur facteur de transmission lumineuse (42 % pour le « Solar »).

3. Extrait du tableau de facteurs de jour (fj), éclairage intérieur exprimé en pourcentages d'éclairage horizontal extérieur. Le sol du bureau est gris foncé légèrement brillant, les murs blancs, les allèges pleines, grises.

Transmission lumineuse des écrans	fj (%)			
	saillie console	zone proche	zone moyenne	zone profonde
0 (pas d'écran)		19	8	4
42 % (Solar)	1.2 m	15	7	3
	1.6 m	15	7	3
24 %	1.2 m	14	6	3
	1.6 m	14	6	3

Nous voyons que les protections vitrées, plus efficaces thermiquement mais moins transparentes, enlèvent de la lumière. Leur distance à la façade a peu d'effet, le confort lumineux reste bon. Notons que les écrans sont disposés pour l'été, et qu'en hiver le soleil pénètre profondément dans le bureau, provoquant une gêne visuelle.

Une réhabilitation où la conception originelle rencontrerait la HQE (haute qualité environnementale, sustainable development, healthy building)

La façade de l'UNESCO a d'autres problèmes, comme le maintien mécanique des écrans, la corrosion dans les brise-soleil, la dégradation des fenêtres coulissantes. Les options de conservation et d'amélioration que nous avons choisi d'étudier découlent des expériences et des préoccupations de l'architecture de ces dix dernières années, qui visent notamment à retrouver les moyens traditionnels de la maîtrise des ambiances en minimisant l'utilisation des procédés mécaniques et des énergies. Actuellement, la double paroi vitrée et les façades déterminées par des protections solaires modulées selon les orientations sont des solutions courantes. Elles permettent d'approcher l'arriération historique et les défauts de l'UNESCO avec empathie, et de les situer dans une ligne de recherche menant jusqu'à nous. Quelques principes guident alors notre démarche :

- Respecter les dispositifs originels et en tirer parti ;
- Améliorer ce qui est manquant ou déficient (inertie thermique, écrans) ;
- Exploiter les moyens naturels (ventilation naturelle, mécanique simple flux et « free cooling ») ;
- Minimiser les interventions lourdes, laisser le choix entre divers moyens ;
- Utiliser avec modération les machines à réfrigérant (zones à charges thermiques fortes, contrôle individualisé).

Résumons brièvement, pour conclure, les options étudiées :

- Remplacement du « Solar » par un verre plus performant (T = 25 % par ex.) ;
- Application d'un film donnant un résultat analogue (réversible) ;
- Installation de stores intérieurs pour le confort visuel l'hiver ;
- Constitution d'un plancher technique de 100 mm permettant à l'air introduit par la façade de passer au contact du plancher béton (inertie thermique, passage des câbles). Il faut noter que l'inertie du plafond est

faible, car ce dernier est revêtu des dalles acoustiques d'origine (pas de faux-plafond);

- Compartimentage pour améliorer la sécurité incendie tout en gardant la ventilation transversale;
- Extraction mécanique forcée, surdimensionnée, au centre du compartiment;
- Installation de cassettes à eau froide ou à détente directe (VRV) près des poteaux.

Réhabiliter ou rénover le patrimoine architectural contemporain : Le cas du centre administratif et siège mondial de Nestlé à Vevey

(auteur : Jean Tschumi, architecte, 1958-1960 ; agrandissement : Burckhardt & Partners et Frédéric Brugger, architectes, 1972-1975 ; rénovation : Jacques Richter et Ignacio Dahl Rocha, Bureau d'architectes S.A., Lausanne, 1997-2000)

Dominique J.-D. GILLIARD

Architecte, diplômé Hochschule für Gestaltung Ulm-Donau, Allemagne ;
expert auprès des Monuments historiques et consultant pour la réhabilitation
du patrimoine architectural XX^e siècle, Lausanne, Suisse.

Rehabilitate or Renovate Contemporary Architectural Heritage: Case Study of the Administrative Centre and International Headquarters of Nestlé, Vevey

In confronting the question of contemporary architectural heritage, Gilliard emphasizes the importance of establishing different terminology from that used to discuss other historic monuments, even from the Modern Movement, especially important when intervention on a classified building is concerned. In the case of the Nestlé building (Jean Tschumi, 1960) and its annex (Burckhardt & Partner and Frédéric Brugger, 1975) - inscribed on the 1982 inventory of Historic Monuments in the Swiss canton of the Vaud - the distinction between restoration, rehabilitation and renovation became essential in order to proceed with a mandate from its owners in 1995 to transform and adapt the site to new work conditions. Architects Jacques Richter and Ignacio Dahl Rocha proceeded with the task in 1996, in collaboration with Historic Monuments and the author, an exterior expert in charge of research on the heritage value of the property and the publication of a chronicle of operations.

Guided by respect for the original architectural ensemble and a desire to furnish Nestlé with a high-performance building representing the image of an international company entering the 21st century, the architects devised five modes of intervention.

1 - Gilliard (D.J.-D.), expert indépendant des Monuments historiques du Canton de Vaud, Lausanne, 1982-1996.

They involved a quasi-invisible restoration of the old elements (cleaning, repairs to the marquee and double helix staircase); an identical reconstruction of key damaged areas to the facade; a renovation or visible intervention, preceded by demolition, sanitation and reconstruction using new forms, colours and materials (interior furnishings, partition walls) and an upgrading of technical equipment (air conditioning, lighting); and an addition of new vertical and horizontal linkages between the existing buildings, with demolition and reconstruction of the 1975 annex.

In conclusion the operation involved a traditional restoration with the inclusion of new materials and technologies without harm to the original building, revalorising working conditions and technical comforts. The Nestlé scheme entirely satisfies standards of safeguarding contemporary architectural heritage as set out by the Charter of Venice, symbolising continuity and attachment to the past with a receptivity to change, an emblematic notion which reflects the reception of both owners and users to the site. The chronicle of operations, as a "living memory" document, also proved an exceptional initiative. It performed an integral part of the intervention with its 64 chapters, 43 transcribed interviews, over 1000 photos, and condition and site reports.

Introduction

Dès que l'on aborde la question du patrimoine architectural contemporain, c'est toute la terminologie habituellement utilisée par les Monuments historiques qui est remise en question. Comment donc adapter ce langage aux bâtiments du XX^e siècle? Le terme « monument », tout d'abord, est totalement inadapté à la désignation d'une œuvre contemporaine; qu'il s'agisse des années 1920-1930 ou de l'après-guerre, dès 1950. Puis, dès que l'on intervient sur l'objet dont la valeur est confirmée, s'agit-il d'une « restauration », d'une « réhabilitation » ou encore d'une « rénovation »? On peut certes épiloguer sur cette question, mais pour l'expert des Monuments his-



Le siège de Nestlé à Vevey, Suisse, Copyright Nasao Nishikawa photographe.

toriques¹, le terme « réhabilitation » est celui qui correspond le mieux à l'ensemble des problèmes posés; du respect de l'ouvrage original aux adaptations techniques indispensables à l'activité d'aujourd'hui. Mais encore faut-il considérer s'il y a « continuité » ou « réaffectation » des lieux, afin d'évaluer si l'intervention est de nature « lourde » ou « légère », autant pour la qualité architecturale que pour les matériaux, les équipements ou le mobilier d'origine. Comprendre et expliciter les enjeux liés à la protection du patrimoine architectural contemporain n'est pas une simple affaire, compte tenu des dispositions locales ou des règlements d'application, lorsqu'il s'agit du « classement » ou de l'« inscription à l'inventaire » d'un ouvrage construit au XX^e siècle.

Bref rappel historique

Dans le cas du bâtiment Nestlé, il y a bien sûr la personnalité de l'architecte Jean Tschumi qui, dès la fin de la construction en 1960, reçoit le Prix Reynold pour l'utilisation de l'aluminium. Durant un peu plus de dix ans, le bâtiment administratif conçu en forme de « Y » est implanté dans un magnifique parc au bord du Lac Léman. C'est en 1975 que sa capacité est pratiquement doublée par l'adjonction d'une annexe réalisée par les architectes Burckhardt & Partner et Frédéric Brugger. En 1982, sa valeur architecturale est reconnue par les autorités locales qui inscrivent ce bâtiment à l'inventaire des Monuments historiques du canton de Vaud. Après quelques aménagements et transformations intérieures, c'est en 1995 que Nestlé décide de réhabiliter le bâtiment d'origine et sa liaison avec l'annexe. En accord avec les Monuments historiques, la multinationale mandate un expert extérieur pour une recherche sur la « valeur patrimoniale du bâtiment »² puis, un peu plus tard, pour la tenue d'une « chronique de l'opération »³. En 1996, ce sont les architectes Jacques Richter et Ignacio Dahl Rocha qui sont mandatés pour cette importante rénovation du site dans son ensemble.

Problématique de rénovation

Le bâtiment d'origine a trente-cinq ans d'existence au moment où les propriétaires abordent les problèmes posés par sa transformation et la réadaptation des lieux aux nouvelles conditions de travail. En concertation avec les Monuments historiques et dès leurs premières études, les architectes mandataires font preuve d'une préoccupation respectueuse de l'ouvrage et du site historique. Mis à part la reconnaissance des espaces intérieurs et des façades, les toutes premières recherches portent donc sur la qualité des ouvrages et matériaux d'époque, puis les architectes développent leurs « pistes » de recherche jusqu'à l'approbation du projet définitif par le maître de l'ouvrage. Compte tenu d'une réhabilitation qui doit impérativement répondre aux nouvelles conditions d'activité de l'administration centrale, les architectes développent une double préoccupation; par l'apport de nouvelles technologies tout en respectant le bâtiment d'origine. Puis, pour des raisons essentiellement fonctionnelles, ils doivent réorganiser toutes les liaisons intérieures entre le bâtiment d'origine et l'annexe. N'oublions pas en effet qu'à l'extrême des solutions possibles, il était tout à fait pensable de conserver le bâtiment en l'état et de reconstruire ailleurs une nouvelle administration.

2 - Gilliard (D.J.-D.), Estimation de la valeur patrimoniale du bâtiment Nestlé à Vevey, rapport préliminaire, décembre 1995.

3 - Gilliard (D.J.-D.), *Chronique de l'opération*, Archives Nestlé, n° 01-10, Vevey, 2001.

4 – Nestlé, Richter (J.), Dahl Rocha (I.), *Construire sur notre héritage*, exposition, Vevey, avril 2000.

Mode d'intervention

Le projet intitulé « Bergère 2000 » est considéré par leurs auteurs comme une troisième intervention faisant suite à l'édification du bâtiment d'origine, puis à son extension. Voici ce qu'en disent les promoteurs à l'occasion de l'exposition intitulée « Construire sur notre héritage »⁴ :

Le projet, qui a comporté différents niveaux d'intervention, de la création d'éléments nouveaux jusqu'à la restauration, en passant par le remplacement, la transformation ou la reconstitution à l'identique a dû répondre à des questions de base qui traversent le débat actuel sur la préservation des bâtiments du patrimoine historique moderne.

En effet, l'intervention sur les monuments du patrimoine moderne et contemporain semble soulever des questions différentes de celles posées par la restauration des bâtiments anciens qui deviennent des monuments historiques ou des musées. Le plus souvent, ces derniers font l'objet d'une restauration fidèle ou alors on tend à juxtaposer aux parties anciennes restaurées des éléments d'architecture résolument contemporaine. Ces mêmes stratégies, appliquées au patrimoine moderne, s'avèrent insuffisantes ou inappropriées. Dans le cas d'édifices comme « En Bergère », lorsqu'il s'agit plutôt d'une mise à jour technique et fonctionnelle importante et que l'usage d'origine de l'édifice n'est pas modifié, c'est-à-dire lorsque l'édifice continue à « vivre », les modes d'intervention sont extrêmement complexes. Est-il nécessaire ou souhaitable, de pouvoir distinguer clairement les parties anciennes des éléments nouveaux? À quel endroit précis peut-on tracer la limite entre l'histoire et la réalité, entre le passé et le présent? La valeur d'un édifice se situe-t-elle dans sa matérialité ou alors plutôt dans son « esprit ».

En réponse à ces questions, les architectes ne se sont pas limités à une solution théorique unique. Ils ont plutôt valorisé une certaine forme d'équilibre entre les divers modes d'intervention, considérant la série complexe de décisions menant à cet équilibre comme autant d'actes créatifs. Ils ont été guidés par une admiration et un respect profond pour l'œuvre de Tschumi, ainsi que par le désir de fournir à Nestlé un outil de travail performant et représentatif de l'image de la société entrant de plein pied dans le XXI^e siècle.

Les architectes décrivent alors cinq « modes d'intervention », points de repères permettant de saisir l'ampleur des travaux réalisés :

1. *La restauration*, mode d'intervention quasi invisible qui veut conserver l'aspect et l'intégrité des éléments anciens par un simple nettoyage ou des réparations mineures. Il s'agit de la marquise d'entrée ou du double escalier hélicoïdal;
2. *La reconstitution à l'identique*, qui procède au remplacement de certains éléments endommagés, telles les façades qui ont été déposées et reconstruites avec des technologies performantes;
3. *La rénovation*, type d'intervention visible qui procède par la démolition, l'assainissement et la reconstruction d'éléments avec des formes, matières et couleurs nouvelles. Ce sont les parois et les aménagements intérieurs des étages de bureaux;
4. *La rénovation technique*, décisive pour la performance de tous les équipements techniques et leur flexibilité d'utilisation par leurs utilisateurs; du conditionnement de l'air au contrôle de l'éclairage par exemple;
5. « *L'ajout d'éléments nouveaux* », et plus particulièrement le nouvel espace de liaison entre le bâtiment d'origine et son annexe, démoli et recons-

truit pour améliorer les liaisons verticales et horizontales du centre administratif.

Cette description abrégée des principaux modes d'intervention est exemplaire de la préoccupation des architectes, confrontés à la très grande complexité du mandat de rénovation.

Réception des innovations techniques

Au terme de cette opération, il est possible de tirer quelques conclusions majeures de cette expérience :

1. On peut affirmer que le bâtiment d'origine est bel et bien « restauré » au sens traditionnel de la terminologie des Monuments historiques, et ce, malgré ou grâce à l'apport de nouveaux matériaux ou à l'adaptation des lieux aux technologies de pointe. L'unique concession réside en une surélévation du sol des bureaux de 8 cm destinée à faciliter le passage de kilomètres de câbles.
2. Tous les espaces d'activité ont été revalorisés par l'apport des techniques de confort les plus sophistiquées, une transparence parfaitement maîtrisée, comme par la revalorisation et le design du mobilier de chaque place de travail ou domaine d'activité. On peut même retrouver la poignée de porte dessinée par Jean Tschumi dans la fin des années 1950.
3. Malgré une certaine incompatibilité de l'extension réalisée en 1975 avec le bâtiment d'origine, le nouvel espace de liaison est une indéniable réussite, tant sur le plan fonctionnel que par le souci d'une intégration architecturale contemporaine. En parfaite harmonie avec le bâtiment d'origine et son annexe, la création de rampes en éventail reliant les différences de niveau dans ce volume entièrement vitré est très impressionnante.

Conclusion

Compte tenu d'un investissement de 175 millions de Francs suisses, cette réhabilitation est exemplaire à plus d'un titre, car les efforts entrepris à tous les niveaux de l'intervention vont dans le sens d'une préoccupation de sauvegarde du patrimoine architectural contemporain compatible avec la Charte de Venise. Et pour clore cette brève présentation, citons encore une phrase tirée de « Construire sur notre héritage » :

La rénovation du siège international de Nestlé symbolise à la fois la continuité, fruit de l'attachement à notre passé, et l'ouverture au changement, gage de réussite pour l'avenir.

À l'aboutissement de l'opération, cette phrase a quelque chose d'emblématique car elle positionne la « réception » du propriétaire des lieux, tout en confirmant la satisfaction des utilisateurs. Et, pour le rapporteur soussigné, il faut brièvement revenir à l'initiative prise en 1995 par le maître de l'ouvrage et à l'idée d'une « chronique de l'opération » qui ne représente qu'une partie de la mémoire ; celle d'une vision extérieure aux intervenants, avec la publication de quatorze titres, soixante-quatre chapitres, quarante-trois interviews et onze cent vingt prises de vues, de l'état des lieux aux observations faites sur le chantier. Cette initiative est assez exceptionnelle pour être signalée, car cette « mémoire vive » fait partie intégrante d'une opération de sauvegarde réalisée dans la seconde moitié du XX^e siècle.



From top to bottom, United Nations Headquarters, Lincoln Center and Empire State Plaza.

Stone-faced precast panel technology: monitoring and intervention techniques for stabilization

Kyle C. NORMANDIN

M.S. Historic Preservation, Architect III, Wiss, Janney, Elstner Associates, Inc., New York, USA.

La technologie du béton précontraint habillé en marbre : les techniques de stabilisation

Les panneaux de béton précontraint, revêtus de marbre ont été largement utilisés dans l'architecture moderne, pour réaliser des murs-rideaux, des murs-fenêtres, des consoles. Structurellement, les panneaux précontraints sont fixés à la structure des édifices grâce à différentes méthodes qui intègrent une évaluation des capacités d'expansion et de contraction des panneaux. Aux États-Unis, la mise au point de procédés industriels simples permit de développer rapidement l'emploi de ces matériaux pendant les années 1960. L'Association nationale des producteurs de marbre établit des listes de systèmes de fixation, destinés à attacher les revêtements de marbre sur les panneaux précontraints. La fabrication fut donc standardisée. Lorsqu'il s'agit de restaurer ces fixations, on ne peut pas utiliser les procédés applicables dans la maçonnerie traditionnelle, car ils trahiraient l'expression architecturale des bâtiments.

Cette communication traite de trois ensembles modernes prestigieux, qui appartiennent à une tendance que l'on pourrait qualifier d'« internationalisme des affaires », qui se fit jour aux États-Unis après 1940 : le siège de l'Organisation des Nations-Unies à New York (1949-1953), le Lincoln Center à New York (1962-1968) et l'Empire State Plaza, qui s'intègre dans le Rockefeller Center (1965-1979). Il s'agit d'ensembles monumentaux, représentant au total une vingtaine de bâtiments. Dans les trois cas, les façades des édifices sont soit en aluminium, soit des murs-rideaux, soit des panneaux précontraints revêtus de pierre, soit une combinaison de ces éléments. Ces façades jouent un rôle majeur dans l'esthétique des édifices. Dans le cas du Centre d'éducation culturelle sur l'Empire State Plaza, l'architecte Wallace Harrison utilisa des panneaux revêtus de marbre, d'épaisseur variable, fixés par des systèmes d'agrafes en acier inoxydable. Dans les exemples étudiés, la stratégie de restauration s'est appuyée sur une typologie qui définissait, 1 - l'esthétique du bâtiment, 2 - le système de mur-rideau employé, 3 - le matériau de parement et, si possible, 4 -

le système de fixation. Il est parfois nécessaire de remplacer le revêtement de marbre. La question qui demeure est de déterminer le seuil minimal des interventions.

Introduction

The technical challenges of preserving stone-faced precast panels not only involve finding aesthetically acceptable repair/replacement materials, but also include addressing the structural characteristics of these types of materials and building systems. Precast panels with marble veneers have been used in a variety of sizes in the design of unique building forms; they have been used to form curtain walls, window walls, column facings, cantilevers, soffits, and other aesthetic configurations. Structurally, precast panel units are attached to the building frame with various fastening methods and devices, allowing design provisions for expansion and contraction of the panel system. However, in light of these characteristics, how can we address the material and structural failures of these types of stone-faced precast panel systems? What happens to these types of curtain wall systems when we cut, drill, pin, patch, and retrofit them? Can we approach the repair of these buildings using similar types of repairs used for traditionally built masonry and concrete structures? While selecting types of mortar patches, indents or dutchman, and anchor pins may be appropriate for some historical constructions, these types of evident repairs may threaten the architectural expression and compromise the technical ingenuity of these 20th-century curtain wall systems.

The complexes

Three complexes are addressed in this paper: the United Nations Headquarters (UN), New York City, constructed between 1949 and 1953, designed by the International Committee of Architects chaired by Wallace K. Harrison, including most notably Le Corbusier (France), Oscar Niemeyer (Brazil), Ssu-ch'eng Liang (China) and Nikolai Bassov (USSR); Lincoln Center for the Performing Arts (Lincoln Center), New York City, constructed between 1962 and 1968 (coordinating architect, Wallace K. Harrison, with Max Abramovitz, Philip Johnson, Eero Saarinen, Gordon Bunshaft, and Pietro Belluschi); and the Nelson A. Rockefeller Empire State Plaza (ESP), Albany, New York, constructed between 1965 and 1979 (Wallace K. Harrison and Max Abramovitz). The planning and design of individual buildings within each complex was done by world-renowned architects. New York City architect Wallace K. Harrison is listed as the lead architect and was appointed the director of planning at each of the complexes. In total, the three complexes cover an area of over 60 hectares (150 acres) and consist of approximately twenty buildings. The building facades in all three complexes are finished either with an aluminum and glass curtain wall or a dimensional stone cladding, or a combination thereof.

Identification of curtain wall technology

The architectural conception of International Style buildings is manifest in the construction of the exterior walls. The facade and the structural elements represent a distinct form that determines the aesthetic character of the build-

ding. The curtain wall system comprises the aesthetic and volumetric massing of the building, and identification of the exterior cladding system is critical to assessment of the building. If a repair program cannot be sustained, an intervention may be required to stabilize the curtain wall system. However, if the aesthetic character of a curtain wall system is altered, both stabilization and repair measures must maintain the character of the original building. This requirement may impose certain limitations on the potential scope of repairs or treatments, in order to conserve the original material components and maintain the original architectural expression of the building.

Panel System Typology and Classification

Classification of modern precast panel systems should be defined not only by the building style but also by aesthetic components within a given stone cladding or curtain wall system. The building typology should be defined by (1) the building aesthetic, (2) the curtain wall system, (3) the cladding material (stone type) and, if possible, (4) the specific anchor design. As such, the building typology, building components, and their performance with the building structure must be understood as a basis for informed recommendations that address structural and aesthetic issues while preserving the original design of the building.

Stone-Faced Precast Panel Systems

In the early 1960s, stone was successfully used to face precast concrete units. The use of the stone-faced precast concrete panels (concrete panel clad with a thin stone veneer) was popular due to the rapid production and deployment of precast concrete units. Erection of the marble-faced precast elements was a relatively simple process. Prefabricated stone veneer precast panels could be manufactured to meet elaborate design configurations and could be produced rapidly and cost effectively. Both the Juilliard School at Lincoln Center in New York and the Cultural Education Center at the Empire State Plaza were built using large assemblies of precast composite panels that were premanufactured and hoisted into place to speed the building erection and reduce construction costs. The *National Association of Marble Producers* listed types of anchorage supports to attach stone panels to the concrete substrate, to allow a sound section of stone to be dowelled and epoxied into place. These precast concrete units faced with marble (2 cm stone at the Juilliard School and 2,5 cm stone at the Cultural Education Center) came in various prefabricated sizes to provide an infinite number of marble pattern possibilities; moreover, these units provided various possibilities for how to overcome design challenges and erect "modular" elements of a particular building.

Monolithic Stone Walls

Common to most of the buildings at all three complexes is the idea of the "slab" wall construction. The massive stone wall or monolithic stone wall configuration was a signature architectural element of the International Style. Throughout the 1940s, a "Corporate Internationalism" had taken shape in the U.S. with the Equitable Life Assurance Building in Portland, Oregon, designed by Pietro Belluschi, and with complexes such as the United Nations Complex, led by a design team of Wallace Harrison, Le Corbusier, and others in New York City in 1950. By 1968, Pietro Belluschi had transformed the graceful, aluminum-framed, marble-clad building type represented by the Equitable Building into an equally elegant rectangular building that included

the restrained contextural requirements of the Lincoln Center complex with the use of travertine as a stone cladding. Utilizing methods of prefabrication and mass production, Belluschi used an engineered system of stone veneer panels adhered to precast concrete panels on the four facades of Julliard, still maintaining a design within the idiom of the International Style. Belluschi's seamless design echoed a continuous appearance of single monolithic load-bearing masonry stone walls reminiscent of antiquity, certainly recognized as one of the finest buildings constructed at Lincoln Center.

The monolithic stone wall was transformed by Wallace Harrison's design of the Cultural Education Center (CEC) at the Empire State Plaza in Albany, New York. Partially inspired by Le Corbusier's *Unité d'Habitation* of Marseille constructed in 1953, Harrison designed an immense concrete block raised up on a colossal sculptural *pilotis*, giving rise to a megastructure that occupies over 126,670 square meters (1,363,500 square feet). Parallel to the design of Le Corbusier's inverted concrete columns and cast-in-place concrete forms, Harrison shaped the building over a vast orthogonal grid plan of inverted trapezoidal concrete columns. The facades are draped with repetitive elements consisting of patterned deep recesses of factory-produced precast concrete standardized units which create a lively yet elegant unity across the facade of the building. Harrison utilized composite panels composed of 2.5 cm (1") thick Georgia Cherokee white marble veneer over precast concrete backing that were shop-formed into large window-like marble frames that hung from the cantilevered building structure. Marble-faced precast panels ranged in thickness from a minimum of 2 cm (7/8") to approximately 5 cm (2"). Stainless steel preformed toe-in spring clip (hairpin) anchors were typically inserted from the back side of the marble to one-half the thickness from the face of the veneer and embedded 7 cm (3") to approximately 18 cm (7") into the concrete backing, while the composite framed sections were connected to the building structural frame using cast-in-place slotted anchor bolts. These composite framed sections ranged in height from one to three stories and measured an average 122 cm (4'-0") in width by 975 cm (32'-0") in height. The bolt connections were typically located at the top and bottom sides along the vertical edges of the composite framed sections.

Assessment of the ongoing repair program

The challenges of stone-cladding stabilization are numerous and their assessment cannot be fully described in this paper. However, over the last fifty years, stone-faced precast concrete panels have developed considerably and continue to change, especially in regard to the methodology for developing a repair program. In order to properly assess the condition of composite panel systems, a materials testing program including petrographic examination and compositional analysis of materials should be undertaken to gather information for an appropriate stabilization program. Structural analysis may also be required. A stabilization program underway at Lincoln Center for the Performing Arts since 1986 also includes periodic on-site inspection and ongoing monitoring of the travertine stone cladding. Although many types of repairs can be implemented for thin dimension stone veneers and cladding, the examples of repair types used on this project and described here are in sound condition after several years of performance and maintain the aesthetic integrity of modern stone construction.

Full Panel Replacement

Some examples of significant distress conditions include delamination between stone veneer and concrete substrate at locations of multidirectional cracking that jeopardize the structural integrity of the panel. Lateral anchorage between the travertine veneer and precast concrete panel is achieved with stainless steel perforated hairpin anchors epoxied into the travertine veneer. A full panel replacement requires removal of the existing panel and any existing clips or dowels. Holes are drilled into the substrate and back-side of the new stone panel and new stainless steel double-head expansion bolt anchors are positioned into the new panel prior to setting the panel. A field test of a sample stone veneer replacement is required in order to test the integrity and aesthetic effectiveness of the repair.

A full panel replacement requires installation of a new stone veneer, dimensioned and cut to match the original stone to be removed. Typically, a new stone veneer panel replacement is recommended when a significant distress condition is identified in the original panel. A full veneer stone panel replacement (rather than localized repair) may also be a desirable solution in order to maintain the original design intent and modern aesthetic of the building. Through the development of a stabilization repair program for the Julliard School, concerns arose out of the use of a dutchman (indent) or patch repair versus a full panel replacement. Under both instances, recommendations were made to replace the entire stone veneer panel for both structural and aesthetic reasons: (1) structurally, the full replacement of a panel with new stainless steel anchor connectors is a more appropriate long-term repair, and (2) aesthetically, the full replacement of a stone panel maintains the original design intent of the travertine-faced precast stone panel system. In most cases, the textural and porous appearance characteristic of the travertine stone cladding permitted the repair stabilization eventually to blend in well with the original surrounding stone veneer panels. Equally challenging will be to develop a comprehensive repair program for the Georgia Cherokee marble veneer precast concrete panels at the Empire State Plaza.

Conclusion

In considering measures appropriate to repair and stabilize modern buildings constructed within the Modern Movement, there remain many challenges in delineating the range of repairs appropriate for composite panel and stone-clad buildings such as Lincoln Center, the Empire State Plaza and the UN Headquarters. We have had the opportunity to implement repair programs at Lincoln Center for the Performing Arts and we intend to utilize this experience with repairs to the travertine stone-cladding in the development of other repairs for marble stone-cladding. Although these buildings clearly will require intervention to stabilize the stone-cladding systems, the question remains, what types of repairs will be most effective with the minimal amount of intervention?



View of a house in Pessac
transformed by residents
(Photograph by Carlo Pozzi).

Modern Movement Clashes over the Traditions of Building and Living

Carlo POZZI

Architect, professor, Architectonic Project, Faculty of Architecture of Pescara,
University of Chieti, DOCOMOMO Italy.

Les conflits du Mouvement moderne avec les habitudes de construction et les traditions de vie

Les théories de Le Corbusier sur la « machine à habiter » ont donné lieu soit à l'érection de somptueux monuments-manifestes comme la villa Savoye rencontrant l'approbation d'une clientèle riche, soit à la réalisation d'un habitat populaire comme la cité Frugès, déclenchant l'hostilité des classes modestes. Ayant persuadé l'industriel Frugès de bâtir une série de maison pour ses ouvriers, Le Corbusier applique sans retenue ses principes de couleurs pures à Pessac. Outre l'incompréhension du public, il suscite l'inimitié de l'administration et de la presse locales, rebutées par la radicalité de cette architecture de la modernité. En s'appropriant toutefois les maisons, les résidents leur font subir des modifications lourdes inspirées par la nostalgie de l'habitat bordelais traditionnel. Critiqué dans le même sens pour l'unité d'habitation de Marseille, Le Corbusier finit par intégrer à sa pratique une approche des constructions vernaculaires, comme on peut le constater à Ahmedabad.

Le toit plat, le manque de décor, le mur blanc, la stéréométrie ont également, dans le cas du Weissenhof à Stuttgart, déclenché les foudres du mouvement allemand pour un art national, futur support du Troisième Reich. Dans l'affaire de la maison de la Michaelerplatz, à Vienne, Loos est confronté au même type d'antagonisme et forcé de louvoyer plus ou moins pour parvenir à ses fins, au cœur de la vive polémique que l'on connaît. Il ne s'agit pas, pour lui, de lutter contre la tradition elle-même, mais plutôt de s'opposer à un traditionalisme abscons, menant au culte du pittoresque et de la nation. Malgré ces positions indéniablement modernes, Siegfried Giedion ne mentionne même pas Loos dans ses ouvrages, pas plus d'ailleurs que les rationalistes italiens. Or, il est tout à fait admis, désormais, que le Mouvement moderne n'a pas été univoque et que l'un des paramètres pour l'identifier réside dans ses diverses relations avec la tradition. Cette relation est même fondamentale pour la survie et la pérennité des idées modernes. La réévaluation du rapport de la modernité avec le passé est une des clés essentielles pour obtenir que les opérations de sauvegarde

soient autre chose que la mise en place de bâtiments muséifiés, indifférents aux usages et aux souhaits de leurs habitants.

Statements such as Le Corbusier's on the house as a "machine à habiter" ("machine for living"), that suggest the hypothesis of mass construction of housing with procedures of an industrial character, may either become masterpiece-monument-manifestos (for example, the Villa Savoye and other commissions for wealthy and well-educated clients) or they may meet hostility and resistance reaching forms of actual protest in implementations destined for a more popular class (as in the realization of the "Cité Frugès" at Pessac near Bordeaux).

In 1925, Le Corbusier persuaded the businessman M. Frugès to build houses for his workers mainly using the type of "Maison Citrohan" which suggests already in its name a house/car hybrid with a punning on the brand of the famous French car firm. Le Corbusier saw Pessac as a workshop-area offering the possibility of verifying in the field his own architectural theories, also of applying to them his point of view as Purist painter. The choice of strong colours, from white to burnt raw Sienna, blue, green, brown and grey were intended to accentuate the spatial effects: so the lines of the houses would be removed by means of ultramarine light; the impact of these walls sometimes would be attenuated by camouflaging them with trees and gardens through the use of pale green.

But planners and local firms, feeling supplanted, stirred public opinion against this experiment, touching the cords of nostalgia for the traditional houses of the area. The new settlement was hindered by city administrators in various ways, by delaying the concession of water connections for years, by denying the authorizations to sell or rent houses; by local press speaking of inhabitability due to construction on wrong principles. Le Corbusier played his Parisian cards by letting two important ministers officially visit the area; water would be connected, houses lived in, but by now a widespread hostility of the inhabitants had mounted against the architecture of modernity suggested by Le Corbusier's design.

In the following years the residents would make the lodgings individual with variations and additions according to their needs: colours were changed, "fenêtres en longueur" ("strip windows") reshaped or split up in various openings, balconies sheltered, patios and spaces between pilotis closed, new volumes and flues added; moreover extraneous materials were introduced such as scabbled stone, coloured concrete and glass bricks, all kind of fencing. Le Corbusier's comment ("Vous savez, c'est toujours la vie qui a raison, l'architecte qui a tort." ["Life is always right while the architect is wrong, you know."]) certainly did not prevent him from receiving similar criticism on the much greater "machine à habiter," the Unité d'habitation ("Public Housing Unit") in Marseille, but it became the supporting axis of a progressive approach to historical building traditions, from the use of wood and stone in Erratzuris House in Chile and in Maison aux Mathes, to the numerous applications of Catalan vaults, culminating in his masterpiece, the Sarabhai House in Shanibag-Ahmedabad.

Stereometry, flat roof, lack of ornaments, white plaster often cause ironic objection to Modern, not representing the action of common-class consumers, but the critical deed of conservative intellectuals: techniques go from

composite photograph to cartoon. A postcard of 1927-1928 overstates, through a far-fetched reading, the Arabic character of Weissenhof in Stuttgart, where a Maison Citrohan by Le Corbusier is still present, side by side with another type by the same author and by residential prototypes by Mies, Oud, Gropius, Taut: the careful photomontage uses the exhibition area as a background of Arabian life, from walking to carpets sale, with a large presence of camels. In this case the opposition comes from the German Movement for National Art, whose reactionary origin will make it become a cultural edge to the operations of the Third Reich.

The clash with the traditional attitude had been started twenty years before with the fight engaged by Adolf Loos for the realization of the house in Michaelerplatz (1909-1911) in front of the Hofburg in Vienna: this building does push its reasons in the building tradition of the city openly opposing the hyperdecorative trends of Secession, but it was strongly fought by the Town Council, especially by town councillor Rykl evocating Fisher von Erlach's contempt in front of such a building and ornamental simplicity, summarized in a famous cartoon published in "Der Morgen." The author of *Decoration and Crime* is forced into various compromises in order to bypass the conservative block. On 11 March 1910 licence was given to the project signed by the work director Epstein and not by Loos himself; this version presents a front with recurrence of stone and horizontal rows of breaks and the laying of frames and decorations at the windows, drawn by pencil by councillor Schneider: the tactical device of the "Epstein project" had clearly not been enough. Loos proceeded stubbornly and built a construction with a stone base and a facade in white plaster and holes without any decoration: the project was suspended. The compromise solution that finally led to the construction release forced Loos to realize his opposers' ornamental will with bronze flower-pots hanging from windowsills, ranging from bottom to top. He writes: "Still, I planned the house so that it could be inserted in the square as much as possible [...]. I always had the illusion of having solved this problem according to our old Vienna teachers. And this illusion was confirmed by the words of a modern artist enemy of mine: he wants to be a modern artist and builds a house similar to old Vienna houses." For Loos, this is not a fight against tradition, which in fact supports the reasons of the project, but with a provincial and country traditionalism, which often leads to the cult of picturesque attitude and to various attempts of "national art," polemically opposed by architecture and through the pages of *Words in emptiness*.

One of the main historians of the Modern Movement, Siegfried Giedion, in his *Space, Time and Architecture* celebrates few key figures as champions of the Modern: Maillart, Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Aalto; among the premises of Modern, the author puts Wright's work in the foreground, followed by Berlage, Wagner, Perret, Garnier. He is so tendentious that Loos is just named three times and his work or his polemical attitude is never dealt with, placed in O. Wagner's School sphere: masters coming from that sphere such as J. Plečnik are then totally ignored. If Giedion only deals with "avant-garde" modernity, on the other hand we can imagine that he considered "rear-guard" positions both those coming late from Scandinavian Classicism like Asplund, and figures such as Tessenow and Pikionis, who in different ways and times, carry out an independent research, far from those rules that are shown as warranty of modernity and contemporaneity. Furthermore the complicated question of Italian Rationalism is completely ignored;

though opposed by Fascism's political-cultural establishment, it does express masterpieces such as Casa del Fascio in Como by Terragni, the Post Office at Aventino in Rome by Libera, and the Post Office in Piazza Bologna in Rome by Ridolfi, the Post Office in Napoli by Vaccaro, and the Hall of Arms in Foro Mussolini in Rome by Moretti.

The expanded vision that we have today, also thanks to the researches and studies that have been going on since the post-war period, allows us to say that these are the various souls of Modern and that one of its identification parameters is the different relationship with tradition, as Le Corbusier's manifold experience shows; that some "sloganlike" choices, the drastic strength of "fenêtre en longueur" have become a main part in the history of architecture, but today they do not teach us anything more, they have collapsed, as far as duration is concerned. The avant-garde logic that proposes to tear to pieces any relationship with history has a disruptive and greatly dragging effect but it runs the risk of drying out early if it is not strengthened by a dialectic meeting with more settled traditions of building and living. On the other hand attention to building traditions of a craft fundamentally intended as artisan practice by Tessenow or Pikionis, the presence of a research on popular architecture along with the modern and subversive capacity to put together heterogeneous materials typical of Plečnik, to look at the past - towards the classicism of the project - and the opening to the future - experimentalism inherited by Futurism - of Terragni or Moretti, are capable of showing multiple ways of "prosecution" of research on modernity and of "continuation" of the Modern Movement.

This condition of falling of modern stereotypes will allow restoration of the modern to safeguard "manifesto-architecture," but also to prevent them from becoming museum items, defending fragments of the alterations made by consumers, explaining the difference between improper use of the architectural product and critical use with regard to a higher quality of contemporary life. Therefore a knitting will be done between intellectual understanding of architecture and popular participation, so much called upon and seldom carried out, aiming at a safeguard which is impressed in the conscience of a community, when applied to works such as the Corviale building in Rome by M. Fiorentino and others, that would otherwise be targeted as sociological monsters, "machines à habiter" ready to be destroyed.

Colour: an Unknown Feature of Wrocław "Neues Bauen" Architecture

Jadwiga URBANIK, Agnieszka GRYGLEWSKA

Architects and Architectural Historians, Institute of Architecture, Arts and Technology,
Wrocław University of Technology, Poland.

La couleur, une qualité méconnue de l'architecture moderne à Wrocław

L'utilisation de la couleur connut des développements radicaux sur la scène allemande de la modernité. Deux tendances peuvent ainsi être identifiées: la première était fondée sur une utilisation audacieuse de la couleur (1924-1930). La deuxième s'intitule « l'architecture blanche » (1929-1933). Entre 1925 et 1930, plus d'un million d'édifices furent repeints en Allemagne.

Le pionnier de la première tendance était l'architecte Bruno Taut. Il croyait fermement en la vertu de la couleur pour améliorer la vie quotidienne des citoyens. Avec l'artiste Paul Scheerbart, il avait prôné depuis 1913 l'idéal et les réalisations d'une nouvelle synthèse des arts. Il défendait l'utilisation de couleurs intensives, comme le rouge, le vert, l'ocre, le violet... Afin de « libérer la couleur », l'utilisation qui en était faite n'était pas nécessairement en relation avec la structure architecturale. La nouvelle mode de la couleur eut des conséquences sur la stratégie de l'industrie chimique allemande, qui se vit encouragée à développer ses produits et ses services de conseil sur l'emploi de la couleur.

En parallèle à cette première tendance apparut bientôt celle de l'« architecture blanche ». Elle suivit la diffusion des concepts monochromes de Piet Mondrian dans le champ de l'architecture. Elle reçut ses lettres de noblesse à l'occasion de l'exposition du Weissenhof à Stuttgart, lorsqu'un ensemble de logements complet fut construit selon ce principe. Symboliquement, la couleur blanche était liée aux idéaux de l'époque sur la « réforme de la vie quotidienne », et qui tendaient à diffuser les bienfaits de l'hygiène dans la société moderne.

À cette époque, la ville de Wrocław était au premier rang en Allemagne pour ce qui concerne l'utilisation de la couleur dans la conception des rues et des places. Les autorités locales étaient impliquées dans cette politique du « mouvement pour la couleur ». Un conseil municipal de l'art, ainsi qu'une société de la « ville colorée »

1 - Penth (Wolfgang), *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart, 1973, p. 87.

2 - Herrel (Eckhard), "Farbe in der Architektur der Moderne," in *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Lampugnani (Vittorio), Schneider (Romana) ed., Stuttgart 1994, p. 109.

3 - Rieger (Hans Jörg), *Die farbige Stadt. Beiträge zur Geschichte der farbigen Architektur in Deutschland und der Schweiz 1910-1939*, Zürich, 1976, pp. 91, 118.

4 - Hederson (Susan Rose), *The Work of Ernst May*, Michigan, 1992, p. 420.

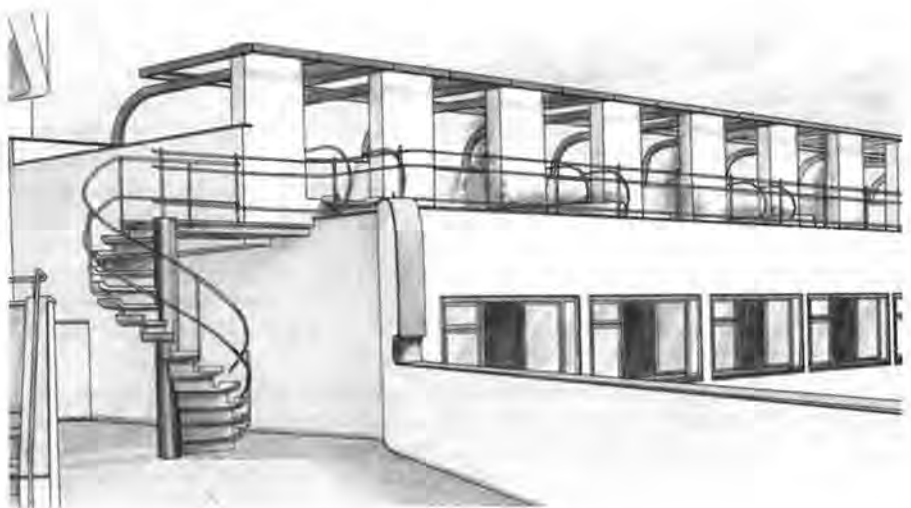
furent fondés. Plusieurs artistes répartis par districts travaillaient sous la direction de quatre superviseurs : Theo Effenberger, Moritz Hadda, Hans Scharoun and Hermann Wählich. Les bâtiments anciens étaient également touchés par cette politique, et ainsi l'ensemble de la ville se transforma sous l'effet de la couleur. Parmi les œuvres architecturales modernes, l'appartement « Under the Negro » (1927-1928) était particulièrement réussi, ainsi qu'un projet pour des logements collectifs (1929). Au-delà de l'utilisation de la couleur, un grand nombre de réalisations, souvent par des architectes d'avant-garde (Erich Mendelsohn), employaient des matériaux naturellement colorés (brique, travertin, céramique).

Functionalism and Colour Trends in German Mid-War Architecture

In vanguard German mid-war architecture two colour trends can be distinguished. The first trend means colourful architecture (1924-1930) based on bold usage of colour. The second one is called "white architecture" (1929-1933) until recently associated with that period.

The first one was called by Wolfgang Pentz "a cry for colour."¹ It was close to Expressionism in art in its vivid and bright colour palette. In the years 1925-1930 over one million buildings were painted anew.²

The pioneer of colourful architecture in Germany was Bruno Taut. Since 1913, together with Paul Scheerbart, he developed the idea of *Gesamtkunstwerk*, the synthesis of architecture and fine arts, equaling colour with the shape of a building. His realisations inspired a lot of architects like, for example, Ernst May and Otto Haesler³ and encouraged them to "fight for colour," and the action "Farbiges Magdeburg" which started in 1921 led to "a movement for colour" (*Farbenbewegung*) in the next years in the whole country. Intensive colours such as red, orange, blue, green, ochre, brown, violet, pink, grey and black were used. Bright values and colour contrasts came into fashion. "Freeing the colour" by Expressionists led to its usage in architecture without its relation to its structure (for example walls painted into wide vertical or horizontal stripes).



Reconstruction of the building for single people designed by H. Scharoun (WUWA), 1929. Drawn by A. Gryglewska, 2002.

Fashion for colour in architecture had wide influence on the development of the German chemical paints industry and its dominance in Europe.⁴ Colour was used not only by architects ("Neues Bauen" fans) but also by the members of the "Bund zur Förderung der Farbe im Stadtbild" (BFFS),⁵ founded in 1926. The aim of BFFS, supported by craftsmen and the chemical industry and propaganda by the magazine *Die farbige Stadt*, was to give advice and concerned colour changes of old buildings and houses.

In new housing estates colour played an important role. Taut believed that colourful city landscape had a positive influence on its inhabitants. Colour was to create the impression of safe estate areas, underline the estate character, the coherence of people and identify people with their place of living. Modern architects claimed that the further the inhabitants were from nature the more they needed colours. At the end of the 1920s colour became the symbol of modernity.

Besides colour trend, "white architecture" appeared in Germany, too. Piet Mondrian's basic colour concept was also applied to architecture. White and black were filled in by three colours: yellow, red and blue.

The fame of "white" housing estates was given in 1927 to the housing estate Weissenhof in Stuttgart during the first Werkbund housing exhibition. However, it should be underlined that a lot of architects gave up the concept of clean white in favour of delicate pink (Mies van der Rohe, Le Corbusier), blue, light yellow and toned-down white.⁶ White colour in German architecture was commonly used between 1929 and 1933.

The white was only to differentiate new buildings from grey old ones. In a symbolic way, it was also related to the so-called "Lebensreform," a reform concentrating on the improvement of health living conditions (among others by propagating living in new, hygienic houses). For the functionalists white colour was the expression of their modernistic way of thinking. It symbolised cleanliness but also anonymity and equality of people in society, to whom those new ideals were addressed.

Wrocław Functionalism in the Mid-War Period. Colour Tendencies

We come to know from the archives that "Wrocław was in the lead in Germany when it comes to colour shaping of streets and squares."⁷

The involvement of local building authorities in shaping city colouring and their support for "the movement for colour" played an important part in Germany. There were two methods of influencing the colour shaping in a city: "colour dictatorship" based on Ernst May's concept, applied in Frankfurt/M (city counsellors were employed to supervise painting works according to earlier made designs) and counselling based on voluntary decisions which was applied in Wrocław. The Municipal Council for Art and "Colour City" society were founded. There were also district artists who were working under the supervision of four section chiefs: Theo Effenberger, Moritz Hadda, Hans Scharoun and Hermann Wahlich.⁸ Wrocław received its new appearance not only because of "Neues Bauen" realisations but also because of repainting old buildings in the downtown.

One of the earlier realisations of "Neues Bauen" was the arrangement of "Under the Negro" chemist's (Mohren - Apotheke, 1925) and caretaker's flat

5 - Hoffenträger (Gritt), *Farbe im Freiraum. Zur Anwendung von Farbe und Farbtheorien in der Gartenarchitektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, doctoral thesis TU Berlin, Berlin, 1996, pp. 253-254.

6 - Herrel (Eckhard), *op. cit.*, p. 109.

7 - Rothenberg (Adolf), "Die farbige Breslau," *Ostdeutsche Bau - Zeitung - Breslau*, 1927/28, pp. 612-615.

8 - Markowska (Anna), *Problemy ekspresjonizmu i funkcjonalizmu w twórczości Moritza Haddy (1887-1941)*, doctoral thesis Politechnika Wrocławska, Wrocław, 1998, pp. 49-50.

9 - Molzahn (Ilse), "Eine Frau durchstreift die 'Wuwa,'" *Schlesische Monatshefte. Sondernummer - Wohnung und Werkraum*, n° 7, 1929, p. 316.
10 - Wolf (Gustav), "Die Versuchs - Siedlung Grüneiche auf der Breslauer Werkbundaussstellung 1929," *Die Wohnung*, n° 6, 1929, pp. 181-196.

11 - Delius (Rudolf), "Werkbund - Versuchssiedlung in Breslau," *Dekorative Kunst*, 1929, p. 273.

12 - Rischowski (Edith), "Das Wohnhaus als Einheit, Häuser und Räume des Versuchs-Siedlung Breslau 1929," *Innen-Dekoration*, n° 40, 1929, p. 409.

13 - Wolf (Gustav), *op. cit.*, p. 181-196. Similar colour solutions were used by the architect in other realisations.

14 - Rischowski (Edith), *op. cit.*, p. 401.

15 - *Ibid.*, p. 410. This is the only reference to the colouring of that house existing in the literature.

(1927-1928). Especially interesting was the interior of the chemist's flat designed together with the painter Hans Leistikow. It showed geometric interior decorations in De Stijl style. Three colours were used: yellow, black and grey. The result of the renovation made in 1998 is the reconstruction of the non-existing at that time non-typical wall facing made from non-transparent light grey and black glass. Unfortunately the complex exchange of original (probably dark grey) wooden window joinery into a light, glittering and totally flat aluminium one caused an unintended by Rading effect of reinforcing vertical window divisions. Unfortunately convex horizontal black slats around the windows haven't been reconstructed either.

One of the most interesting Wroclaw realisations of the "Neues Bauen" trend is the model Wroclaw Werkbund housing estate, being part of a housing exhibition organised in 1929, under the slogan "Dwelling and Work Place" - WUWA ("Wohnung und Werkraum" Ausstellung). The houses of that estate are examples of "white" and "colour" architecture.

Ilse Molzahn wrote about the "glossy, white estate area."⁹ Gustav Wolf pointed to a certain uniformity of colour offers. He claimed that architects accepted inclinations of those times for light interior and exterior colours from white to light pastel shades.¹⁰ The description of one family house by Heinrich Lauterbach confirms this concept.¹¹ The interior of the house was arranged in white, black and all shades of grey which provided a background for red, varnished bookshelves and yellow table made of mat glass on black legs.¹² The colour range of a multi-family house designed by Adolf Rading is also well-known. The architect made use of three contrasting colours: white, black and red. He divided the area into different functions by means of colour. He not only used wall surfaces but also the ceiling which was painted black.¹³ Moritz Hadda used similar colours in a one-family house. Deep red contrasted the black slats of bookshelves.¹⁴

A totally different colour concept was presented by Hans Scharoun in his house for single people (Ledigenheim). The building elevations were covered with light ochre paint. Planking, exterior railings, window and door joinery were painted grey. Reinforced construction for creepers on the roof of the left wing was orange-red, but the ground courses and revetments were left in natural coloured concrete.

It should be assumed that the house designed by Scharoun is an example of colour architecture. The "puritan" austerity of furnishings were accompanied by deep and lively colours of hall and restaurant (dark blue and red¹⁵). In the saturated colours of Scharoun's house and the way they were joined, you can feel the spirit of Expressionism. In 1993 that building was partly renovated but unfortunately not always authentically reconstructed.

The WUWA estate isn't the only Wroclaw estate from mid-war period which can be treated as "Neues Bauen" trend. At that time a lot of great masterpieces of housing architecture were built (Księżę Małe estate, peripheral development of Sienkiewicza and Hubska streets and non-existing quarters in Popowice) or single houses of earlier developments (e.g. Dr. Kriebel's house by A. Rading, one of about twenty Wroclaw's villas in "Neues Bauen"). Mainly dyed plasters were used (different shades of ochre, beige and grey).

Besides the colouring trend in Wroclaw housing architecture of the twenties, you can find a lot of examples of elevations in natural colours of the materials made of, for example, stone or brick. That trend dominated public

buildings like department stores, banks, schools and even army buildings. That kind of finish guaranteed high standards of building. It seems that its application in Wrocław wasn't connected with a radical change of ideals concerning colour about 1930 within "International Style" when colour lost its meaning as a means used for shaping architecture while glass, steel and natural stone took its place.¹⁶ The earliest Wrocław example of such vanguard architecture is a department store of Rudolf Petersdorff designed in 1927-1928 by Erich Mendelshon where glass, bronze and travertine were used for the finish. Other examples are of C&A department store from 1930-1931 designed by Berlin architect Sepp Kaiser (elevations faced with sandstone) and the high-rise Municipal Savings Bank designed by Heinrich Rump, finished with travertine. The examples of the application of ceramic facing and brick are: Wertheim department store designed by Hermann Dernburg from 1928, the New General Headquarters designed by Otto Ludwig Salvisberg, New German School of Saint Mary and Magdalene designed by Max Schirmer in 1929. White features on the elevations in the shape of moulds are also close to traditional architecture.

16 - Herrel (Eckhard), *op. cit.*
p. 112.

The architecture of functionalism in Wrocław lasted till the end of the 80s in the state resembling the colouring of the times of the Third Reich and mainly after being rebuilt after the war in 1945. In the 90s some of them were renovated. At the same time the research over their colouring was made but colour reconstruction not always gave positive results.

Although knowledge concerning the colouring of WUWA estate and other Wrocław realisations of "Neues Bauen" trend is limited, it is quite noticeable that the colouring trends which appeared in the mid-war period both in Germany and Europe were the same.

Les édifices, les ensembles urbains et leurs interprétations (2)

Buildings, Urban Schemes and their Interpretations (2)

Les formes architecturales et urbaines du Mouvement moderne ont un cycle de vie qui comprend plusieurs étapes: le modèle abstrait, la célébration, l'élaboration des mythes, l'utilisation collective.

The architectural and urban forms of the Modern Movement have a life-cycle comprised of several stages: the abstract model, the celebration, the elaboration of myths, the collective use.

Kaisa BRONER BAUER

Introduction

1. Pier Giovanni BARDELLI, Carlo CALDERA, Marika MANGOSIO, Carlo OSTORERO, Caterina MELE

After the Modern Movement: The Falchera Neighbourhood in Torino, an Example of Reception of the Modern Movement, between the Abstract Model and Quotidian Use

2. Hubert BERINGER

La médiatisation d'Habitat 67 et le mythe de la fin de l'architecture moderne

3. Frederico ROSA BORGES de HOLANDA, Alexandre SAMPAIO da SILVA, Lilian Maria BORGES LEAL de BRITTO, Lucia Helena FERREIRA MOURA, Ronald BELO FERREIRA

Life and Death of a Modern Avenue: W-3, Brasília

4. Marc LE CŒUR

Le Lycée Camille-Sée (Paris, 1934) ou la modernité célébrée

5. Sonja VIDÉN

The Architecture of the "Record Years": Characteristics to Preserve and Develop

Introduction

Kaisa BRONER BAUER

Architecte, docteur en technologie (architecture), docteur en études urbaines,
Professeur d'architecture à l'Université de Oulu, Finlande.

L'interprétation des édifices et des ensembles urbains, de même que les cinq différentes études groupées ici sous ce thème, couvrent un large éventail de questions intéressantes. La signification d'une œuvre architecturale ou urbaine n'est point chose figée. Durant son existence, l'œuvre autant que sa signification évoluent, ou parfois même se transforment de façon radicale. Reflet d'un espace de temps historiquement défini, la signification est fonction de l'interprétation qui, elle, se forme ou se déforme en fonction des données sociales, culturelles, idéologiques ou psychologiques du moment. Il s'agit d'une sorte de dialectique de la durée auquel le cycle de vie d'une œuvre architecturale ou urbaine est inévitablement assujéti.

Des cinq études présentées, deux sont consacrées à un édifice et trois à la ville. Les deux articles sur l'architecture traitent de la réception d'une œuvre dans une perspective historique. Dans le cas du Lycée Camille-Sée à Paris, une euphorie exceptionnelle a accompagné le projet, la construction et la mise en service de cet édifice des années 1930. Dès le début, c'est la modernité elle-même qui a été célébrée, avec ses symboles architecturaux et outils éducatifs: air et lumière, matériaux modernes, confort, couleurs gaies. Cependant, une nuance spéciale se dégage, le caractère très français de l'œuvre ayant été particulièrement apprécié. La mort soudaine de son architecte, François Le Cœur, au lendemain de l'inauguration a rajouté une dimension émotionnelle au processus de réception du lycée qui, en 1995, a été inscrit à l'Inventaire Supplémentaire des Monuments Historiques.

Pourquoi une autre œuvre, dont la nouveauté a également été célébrée au moment de son inauguration, tombe-t-elle, quelques années plus tard, dans un processus de dépréciation intensive? L'article sur le système d'Habitat 67, imaginé par Moshe Safdie pour Montréal, analyse le rôle joué

par la presse et les publications professionnelles. Il est évident que l'esprit du temps avait commencé à changer juste après l'Expo 67: mouvement étudiant de 68, politisation du discours architectural, démythification de la technologie... ont fortement détourné les intérêts intellectuels vers d'autres défis. Pourtant on peut s'interroger sur la maturité des propos qui, une fois si enthousiastes pour les concepts de mégastucture et d'architecture-système, couvrent peu de temps après les mêmes expérimentations de boue. Parfois il faut attendre longtemps dans l'histoire de l'architecture avant qu'une évaluation juste soit attribuée à une œuvre architecturale, surtout si, à un moment donné, elle a réussi à susciter des passions.

Le reste des articles traitent de la ville: trois projets ambitieux d'environnements urbains pour satisfaire, d'une façon ou d'une autre, les exigences qualitatives de la vie moderne, dans trois contextes culturels différents. Dans le cas du Quartier La Falchera à Turin, un plan d'urbanisme de haute qualité, pionnier à plusieurs titres, a défini les principes de réalisation de ce grand ensemble de logements sociaux. Fonctionnement social et architectural bien étudiés, nouveautés techniques mais aussi liens avec la tradition, volonté de faire générer une identité moderne du lieu, tous ces efforts ont été avoués mais, pourtant, l'acceptation plus générale a fait défaut dans la réception de l'ensemble à l'origine. Durant de longues années, La Falchera a rencontré des problèmes liés à la transformation architecturale non contrôlée ainsi qu'au manque d'entretien général, problèmes, en fait, communs à beaucoup d'ensembles urbains modernes. Aujourd'hui, la qualité urbanistique et culturelle du lieu étant reconnue, c'est la question de la préservation de son identité dans tous ses aspects qui a été soulevée, y compris la nécessité de formuler des lignes directrices pour une intervention publique adéquate.

Les deux autres études sur projets urbains traitent de problèmes similaires mais dans des circonstances différentes. Le cas de l'avenue W-3 à Brasília montre les difficultés rencontrées lors de l'adaptation d'un modèle urbain abstrait dans un contexte socio-culturel en voie de formation. Bien que Brasília, en tant qu'entité, mérite le respect international pour la réalisation d'une vision pure de la ville moderne, cette vision s'est traduite de façon trop schématique dans la conception de l'avenue W-3. L'idée d'une « rue d'un seul côté » est intéressante en soi mais la séparation artificielle des îlots en zones résidentielles et commerciales n'a pas fonctionné dans la pratique. D'autre part, les conditions climatiques locales imposent à reconsidérer le principe de traitement des espaces ouverts restés inanimés et sans protection solaire. Des causes extrinsèques ont accéléré le type de développement urbain et commercial qui a causé la détérioration de l'avenue W-3, mais, comme le montre l'étude brésilienne, un renversement du processus d'obsolescence ainsi qu'une revitalisation des espaces en question sont possibles et réalisables grâce à quelques mesures simples et opérationnelles.

Le sujet de l'article suédois est d'une grande actualité dans beaucoup de pays industrialisés. Il traite de la réhabilitation des grands ensembles de logements sociaux construits en quantités record dans les années 1960 et 1970. Il s'agit d'un chantier de travail énorme et souvent difficile à cause des problèmes à la fois techniques, architecturaux et sociaux. Le processus de changement de ces ensembles a généralement été extrêmement rapide, ce qui a causé une détérioration des intentions architecturales d'origine. Les modèles urbains et architecturaux du Mouvement moderne y ont été appli-

qués de façon plus ou moins directe, incluant souvent l'ambition, parfois irréaliste, de résoudre les problèmes des « cités de demain » à grande échelle par des moyens architecturaux. Ainsi, contrairement à l'idéalisme des architectes - urbanistes, l'image publique de ces quartiers nouveaux est souvent liée à la monotonie des constructions en barres et aux problèmes sociaux. Résultat : changements non contrôlés, ou même pire, des projets de réhabilitation dotés de subventions publiques qui défigurent la qualité architecturale existante. Une meilleure compréhension de l'histoire récente de l'architecture s'impose, en même temps que des études approfondies de principes de préservation urbaine et une prise de conscience du rôle des habitants et des autorités publiques dans la conduite du changement.

Introduction

Kaisa Bröner Bauer

Architect, Ph.D. in technology (architecture), Ph.D. in urban studies,
Professor of architecture, University of Oulu, Finland.

The interpretation of buildings and urban ensembles covers a wide range of provocative issues, as do the five different studies grouped here under this theme. The significance of an architectural or urban work is hardly a frozen thing. During its existence, a work as well as its signification evolves or sometimes even radically transforms itself. Reflecting an historically defined moment in time, its meaning is a function of an interpretation that, itself, forms or deforms in relation to social, cultural, ideological or psychological givens of the moment. It concerns a sort of dialectic of the perceived duration of time to which the life-cycle of an architectural or urban work is inevitably subjected.

Among the five studies presented, two are consecrated to one building, three to the city. Those on architecture treat the reception of a work from an historical perspective. In the case of the Lycée Camille-Sée in Paris, an exceptional euphoria accompanied the conceptualisation, construction, and operation of this secondary school in the 1930s. From the start, it was modernity itself that was celebrated with its architectural symbols and educative tools: air and light, modern materials, comfort and bright colours. Yet a special nuance emerged, that of the very French character of the school, an aspect most particularly appreciated. The sudden death of its architect François Le Coeur on the day after its inauguration added an emotional dimension to the reception process of this building which, in 1995, was inscribed on the Supplementary Inventory of Historic Monuments.

Why was it that another work whose novelty had been equally celebrated at the moment of its inauguration fell into a process of extreme depreciation a few years later? The study of Moshe Safdie's system for Habitat 67 in Montreal analyses the role played by the press and professional journals. It is evident that the spirit of the times had begun to alter immediately after Expo 67. The student movement of 1968, the politicisation of the architectural discourse, the demystification of technology all strongly detracted intellectual interests toward other challenges. Nonetheless one might question the maturity of the intentions of its architect who, once so enthusiastic over megastructures and architectural systems, switched shortly thereafter to similar experimentations with mud structures. At times it is necessary to wait patiently in the

history of architecture before a just evaluation be attributed to an architectural work, especially if, at any given moment, it succeeds in arousing such passions.

The remaining articles treat the city: three ambitious proposals within urban environments satisfy, in one way or another, the qualitative demands of modern life in three different cultural contexts. In the case of the La Falchera neighbourhood in Torino, a high-quality urban plan, in several aspects pioneering, had defined execution standards for this vast social-housing ensemble. All efforts had been consecrated to the project: social and architectural functions well studied, new technologies developed in relation to tradition, willingness to generate a sense of a modern physical identity. Yet nonetheless, from the start, the project's reception lacked general approval. Over the long years La Falchera encountered problems associated with its uncontrolled architectural transformation as well as with its general lack of maintenance, problems in fact common to many modern urban complexes. The urban and cultural qualities of the site now having being recognised, the question of preserving all aspects of its multidimensional identity has been raised, here including the necessity to formulate guiding principles for adequate public intervention.

The two others studies on urban projects treat similar problems but in very different circumstances. The case of Avenue W-3 in Brasilia demonstrates difficulties encountered during the adaptation of an abstract urban model to a socio-cultural context undergoing development. On the one hand, the concept of a "one-sided street" was interesting in and of itself, although the artificial separation of islands in residential and commercial zones did not work in practice. On the other hand, local climatic conditions imposed a reconsideration of the principle of treating open spaces left unanimated and unprotected from the sun. Extrinsic causes accelerated a type of urban commercial development which caused deterioration to Avenue W-3. However, as the Brazilian study shows, a reversal of the obsolescence process as well as a revitalization of the sites in question are possible and feasible due to a few simple and operational measures.

The subject broached in the Swedish article is of major topicality in many industrialised countries. It treats the rehabilitation of large social-housing complexes constructed in record numbers during the 1960s and 1970s, involving enormous, often difficult worksites due to technical, architectural and social problems. The process of modifying these ensembles was generally extremely rapid, causing deterioration to original architectural intentions. Urban and architectural models from the Modern Movement were here applied in a more or less direct manner, at times often including the unrealistic ambition to resolve problems of the "futuristic city" on a grand scale by architectural means. As such, contrary to the idealism of the architect-planners, the public image of these new neighbourhoods is often associated with monotonous, repetitive construction blocks and social problems. The result: uncontrolled changes, or worse, rehabilitation projects endowed with public subsidies disfiguring positive existing architectural features. A better comprehension of recent architectural history must be made at the same time as in-depth studies of urban conservation principles and an awareness of the role of inhabitants and public authorities in the management of future modifications.

After the Modern Movement: The Falchera Neighbourhood in Torino, an Example of Reception of the Modern Movement, between the Abstract Model and Quotidian Use

Pier Giovanni BARDELLI

Engineer, Professor.

Carlo CALDERA

Engineer, Researcher.

Marika MANGOSIO

Architect, Ph.D.

Carlo OSTORERO

Engineer, Ph.D., Researcher.

Caterina MELE

Architect, Ph.D.

Faculty of Engineering, Department of Territories and Towns Engineering, Polytechnic of Turin, Italy.

Le passé du Mouvement moderne - Le faubourg de Falchera à Turin comme exemple de réception du Mouvement moderne, entre modèle abstrait et usage quotidien

La question de l'habitat est une des priorités qui durent être résolues dans l'urgence dans les villes industrielles comme Turin, après la Seconde Guerre mondiale. Comparé aux autres modèles pauvres et simplifiés adoptés ailleurs, le faubourg de Falchera apparaît toutefois comme une heureuse exception, inspirée par les cités-jardins britanniques, les districts verts américains et les quartiers planifiés suédois. Le plan d'urbanisme coordonné par Giovanni Astengo y donnait un cadre strict en même temps qu'il laissait libre cours à l'ingéniosité des maîtres d'œuvre. Varié, animé et bien articulé, le quartier devait favoriser l'expression et l'originalité des

1 - Astengo (G.), "Nuovi quartieri in Italia," *Urbanistica*, 1951, n° 7, pp. 9-10.

2 - The so called works for the INA CASA came from an Italian proposal of law by Amintore Fanfani, in 1949. This proposal was developed, and became the "Piano incremento occupazione operaia case per lavoratori" ("Plan to increase jobs and to produce workers' houses" that was intended as help to use the artisan and workers to build new houses for all those who after the Second World War moved to the cities to look for a job in industries).

familles dans un cadre urbain, vert et largement ouvert sur son environnement. Tout devait laisser à l'habitant l'impression douce de retrouver les racines et le sol dont il était issu. En bref, le contraire du style international et l'application des sages leçons de Wright et Aalto.

À Falchera, les rangées de maison sont disposées sur des lignes brisées mais suivant un plan d'ensemble curvilinéaire, afin de constituer de vastes cours ouvertes sur des pelouses et des jardins. Les maisons varient les détails de construction et de composition, avec le souci de respecter les caractères locaux; elles refusent en conséquence la standardisation, la production de masse et la préfabrication. L'exposition et l'ensoleillement sont l'objet d'un soin particulier, tant en terme de chauffage que de luminosité. En tous points, le complexe de La Falchera peut être tenu pour un modèle de planification urbaine, réellement à jour et valide pour son époque. Diversement apprécié lors de sa création, il est aujourd'hui largement plébiscité par les Turinois qui cherchent à venir s'y installer et, quand ils le sont, entretiennent les maisons et les espaces avec un grand soin. Néanmoins, des aménagements parasites et des réparations malencontreuses ont altéré les bâtiments fragilisés par la qualité médiocre des constructions d'origine, en dépit d'une conception globale qui demeure à présent très adaptée et remarquable. L'heure est donc venue d'une protection sanctionnée par la loi. Les chercheurs étudient actuellement les moyens d'aider à la préservation raisonnée du faubourg de La Falchera et des expériences identiques menées dans l'ensemble de l'Italie.

Introduction

The housing problem but also the research about new dwelling models was one of the first that has to be solved in many industrial cities like Turin, after the Second World War. Turin as the Italian industrial capital responsible for the Nation's economical renaissance had to solve these problems more quickly, apparently without the necessary time to carry on a deep cultural investigation about the long-term strategies to adopt. Also for these reasons the Falchera neighbourhood represents an exception compared to the simplified, poor models that unfortunately were adopted in other occasions in those years losing the Modern Movement spirit of renovation in town planning practices.

1. The "New City" design

The Master Plan for the project coordinated by Giovanni Astengo provided working guidelines for each lot which were extremely precise and straightforward, but also allowed designers considerable scope to express their own individuality. In those years, Giovanni Astengo wrote: "A housing development, a neighbourhood, an independent residential unit are much more than simply the sum of their parts: they are social units, where the life of the individual, the family and the group can take place with fewer constraints, fewer burdens and more freedom - in short, be richer - than in the impersonal metropolis. But achieving this calls for town planning that is not just lines on paper, but results from coherent social thinking. The examples of the English garden cities, the American greenbelts and Sweden's planned quarters are concrete demonstrations that these new social units are far from merely Utopian."¹

This cultural position kept him close to Lebreton's definition of "self sufficient neighbourhood unities." As regards "qualitative" design issues, La Falchera and the other products of the INA-Casa Plan² built in the same

period embodied a number of significant elements that were codified in a series of publications whose purpose was to specify "guidelines" for housing project design.³ According to these guidelines, compositions were to be "varied, animated and well articulated, capable of creating restful and welcoming surroundings with differing views on all sides and attractive vegetation," while each building should have "its own distinct physiognomy, so that each resident can find his own home with ease and sense that his personality is reflected in it." In addition, the house should contribute to "the formation of an urban environment, with full consideration for spiritual and material needs: not the material and spiritual needs of mankind in the abstract, but those of real living beings, people who neither like nor comprehend the monotony of identical and endlessly repeated houses, where the only thing that distinguishes one house from another is its number; people who do not want to live locked in a rigid grid like pawns on a chessboard, but who want their surroundings to be both tranquil and varied. It will thus be the lay of the land, its exposure to sunlight, the scenery, the vegetation, existing buildings and the sense of colour to suggest how new urban developments should be laid out so that their inhabitants can feel that there is something spontaneous and genuine in them, something indissolubly linked to the ground from which they spring."⁴ A proposal of strong relationship with the "genius loci" and with the local social condition did not refer to the International Style model but to the renovated Modern Movement proposal of Frank Lloyd Wright or to Alvar Aalto's lesson.

At La Falchera, the housing blocks are arranged in a pattern of broken lines, following an almost curvilinear course to form large courts giving onto broad lawns and gardens. Coordinated by common stylistic and spatial language (three storeys above ground, use of facing bricks, shared door and window designs, airy porticoes serving as nodes linking the individual housing units, etc.), each building is distinguished by its different handling of texture, varying constructional and compositional details, and its use of different materials (brickwork and cement), where every single, distinct constructive element stands out, although united by a common overall design. The recommendations concern the two-fold issue of achieving modernization while at the same time preserving local tradition, a heading that includes lifestyles, climate, construction materials, building methods and skills, and the type of heating systems to be used. The new neighbourhoods were thus required to adapt to the existing setting, eschewing any tendency towards standardization or mass production. Consequently, prefabrication was rejected as contrary to the plan's primary goals, which on the one hand sought to bolster employment among the various categories of workers and professionals in the construction industry, and on the other hand strove to promote the design of new buildings consonant with the natural, architectural and social environment surrounding them.

The Master Plan devoted particular care to the buildings' orientation and exposure in order to make the best use of solar energy, which even then was considered in terms of both heat and light. The Plan's designers steeped themselves in the studies of residential building orientation then being produced, convinced of the need to develop codified criteria for establishing acceptable levels of sunlight exposure which could be used in assessing the construction potential of a building lot.⁵ At the same time, these studies aimed at making the best use of available ground and were based on identifying the relationships between building height and spacing with varying placement which would ensure that every habitable room in the house would receive a certain

3 - Piano incremento occupazione operaia, *Suggerimenti, norme e schemi per la elaborazione dei progetti*, fasc. 1 e 2, Rome, 1949-1950; Libera (A.), *La scala del quartiere residenziale*, Rome, 1952.

4 - Piano incremento occupazione operaia. Case per lavoratori, 2 *Suggerimenti, esempi e norme per la progettazione urbanistica. Progetti tipo*, Rome, 1950, p. 8.

5 - See the article of Astengo (Giovanni), Bianco (Mario), "Sul soleggiamento degli edifici di abitazione," *Metron*, n° 9, 1950, Editrice Sandron, Rome.

minimum hours of sunlight, every day of the year. These studies, which were applied in drawing up the master plan for La Falchera, also served as the basis for building regulations and influenced the approach taken in the urban planning laws of the day.

Carefully distributed interior spaces made it possible to organize the buildings into homogeneous blocks, mostly featuring "three splayed wings" which were differently oriented to give the complex its distinguishing character. The space in front of the buildings was thus contained but not enclosed, giving each block its own green area. With its extensive garden areas in each housing block, its individual dwelling units pivoting off spacious porticoes and terraces oriented with respect to sunlight and prevailing winds, and its way of handling space and movement to satisfy the needs of the community, the La Falchera complex in Turin can be regarded as a model of urban design which is really topical and in all respects "sustainable."

2. Elements of transformation throughout the years

Example of an experiment of enormous architectural and cultural merits, La Falchera fell short of winning the complete acceptance of its contemporaries. Today, however, the complex is of compelling interest because of the values it embodies, and not simply as a group of buildings. Listening to the opinion of people who inhabit the Falchera neighbourhood or who decide to come back from other city quarters, it is clear that they consider to find there better living conditions. This is also proved by the attention given to buildings, gardens and public spaces maintenance. Recognised nowadays for its cultural value, the experimental proposal of the Falchera neighbourhood design needs now a protection by law against uncontrolled modification of its origin. Many changes came during the years from individual spontaneous attempts to solve building maintenance problems or to adapt the old dwelling layout to the new living attitude. The general image deterioration is represented, for example, both by the materials' and elements of construction's decay, as by the use of closed balconies with glass to add some square metres to the dwelling surface. Without general maintenance rules many different solutions were adopted with the result of a general lack of harmony in the neighbourhood image. It is important to outline that many of the mentioned problems come from the bad quality of the construction techniques adopted during the works and not from architectural design mistakes. The high quality of the design process is still recognisable through or beneath many wrong spontaneous interventions. This spontaneous answer to the maintenance problems was left to individual decision without the help of any guidelines. It is also important to remember the balance between the landscape design and the building design that gives the peculiar environmental quality to the Falchera neighbourhood.

Conclusion

As an example of the "continuity in the changes," which must be considered as one of the most useful and brilliant principles of the Modern Movement, the main goal of this Italian research is to produce general guidelines for the preservation and maintenance of the "Piano INA Casa" examples all over the country. Any specific local preservation plan aims to interpret and to outline architectural and environmental values to help, using the mentioned guidelines, both as the private and the public intervention procedure.

La médiatisation d'*Habitat 67* et le mythe de la fin de l'architecture moderne

Hubert BERINGER

Docteurant à l'Université de Paris 1, France, chargé de cours en histoire de l'architecture et du design à l'école de design de l'Université du Québec à Montréal, Canada.

The Mediatisation of *Habitat 67* and the Myth of the End of Modern Architecture

In analysing the influential writings of Peter Blake and Reyner Banham on Moshe Safdie's *Habitat 67* for Montreal's Universal Exhibition, Hubert Beringer presents an object lesson on the effects of "hot" or immediate reception of this prototype megastructure, reactions which discussed, prejudged, predetermined, discredited and predicted its premature death through overabundant media coverage and contradictory fabrication of myths. His chronological reading of their publications (dating from 1967 through 1976) stresses the importance of evaluating the historic value of key moments as horizons of projection and ideological struggles.

During erection, the complex housing experiment galvanised hyper-press coverage. Blake's first photo-reportage for his journal *Architectural Forum* enflamed passions over its neat assembly process of superimposed boxes, worthy of the wildest dreams of a giant auto-constructive Meccano set, an evolutionary megastructure, interpreted as a necessary first phase in North-American construction technology. In the *Forum*'s May 1967 dossier "Habitat and After," Blake manipulated images of Safdie's helicopter-delivered units with Corbusier's famous bottle-rack icon, insinuating a series of possible linked experiments into the future, as Archigram proclaimed in their 1968 inflatable megastructure *Oasis* (April 1968), although this far-fetched fantasy in fact critiqued the rigidity of Modernity's forms and technology. As early as July 1967, Banham had already dismissed Safdie's experiment as totally insignificant. His essay *Megastructure* (1976) elaborated that it was without economic justification, a mere illusion of a futuristic urban landscape of infinitely extendable, adaptable city-systems already passé. In his *Form Follows Fiasco* (1974), Blake demolished his own myth. He wrote off Habitat and its direct descendent in Porto Rico as having reached a total impasse. In comparative photos, he denounced the former as a sinister landscape of concrete industrial boxes, the latter as abandoned, incomplete, overgrown with vegetation.

1 - "Habitat and After",
Architectural Forum, vol. 126,
n° 4, 1967, p. 34.

2 - Blake (Peter), *Form Follows
Fiasco: Why Modern
Architecture Hasn't Worked*,
Boston, Toronto, Little, Brown
and Company, 1974, pp. 49-66.

Yet, according to Beringer, neither instant myth-making nor disqualification assists in a proper historical appraisal of *Habitat*. Both this work and its derivatives should be understood as mediated objects developed at a precise historical moment, the beginning of the era of the Global Village. They need be removed from the perpetuation of a critical denunciation and dead-end for Modern systems-architecture which risk their chances for proper conservation.

En 1974, dans son livre *Form Follows Fiasco*, l'ex-rédacteur en chef d'*Architectural Forum*, Peter Blake, proclame la mort du Mouvement moderne. Explicitement sous-titré « Pourquoi l'architecture moderne n'a pas fonctionné? », l'ouvrage appuie notamment son propos sur l'exemple du complexe expérimental de logements *Habitat 67*, conçu et réalisé par Moshe Safdie dans le cadre de l'exposition universelle tenue à Montréal en 1967.

Habitat 67 et l'idée de mort de l'architecture moderne chez Peter Blake

Ainsi, alors qu'en 1967 la revue de Peter Blake qualifiait le système *Habitat* d'« idée dont le temps est venu »¹, c'est à l'inverse comme argument de dénonciation du « fantasme de la technologie »² qu'on le retrouve,



PRECASTING APARTMENTS

A dramatic assemblage of boxes, Moshe Safdie's Habitat 67, continues to grow on Montreal's waterfront with some of the precast apartment units seeming to hang precariously in space (above). An on-site precasting plant is mass producing 160 units with identical exterior dimensions; their outer walls serve as the structural membrane of the 12-story configuration.



« Precasting Apartments »,
article paru dans
Architectural Forum de
juin 1966, p. 81.

sept ans plus tard, dans *Form Follows Fiasco*. L'auteur exploite en particulier le descendant direct d'*Habitat 67* mis en chantier à Porto Rico pour étayer sa thèse selon laquelle l'architecture-système se trouve désormais dans la plus totale impasse: « Le projet portoricain a en fait été lancé, mais il a dû être abandonné à mi-chemin parce qu'il s'est avéré techniquement et économiquement inconstructible. Au moment d'écrire ces lignes, le site est une friche parsemée de ruines de rêves technologiques »³.

Le traitement iconographique du système Habitat dans *Form Follows Fiasco* représente lui aussi un brutal renversement de l'approche critique de Peter Blake. Soudain, l'auteur exhume son travail de photographe réalisé sur le chantier d'*Habitat 67* et qui réduit à néant son image hyper-médiatisée de processus propre et fluide, digne des rêves de mégastructure auto-constructive et évolutive les plus fous: on y découvre un sinistre paysage de boîtes de béton quasi aveugles alignées en files d'attente interminables à la sortie de l'usine de préfabrication, et une immense grue sur un chemin parfaitement rectiligne qui évoque les pires soumissions de l'architecture au carcan de l'industrie lourde. La représentation photographique d'*Habitat Porto Rico* est encore plus dévastatrice: une grande vue de la puissante structure restée inachevée et déjà colonisée par la végétation, et un détail d'empilement d'unités d'habitation sans façades avec vache paissant paisiblement au premier plan imposent les idées d'échec, de gaspillage et d'impuissance.

Habitat 67 et l'idée de caducité du concept de mégastructure chez Reyner Banham

Dans son essai *Megastructure*, publié en 1976, l'historien et critique Reyner Banham fait lui aussi fortement référence à *Habitat 67*, et dans une perspective similaire. Là encore, le sous-titre de l'ouvrage, « Futurs urbains du passé récent », exprime clairement l'idée d'une fin. Il s'agit, ici, de retracer et d'expliquer la rapide tombée en désuétude du concept de mégastructure, approche globale des problématiques d'architecture et d'urbanisme visant à la création de villes-systèmes extensibles et adaptables à l'infini, intégrant intimement toutes les fonctions tout en laissant place à l'appropriation sociale et individuelle.

Le livre de Reyner Banham désigne comme conséquence immédiate essentielle de l'expérience *Habitat 67*, la formation d'« une illusion, un mythe, selon lequel la préfabrication lourde allait résoudre la crise de la ville américaine »⁴. Il attribue la diffusion de ce mythe à la revue de Peter Blake, *Architectural Forum*, qui, dans le cadre de sa couverture d'*Habitat 67*, afficha pour l'idée de « bâtir avec des boîtes, une foi soutenue et passionnée », et imposa le projet « comme un nécessaire exercice de prototype et de recherche pour une phase nouvelle de technologie constructive nord-américaine »⁵. Selon Reyner Banham, cette croyance est la source de « la prétendue justification économique de nombre de projets de mégastructures subséquents et, au bout du compte, n'a à peu près rien produit qui soit d'envergure comparable au mythe qui s'était construit »⁶.

Mais l'historien n'a pas tiré toutes les conséquences de sa vision d'*Habitat 67* en tant que mythe médiatique fondateur de la mise en pratique du mégastructuralisme. Son analyse mérite aujourd'hui d'être prolongée pour proposer un modèle d'explication du rôle joué par le phénomène

3 - *Idem*, p. 56.

4 - Banham (Reyner), *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Londres, Thames & Hudson, 1976, p. 110.

5 - *Idem*.

6 - *Ibid.*, p. 111.

7 - « Precasting Apartments », *Architectural Forum*, vol. 125, n° 1, 1966, p. 81.

8 - Banham (Reyner), « Habitat », *Architectural Design*, n° 7, 1967, p. 347.

9 - « Oasis », *Archigram* 8, 1968.

10 - Banham (Reyner), « Beyond Habitat », *Architectural Forum*, vol. 135, n° 1, 1971, p. 85.

Habitat 67 dans la disqualification à chaud des tentatives tardives de relance de l'architecture moderne par les concepts d'architecture-système et de mégastructure. Lui-même, avec son livre *Megastructure*, participait à cette historicisation rapide sur le thème de la caducité et n'était donc pas en position pour en faire l'analyse. Et ce d'autant plus qu'exactement comme Peter Blake fut un des grands acteurs de la mythification médiatique d'*Habitat 67* - et construisit donc en quelque sorte lui-même le fantasme technologique qu'il dénonce dans *Form Follows Fiasco* - Reyner Banham fut, pour sa part, un des principaux déclencheurs de sa démythification, et contribua ainsi à provoquer à la fois le déclin accéléré qu'il constate dans *Megastructure* et le changement d'attitude critique de Peter Blake.

La réception et l'historicisation d'*Habitat 67* par Peter Blake et Reyner Banham

Dans la très riche histoire de la réception d'*Habitat 67*, *Architectural Forum* a notamment contribué à l'instant magique de la matérialisation médiatique du fantasme alors prégnant de ville-système autoconstructive et évolutive⁷, imaginé par la presse à partir de ses photographies du chantier dont émergent des bras de grues développant un spectaculaire environnement modulaire par empilement périlleux de cellules habitables préfabriquées et toutes équipées. Puis, en mai 1967, dans son dossier « Habitat and After », la revue de Peter Blake s'aventure pour la première fois dans l'extrapolation de l'expérience et promet un fulgurant avenir à son concept de base. Prolongeant le moment de grâce médiatique du chantier, elle organise au passage une saisissante préfiguration iconographique de cet excitant futur technologique : en première page, à côté du titre, apparaît une contre-plongée sur un module d'*Habitat 67* qui s'envole vers sa destination, immédiatement suivie de photographies de cellules d'habitation héliportées et de la fameuse image du casier de bouteilles de Le Corbusier qui semble indiquer que tout cela n'est qu'un jeu d'enfant et que l'architecture moderne a manifestement trouvé là le second souffle qui lui permettra de surmonter la crise qu'elle traverse et de réaliser enfin ses promesses originelles.

Sans transition, l'image du complexe tel qu'exposé dans le cadre d'Expo 67 déferle dans la presse architecturale internationale. La stimulante iconographie de Meccano géant du chantier cède la place à une sage imagerie de techno-village étagé à flanc de colline artificielle. Aux yeux de l'avant-garde du moment, le projet s'est auto-annulé dans sa réalisation : dès juillet 1967, Reyner Banham proclame la totale insignifiance de l'expérience⁸. *Archigram* enfonce le clou en avril 1968 : au même titre que diverses rigides tours et barres typiques d'une modernité jugée archaïque, la dentelle modulaire à peine construite est livrée aux tentacules revitalisantes de sa mégastructure gonflable *Oasis*⁹. Cette vision s'imposera à Peter Blake avant la figuration ruinesque d'*Habitat Porto Rico* dans *Form Follows Fiasco* : en 1971, *Architectural Forum* confie à Reyner Banham la recension du livre de Moshe Safdie, *Beyond Habitat*. Là, dénonçant au passage l'erreur de jugement critique sur *Habitat 67* commise par la revue qui le publie, l'historien affirme que la principale réussite de Moshe Safdie, « fut de réaliser les fantasmes des milieux moyen-âgeux de l'enseignement et du journalisme établis »¹⁰.

Mais il faut noter aussi que l'auteur de *Megastructure*, bien qu'il ait été le plus influent et le plus clairvoyant des analystes de la réception d'*Habitat*

67, en fut en réalité lui-même un acteur essentiel et n'a pas échappé à ses effets mystificateurs. En effet, quand il revient sur *Habitat* dans les dernières phrases de *Megastructure*, il mentionne, comme cause de l'écroulement éclair du mégastructuralisme, l'écart entre le fantasmatique et le possible que sa réalisation a permis d'observer. Puis, pour enterrer définitivement les rêves de villes-systèmes adaptables à l'infini, il émet l'idée que leur propre prétention à l'absolue évolutivité selon les besoins et les désirs de leurs résidents libertaires confinait fatalement à leur auto-destructivité : finalement sans objet, le mégastructuralisme se serait auto-annulé. Or, cette hypothèse de processus d'auto-annulation reproduit symétriquement le phénomène qui, neuf ans plus tôt, frappait *Habitat 67* au travers de sa réception : dans cette ultime interprétation, Reyner Banham projette exactement la séquence des événements médiatiques qu'il a vécus, sanctionnés et tenté d'analyser.

Ce qui fait problème, c'est la riche descendance historiographique de l'histoire immédiate telle qu'écrite par Reyner Banham en 1976 et qui, dans les faits, reste aujourd'hui prégnante. Face à cette situation, ce que pointe la présente étude des parcours critiques et historiographiques croisés de deux grands récepteurs d'*Habitat 67* et de sa médiatisation, c'est la nécessité de traiter en tant qu'objets médiatiques les architectures des débuts de l'ère du village global. Car, parmi elles, figurent celles sur lesquelles se fonde le mythe de la fin de l'architecture moderne. Il est important d'en évaluer la valeur historique de moments clés, en tant qu'horizons de projections et de luttes idéologiques, plutôt que d'en perpétuer la dépréciation critique à titre d'expressions monumentales d'un cul-de-sac. Sans quoi, on s'oriente paradoxalement vers une forme désincarnée de documentation des mégastructures et des architectures-systèmes, risquant de prolonger le cautionnement historiographique de leur interprétation à chaud comme manifestations déliquescents d'un modernisme moribond, et d'hypothéquer de la sorte leurs chances de bonne conservation.

Bibliographie

- Beringer (Hubert), « *Habitat 67* en 1968 : c'est fini, donc ça s'écroule », *L'image (Revue internationale d'analyse d'images)*, n° 2, 1996, p. 178-188.
- , « *Habitat 67* en chantier : l'heure de vérité ? », *Le temps de l'œuvre (Approches chronologiques de l'édification des bâtiments)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2000, p. 85-96.
- , « *Habitat 67* : architectures d'images, images d'architectures », *Journal de la Société pour l'étude de l'architecture au Canada*, n° 1-2, 2002, p. 3-20.
- , « Dit, non-dit, contredit et discrédit de l'iconographie du chantier d'*Habitat 67* », *Globe (Revue internationale d'études québécoises)*, vol. 5, n° 1, 2002.



The W-3 Avenue in Brasília. Note the strong discontinuities in these areas.

Life and Death of a Modern Avenue: W-3, Brasilia

Frederico ROSA BORGES de HOLANDA

Architect, Ph.D., Lecturer at the School of Architecture and Urbanism, University of Brasilia.

Alexandre SAMPAIO da SILVA

BSc, Agronomist.

Lilian Maria BORGES LEAL de BRITTO

BSc, Architect.

Lucia Helena FERREIRA MOURA

BSc, Architect.

Ronald BELO FERREIRA

BSc, Architect, Brasil.

Vie et mort d'une artère moderne : l'avenue W-3 à Brasilia

Certains lieux urbains vivent parfois un « âge d'or », avant d'entrer dans un processus d'obsolescence. Pourquoi cette situation s'est-elle produite dans le cas de l'avenue W-3, figurant au plan pilote de Brasilia, au Brésil? On propose une méthodologie pour essayer d'expliquer ce destin funeste. L'avenue a d'abord formé un pôle culturel et commercial dynamique pendant les premières années de la capitale; ensuite, ces activités ont progressivement disparu. Par ailleurs, des activités qui n'avaient pas été prévues sur ce site sont apparues - petits hôtels, services religieux, services d'éducation informels de plusieurs types. Elles ont remplacé les anciens usages résidentiels ou s'y sont ajoutées. Aujourd'hui, l'ambiance de l'avenue constitue un pâle reflet de ce qu'elle fut autrefois: bâtiments abandonnés, faible fréquentation des piétons, détérioration urbaine. En reconstituant les mécanismes de cet enchaînement, on saisit la logique de transformation d'un lieu conçu en accord avec les principes modernes, on identifie la capacité d'une ville à satisfaire de nouvelles demandes sociales ainsi que, d'une manière plus générale, les logiques de transformation des villes contemporaines. Les raisons de cette décadence sont en effet intrinsèques et extrinsèques à l'avenue.

Parmi les premières, on peut citer: a) la réglementation originelle de l'usage du sol, qui prévoyait d'attribuer un côté de la rue aux commerces et aux services, et

1 - Costa (Lúcio), *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, São Paulo, Empresa das Artes, 1995, 608 p.

2 - CODEPLAN, *Sistema de Informações Estatísticas do Distrito Federal - SIEDF*, Brasília, CODEPLAN, 1999 (in CD-ROM).

3 - This taxonomy is based on the DIMPU Research Project, developed by a group of professors at the University of Brasília, among them Frederico de Holanda, Gunter Kohlsdorf and Maria Elaine Kohlsdorf.

l'autre côté aux usages résidentiels, introduisant par là même le principe d'une dichotomie et constituant une « rue commerciale d'un seul côté »; b) une infrastructure médiocre pour les parkings et pour la circulation des véhicules et des piétons.

Parmi les raisons extrinsèques, on relève que a) la réalisation des secteurs centraux du plan pilote fut très lente et que cette réalisation tardive a contribué à la décadence de l'avenue; b) il s'ensuit la réalisation de nouvelles configurations pour les espaces commerciaux, par le biais de « centres d'achat »; c) la conséquence finale est l'accroissement significatif des flux de véhicules, à la fois le long de l'avenue et dans l'axe est-ouest qui la traverse, ainsi que l'accroissement des ratios de motorisation dans la ville entière. La communication propose enfin une démarche de revitalisation de l'avenue W-3.

Introduction

The W-3 Avenue in Brasília has constituted, until the late 1970s, an important commercial and cultural pole in the city, and has been continuously decaying since then. The transformations which it has witnessed along its 42-years of history constitute an important lesson on the logic of spatial configuration of cities nowadays, in Brazil as well as elsewhere. As follows, a brief history of the avenue is offered.

In the original proposition by Lucio Costa, the W-3 defined the city border: to the east a series of buildings would house non-retail shopping, which would feed the local shopping of the superblocks; to the west, orchards in which agricultural produce would be grown.¹ However, from the early beginnings, townhouses were built to the west, for lower income people. Orchards were never implemented. To the east, not only non-retail shopping was built, but also commerce and services in general, including cultural institutions - libraries, movie houses, art galleries etc. The fact that the central sectors of the Pilot Plan were not implemented at the time stimulated the location of these activities here. From the beginnings of the 1980s, two trends are observable. On the one hand, local shops (east side of the Avenue) began to open branches in the central sectors that were implemented, as well as in the shopping centres that were appearing in various locations. Bit by bit, these shops began to abandon their original location. On the other hand, residential uses to the west began to be replaced by various services, which include small hotels, religious and educational institutions, clinics, etc. Newcomers, as compared with those who were moving out, were not enough to keep the vitality of the place.

Motorization ratios also increased sharply along the years - Brasília occupies today the highest level in the country: 1.8 inhabitants/car.² Parking facilities offered in the avenue could not compete with those offered elsewhere in the city. A sort of "day after urbanscape" began to show, by which many shops were closing. As follows the main problems facing the avenue are discussed.

Present situation and its problems

The evaluation of a place depends on the way it responds to *social expectations* along a series of *aspects of performance*.³ In this paper, the analysis will be done according to the following aspects:

- a. *functional aspects* - which concern the *quality*, the *quantity* and the *relative location* of places serving the various activities, dealing with both sub-categories of *adapted spaces* and *circulation spaces*;
- b. *co-presence aspects* - which concern difficulties imposed on pedestrian use of public open spaces, but *exclusively* related to *configurational properties* of space, over and above functional aspects - barriers of various kinds, discontinuities of urban fabric, spatial segregation etc.;
- c. *bio-climatic aspects* - which concern the physical comfort of the body, in relation to temperature, humidity, noise, light and pollution;
- d. *economic aspects* - which concern material and energy resources in the implementation and maintenance of the place;
- e. *aesthetic aspects* - which concern aspects related to the visual performance of the place, including issues of identification/orientation, visual pleasure and symbolic content.

Functional aspects

a. Adapted spaces

Adapted spaces are those which serve relatively fixed activities. The peculiar thing about the avenue is that it is a "one-side street." On the east side, it is allowed to build three floors on the ground and an optional underground. Commerce and services at ground level, and residences, at the first and second floors predominate. On the west side, only two stories and an optional underground are allowed. As to uses, only housing is legally the case. This is perhaps one of the greatest problems of the place. With time, a clear contradiction appeared between this *legal* situation and the *real* one: new uses, as commented above, are coming to the place, and many buildings already go up to three stories high plus underground, on the west side. Official planning is not able to go counter to these trends.

b. Circulation spaces

Circulation spaces are those bits in the public open area of the city which accommodate pedestrian as well as vehicular flows, of whatever kind. *Spatially*, the avenue has three traffic lanes in each direction. As vehicular flows across the city in the east-west dimension increased with time (in contradiction with the original rather thin and linear conception of the city along the north-south dimension), new crossings have been provided. They are now in great numbers, and make it very difficult to implement technologies which would favour greater vehicular flows - such as green waves. There are parking spaces in the median of the avenue, but no space is provided for parking along the blocks. Generous sidewalks are provided in both sides, but they are poorly maintained, and invaded by cars. As to *vehicular flows*, this is an avenue of regional influence: it crosses the city completely in its north-south dimension, and it is used to connect Brasília with the satellite nuclei. It is already heavily congested in peak hours, and there are no exclusive lanes for public transport.

Co-presence aspects

First and foremost, this "one-side avenue" creates long distances between opportunities, because it *doubles* the average distance among shops,

as compared to "two-side" normal avenues. Also, long building facades lack doors, configuring a sterile urbanscape. The few squares along the avenue locate in the residential side, and are thus physically isolated from the busiest areas, presenting no vital activities opening into them. Building densities here are very low, in both sides, and this contributes to a low flow of people to and from the place.

Bio-climatic aspects

Brasília has an extremely privileged tropical altitude climate. However, the sun in this plateau (1000 metres above sea level) is very strong, and adequate protection for the pedestrian is lacking, particularly on the east side. Parking lots lack trees, and are completely covered with asphalt, thus reducing the absorption of rain waters, and augmenting the radiation caused by sun incidence, therefore increasing local temperature. In the median, tree species, by their size and foliage, do not provide sufficient shade over the traffic lanes. Volumetry of the buildings is too even, thus not contributing to the formation of air vortices that might minimise heat islands.

Economic aspects

Urban densities - residential or otherwise - are very low here. In the Pilot Plan, as a whole, densities amount to only 31.26 inhabitants/ha, and in the surroundings of the avenue it is estimated not more than 150 inhabitants/ha. This is far from providing an adequate use of the urban infra-structure which is offered here.

Aesthetic aspects

It is indeed possible to clearly identify the avenue, *vis-à-vis* the super-blocks of the Pilot Plan, by means of the more continuous fabric of the former. Still, there is total lack of coherence between the two sides of the avenue, and orientability is low, mainly because of the excessive repetition of same types of parcels, along its 6 kilometres. Symbolically, only one building recalls more clearly world visions - Dom Bosco Church - and the Square of Commitment (*Praça do Compromisso*) includes a memorial concerning the murder of the Indian Galdino, thus embodying values of human solidarity. Even so, in this latter case references are weak, and the square should be revitalised so that its message could achieve a more powerful content.

Proposals

The format of this section is necessarily different from the above, for a simple reason: propositions are *synthetic*, instead of *analytical*. Thus, the items to follow refer not to *aspects of performance*, but to *design measures*. The more problems they will help to solve - thus covering various aspects as commented above - the more important they are to be considered.

The nodal points

Today, there are no clear *nodal points* - greater concentration of activities in places which are at the same time physically differentiated. We propose three nodes - approximately in the beginning, middle and end of the

avenue - which are not simply shopping areas, but which should contain educational and cultural activities in the upper floors. They will not only integrate present blocks *along* the avenue, overcoming existing discontinuities, but also *across* the avenue, over the vehicular lanes. These nodes will be architecturally differentiated from their surroundings, thus also working as *visual landmarks*, therefore improving orientability in an otherwise undifferentiated urbanscape.

Parcelling, building heights, densities, uses

A new parcelling of the land, as well as new densities and number of floors will benefit the place by means of: a) minimising "blind spaces" (spaces with no doors opening onto them), and thus supporting greater sociability; b) improving economy of scale because of the greater number of activities per unit of area; c) improving bio-climatic performance because of the greater variation of building heights which creates air vortices; d) improving identification and orientation because of the greater volumetric diversity. Changes are proposed on both sides of the avenue, but they will be more dramatic in the west. Here, greater incentives will be given to shopping and services in ground and first floors, and apartments and other services will be allowed in the upper floors.

Circulation of vehicles and pedestrians

The proposal implies new forms of accessibility. A modern street-car system, replacing the huge number of buses, will reduce the need of traffic lanes to two, in each direction. New parking lots are proposed, in accordance with the new land use pattern. A cycling lane is implemented in the median.

Vegetation

New vegetation design will improve bio-climatic performance as well as aesthetic aspects. Greater trees in the median will create adequate shading, both to the traffic lanes and to the shopping facades to the east. Groups of trees of similar shape and colours will help identify different bits of the avenue, thus improving orientability.

Conclusion

The history of the W-3 Avenue illustrates two general configurational problems of modern cities (notwithstanding more specific problems which have been dealt with in this paper): a) the mistake of modernistic zoning, by which uses are *defined according to blocks*, instead of *according to spatial units* - streets, avenues, alleys, squares; b) the abandoning of open public spaces, in favour of interior, highly controlled spaces of shopping malls and private institutions. In the present case-study, the first problem is being corrected by the people themselves, over and above legal prescriptions. However, exactly because this is being done haphazardly, without the support of a well designed urbanistic policy, unnecessary complications are arising. The second problem reaches not only Brasília, but almost every contemporary city. Certainly this constitutes a difficult problem, but many experiences, in Brazil as elsewhere, show that this situation can be reversed,

demonstrating that a revitalised urban scene can exist simultaneously with the introverted "palaces of consumption." The proposals put forward here will make the avenue an urban space *par excellence* again, even better than it once was. We are convinced that the transformations suggested go hand in hand with the attributes which have pushed to consider Brasilia as part of the World Cultural Heritage.

Le Lycée Camille-Sée (Paris, 1934) ou la modernité célébrée

Marc LE COEUR

Historien de l'architecture, doctorant à l'Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), France.

The Lycée Camille-Sée (Paris, 1934) or Modernity Celebrated

As a means to explain the motives behind the ebullient, positive reception of the Parisian Lycée Camille Sée for Girls from its opening in the fall of 1934, Marc Le Coeur describes and traces its extensive national press coverage from June to January 1935. One of the most publicised French buildings between the wars, it was heralded as pedagogically innovative and technically modern, with its monolithic pink concrete facade, boiler room, fuel-oil kitchens, escalators, elevators for professors, vast bays and terraces, and below-ground interior court. Commentators unanimously commended its architect François Le Coeur (1872-1934) for his audacious ingenuity in designing a paragon of schools with simplicity and originality. In the realisation and elucidation of the project to the public, the concerted efforts of Francisque Vial, director of secondary education at the Ministry of Education, founding directress Evrard, and the architect himself all played significant roles. Vial launched the concept, encouraged and approved the novelty of the plans (on a site substantially smaller than norms allowed) and actively solicited press response, handled in part by the directress. The establishment was touted as a showcase for ministerial commitment to the renovation of secondary education and the inauguration of ambitious designs for other school projects in the capital. Le Coeur was inundated by the press and photographers even before the *lycée* was entirely completed, such pressures no doubt contributing to his sudden death in November, only two months after the inauguration.

Stressing pedagogy above all, Vial made certain that qualified interlocutors were available as part of the press campaign. The results proved positive, the work perceived (even by the most conservative critics) as a prototype of urban high schools, a magnificent pedagogical tool, exposed to light and air, endowed with exceptional facilities and comforts, referenced to other functional "traditional modern" buildings such as factories or department stores. In 1937-1938 the building received a second

1 - Valéry (Paul), *Eupalinos ou l'architecte*, 1923, rééd. Paris, Gallimard, 1944, p. 99.

2 - Pour une présentation de cet établissement, voir Marc Le Cœur, « Le lycée Camille-Sée », *Le XV^e Arrondissement. L'Étendue de la réussite*, Paris, D.A.A.V.P., 1996, p. 190-195.

consecration in playing an inspirational role for three new Parisian lycées, as discussed in *L'Architecture d'Aujourd'hui* (August 1938). The lycée then disappeared from public notice until the late 1980s when it underwent unfortunate alterations (for example, aluminium replacements for metal framing, incidental painting to the facade, suppression of elevator and escalator, closing access to terraces). Nonetheless the school was inscribed in its entirety on the Supplementary Inventory of Historic Monuments in January 1995. As the author concludes, this recognition is due not so much to the building as it exists today, but as it was reported to be in its integrity by reporters in 1934, to which contemporary historians still refer.

Il me semblait parfois qu'une impression de beauté naquît de l'exactitude; et qu'une sorte de volupté fût engendrée par la conformité presque miraculeuse d'un objet avec la fonction qu'il doit remplir. Il arrive que la perfection de cette aptitude excite en nos âmes le sentiment d'une parenté entre le beau et le nécessaire; et que la facilité, ou la simplicité finales du résultat, comparées à la complication du problème, nous inspirent je ne sais quel enthousiasme. L'élégance inattendue nous enivre¹.

La mise en service du lycée de jeunes filles « Camille-Sée » fut le principal événement de la rentrée des classes de 1934². De juin 1934 à janvier 1935, la presse nationale consacra une trentaine d'articles au nouvel édifice, faisant de celui-ci l'un des bâtiments français les plus publiés de l'entre-deux-guerres et assurément le plus commenté des lycées, toutes époques confondues. Ces articles exposaient longuement le parti architectural et s'enthousiasmaient pour un ensemble d'équipements encore inédits dans un établissement de ce type car, ainsi que l'écrivit le reporter de *L'Intransigeant* (25 septembre 1934), « ce lycée en béton rose, avec sa chaufferie et ses cuisines au mazout, ses escaliers mécaniques, ses ascenseurs pour les professeurs, ses vastes baies et ses terrasses, sa cour intérieure en sous-sol, son passage souterrain, sera le plus moderne de tous nos lycées ». Tous les commentateurs félicitèrent l'architecte pour cette « belle leçon d'audace et d'ingéniosité » (*Le Bâtiment illustré*, janvier 1935), et, rivalisant de superlatifs, applaudirent le caractère innovant de ce « monument scolaire de grande classe » (*La Technique des travaux*, décembre 1934), de ce « parangon des écoles » (*Les Annales*, 15 octobre 1934). Leur emboîtant le pas, certains entrepreneurs mirent à profit la soudaine notoriété de l'édifice en publiant plaquette illustrée ou réclame publicitaire qui vantaient leurs ins-



Rotonde d'entrée du lycée Camille-Sée en 1934 (Paris, collection particulière).

tallations dans « le plus moderne, le plus récent des Lycées français », et plusieurs éditeurs d'art consacrèrent des séries de cartes postales à l'établissement, où l'on pouvait juger de « la belle simplicité et [de] l'incontestable originalité de cette œuvre marquante » (*La Construction moderne*, 23 décembre 1934).

Cet engouement et l'unanimité des éloges s'abattant sur un édifice pourtant sévère, puissant monolithe de béton équarri et ajouré, constituent un fait singulier qui appelle quelques éclaircissements. Mais avant d'examiner les motifs d'une telle réaction, il convient d'observer le rôle joué dans cette affaire par Francisque Vial, directeur de l'Enseignement secondaire au ministère de l'Éducation nationale, mademoiselle Th. Evrard, première directrice de l'établissement, et l'architecte François Le Cœur (1872-1934). La publicité qui est faite à l'édifice résulte assurément d'une conjonction d'actions concertées.

Les acteurs de la réception

Le premier passe pour « le père spirituel » du lycée³. Trois ans plus tôt, c'est à sa demande que Le Cœur a accepté de relever le défi qui consistait à bâtir un établissement devant accueillir 1 500 jeunes filles sur un terrain trois fois et demi plus petit que ce qu'exigeaient les normes officielles⁴. Après avoir « lancé l'idée » du lycée, Vial en a « arrêté les plans, encouragé la construction, soutenu activement et avec conviction la formule nouvelle qu'il représente »⁵. Comblé par le résultat, il sollicite la presse quotidienne et les magazines d'actualité ou à vocation pédagogique dès le début de l'été 1934, et, pour donner plus de relief à l'événement, il convainc le ministre Aimé Berthod de se rendre en personne au lycée Camille-Sée le jour de la rentrée des classes. Pour l'administration de l'Éducation nationale, l'enjeu est en effet d'importance : l'établissement doit être une vitrine de l'action du ministère en matière de rénovation de l'enseignement secondaire, en même temps qu'il doit inaugurer une série de chantiers dans la capitale, où aucun nouveau lycée n'a été fondé depuis plus de vingt ans. En outre, l'État doit prouver que l'ambition architecturale en matière de constructions scolaires n'est pas l'apanage des municipalités les plus progressistes de la banlieue parisienne.

Relayant l'action de Vial, mademoiselle Evrard consent de bonne grâce à recevoir les journalistes entre deux mères de famille venues inscrire leurs fillettes, et à favoriser leur exploration du bâtiment. Il faut souligner ici l'abnégation de la directrice, qui ne ménage pas son temps pour contribuer à faire connaître et apprécier l'établissement dont elle a désormais la charge, au moment même où celui-ci doit ouvrir ses portes pour la première fois.

Enfin, François Le Cœur est à son tour assailli de pressantes demandes de renseignements, de visites et d'autorisations de publication, alors que paraissent les premiers articles et que lui-même peine à se remettre d'un chantier qui l'a épuisé. C'est en effet vers lui que se sont tournés, à partir du mois d'août, les principales agences photographiques françaises et étrangères, et l'ensemble des titres de la presse architecturale. Mais, parce que le lycée n'est pas complètement achevé, ni totalement équipé, Le Cœur obtient que la parution des textes de ses confrères soit retardée de quelques semaines. Ceux-ci paraîtront à partir du mois de décembre, c'est-à-dire au lendemain de son décès, survenu brutalement le 2 novembre. Par suite,

3 - Evrard (Th.), Discours prononcé lors de l'inauguration officielle du lycée, le 1^{er} juin 1935, *Revue de l'enseignement secondaire des jeunes filles*, 1^{er} juillet 1935, p. 290.

4 - Prélevée sur le site de l'ancienne usine à gaz de Vaugirard et offerte à l'État par la Ville de Paris, la parcelle s'étend sur 5. 800 m². Au regard des règlements, sa superficie aurait dû être de 20 000 m² environ.

5 - Evrard (Th.), *op. cit.*

6 - Voir Jean-Claude Vigato, *Le Jeu des modèles. Les modèles en jeu. Doctrines architecturales dans l'entre-deux-guerres*, rapport de recherche CORDA, Villers-lès-Nancy, CEMPA; École d'architecture de Nancy, 1980.

7 - « Nous moderniser n'est pas forcément nous américaniser, nous germaniser, nous bolcheviser, nous défranciser » (Camille Mauclair, « L'Architecture va-t-elle mourir ? », Paris, *Nouvelle Revue Critique*, 1933, p. 21-22).

8 - Tout le monde s'émerveille devant l'« aspect tout à fait remarquable et tout à fait nouveau du béton » (*L'Architecte*, décembre 1934), où se mêlent des débris de granit et de marbre roses, et dont la teinte « confère à la construction ce qu'elle a de gracieux et d'affable » (*La Technique des travaux*).

cette seconde vague d'articles s'accompagnera de récapitulatifs de la carrière de celui en qui Auguste Perret voyait « l'un de nos meilleurs architectes » (*L'Architecture d'Aujourd'hui*, décembre 1934 - janvier 1935).

La campagne de presse

Rien n'est négligé pour faciliter la tâche des reporters. Ceux-ci ne manquent pas d'interlocuteurs qualifiés pour nourrir leur enquête, et l'établissement leur est largement ouvert, qu'il peuvent découvrir seuls ou, ainsi que certains le relateront, au cours de visites groupées, sous la conduite de représentants de l'agence Le Cœur ou de l'entreprise générale Lafond, parfois de la directrice elle-même. Car ici, plus qu'ailleurs, la pédagogie est de mise.

Assurément, la leçon est bien comprise : loin de s'en tenir à l'inventaire des équipements les plus modernes et de ne relever dans les distributions que leur part d'originalité, les journalistes présentent bientôt l'ensemble comme un tout homogène. Remontant le processus d'élaboration du projet, tous exposent patiemment à leurs lecteurs comment la conception de l'établissement a été toute entière tournée vers la résolution d'un programme complexe et de quelles façons l'architecte est parvenu à surmonter un à un les obstacles qui se sont présentés à lui ; tous prennent soin de démontrer que chaque innovation s'est imposée d'elle-même et que partout la logique a prévalu. En somme, ce que chacun se plaît à décrire et à encenser, c'est d'abord une démarche proprement architecturale, empreinte de pragmatisme, fait d'autant plus remarquable qu'on compte peu d'architectes parmi les rédacteurs des articles. Le tour de force accompli par Le Cœur est la première cause du vif intérêt qu'on porte à son ultime réalisation. Que l'œuvre achevée apparaisse par surcroît comme un magnifique outil pédagogique, largement ouvert à l'air et à la lumière, doté d'exceptionnelles conditions de confort et qui puisse prétendre au titre de prototype des lycées urbains de l'avenir, attise les louanges. Dès lors, fort de leur compréhension du parti général, les commentateurs acceptent sans réserve le recours aux derniers perfectionnements produits par l'industrie et à la force motrice électrique, les références à l'usine, aux grands magasins ou aux entrées du métropolitain, comme le vocabulaire architectural des plus contemporains : toitures-terrasses, fenêtres en bandeau, façades de béton, modénatures minimales...

Les plus conservateurs des critiques adhèrent eux-mêmes à la franche modernité de l'édifice parce qu'elle est transcendée par une inspiration véritablement classique, où ils aiment à reconnaître le sentiment national : à l'heure où certaines tendances de l'architecture sont l'objet de vives polémiques⁶ et où un Camille Mauclair stigmatise le nudisme architectural, le « panbétonnisme intégral » et les « Utilitectes », qu'il accuse de faire le jeu de l'étranger⁷, on sait gré à l'architecte d'avoir signé un « ensemble très personnel, très français » (*L'Architecture*, juillet 1935), qui paraît construit « dans une admirable pierre de taille rose, comme la cathédrale de Metz » (*Benjamin*, 27 septembre 1934)⁸, et dont le plan, « clair comme une épure », évoque celui des « cloîtres monastiques » (*L'Architecture d'Aujourd'hui*). De fait, le lycée Camille-Sée est l'une des premières manifestations du « modernisme traditionnel », cette « troisième voie » de la modernité dans l'entre-deux-guerres qu'a étudiée Jean-Claude Vigato⁹.

La postérité

En 1937 et 1938, l'établissement connaît une seconde forme de consécration, en inspirant les plans de trois nouveaux lycées parisiens (dont l'un surtout est véritablement décalqué). Mais, parce que la presse architecturale n'a pas de mémoire et que les architectes se sont gardés de citer leur modèle, aucune revue ne rappelle le précédent du lycée Camille-Sée, à l'exception notable de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (août 1938). Quatre ans après avoir fait l'événement, l'établissement est entré dans un purgatoire dont il ne sortira qu'à la fin des années 1980.

Ces dernières années, le lycée Camille-Sée a subi nombre de transformations qui ont altéré son aspect (substitution d'épaisses structures d'aluminium aux menuiseries métalliques originelles, « enjolivement » par la peinture de certaines parties des façades...) et compliqué son fonctionnement (suppression des escaliers mécaniques et des ascenseurs, condamnation du passage souterrain, fermeture de l'accès aux terrasses...). Pour autant, ces changements fâcheux n'ont pas nui à son inscription en totalité sur l'Inventaire supplémentaire des Monuments historiques le 12 janvier 1995, sollicitée par l'un des successeurs de mademoiselle Evrard. Car le bâtiment auquel on a reconnu, ce jour-là, une valeur patrimoniale, celui dont il est souvent question aujourd'hui dans les ouvrages d'architecture, est sans conteste le lycée qu'avaient découvert, dans son intégrité, les reporters de 1934. Plus encore qu'à l'époque, la lecture de leurs articles concourt à la compréhension de l'édifice en restituant le parti initial, désormais peu lisible. C'est à eux, plutôt qu'au bâtiment lui-même, que se réfèrent les historiens. C'est à leurs longs développements qu'on doit de pouvoir caractériser ce que Hans Robert Jauss appelle « l'actualité de ce qui n'est plus actuel »¹⁰. Par son abondance autant que par la précision et la pertinence de ses analyses, la réception du lycée Camille-Sée est ainsi devenue, après quelques décennies, un facteur de légitimation architecturale et l'indispensable complément d'une œuvre désormais dénaturée.

9 - Vigato (J.-C.), *op. cit.*, p. 33-34 et 193 et suivantes.

10 - Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 (pour l'édition française), p. 133.



The Gårdsten area in Gothenburg was built 1968-1971. The west part, designed by the architect Arne Nygård, is composed of twelve similar yards enclosed by 3-storey lamellas and 6-storey gallery houses with flat roofs. The bottom floors of the gallery houses were partly open, forming very windy passages between the yards. In 1998-2000 three blocks were rebuilt with environmental aims in view. The solar panels added on the roofs let the original building forms stand out. New laundry rooms and green houses replaced the wide passages of the bottom floor, and all balconies were glazed. The architect of the rehabilitation project was Christer Nordström.

The Architecture of the "Record Years": Characteristics to Preserve and Develop

Sonja VIDÉN

Architect, Ph.D., Royal Institute of Technology, School of Architecture,
Stockholm, Sweden.

L'architecture des « années fastes » en Suède - caractéristiques à protéger et à développer

Durant la période des « années fastes » de 1960-1975, près de 1,4 million de logements furent construits en Suède. Les plans-type et modèles architecturaux étaient directement inspirés des idéaux du Mouvement moderne. L'ambition était de créer des « cités de demain », en offrant un certain choix de logements décents à des prix raisonnables pour un large éventail de population.

Les deux-tiers des nouveaux logements furent construits sous forme de barres d'habitations issues des schémas directeurs des cités nouvelles, ou dans des zones péri-urbaines. Calques répétitifs, simplicité des formes géométriques, préfabrication poussée contrastaient fortement avec la première génération de logements sociaux des années 1930-1960. L'expression architecturale et la qualité de ces immeubles variaient sensiblement. Ils avaient toujours des formes orthogonales et, en général, le tracé des fenêtres était un élément clé de l'expression architecturale. Enfin, un grand soin était apporté à la conception des circulations. Le principe en était la séparation de la circulation piétonnière et de la circulation automobile.

L'exigence d'une meilleure connaissance de cette architecture s'est imposée progressivement pour fonder la réflexion générale sur la protection et sur la préservation des qualités intrinsèques de ces œuvres. Durant les deux dernières décennies, des opérations de réhabilitation et de rénovation financées par des fonds publics ont été lancées; cette politique se poursuit actuellement avec l'apport de subventions accordées par l'État afin de réduire les nuisances environnementales et d'améliorer sensiblement l'image des grands ensembles.

La restauration de l'ensemble de Gårdsten (1968-1971) à Gothenburg est un cas exemplaire de la politique menée en Suède en direction de ce patrimoine immobilier.

Introduction

During the so-called "Record Years" of 1960-1975, some 1,4 million dwellings were built in Sweden, in order to eliminate the immense housing shortage and poor housing standard. "Functional" building, a straightforward, undecorated architecture inspired by the Modern Movement, was a widespread aesthetic ideal among architects and designers. In people's general consciousness the housing stock of the period is almost synonymous with uniform, socially isolated, large-scale housing estates with buildings of grey precast concrete slabs. The reality, however, is much more diverse, with homes and buildings showing a wide variety of forms, in both single-family houses and multi-family apartment blocks, and with very varied social patterns as well. Today, these housing areas need renovation and adaption to new demands and life-styles. Many of them have architectural qualities well worthy of protection and preservation. To preserve their characteristics and promote renovation with care a better common understanding of the architecture is necessary.

Building Ambitions, Ideals and Practice of the "Record Years"

The period from the late 1950s to the early 1970s was a period of fast economic growth which strongly affected the need for new dwellings especially in the bigger cities, and in expanding industrial communities all over the country. To meet the big needs for new housing and "offer good dwellings at reasonable prices for all the population," as the governmental goal was formulated, it was considered necessary to rationalize and industrialize the construction of residential buildings. The social and ideological background was in many ways similar to the background of the residential areas of the early Modern Movement. Siemensstadt in Berlin could be an example of that, and several residential buildings of the "Record Years" illustrate the influences of famous German architects of the Modern Movement. One example is Grindtorp in Täby nearby Stockholm, where the facades of the curved buildings seem to be inspired by the Gropius house for Interbau in Berlin, 1957.

Two-thirds of the new dwellings were built in apartment blocks, most of them in relatively large-scale housing areas in new suburbs around bigger cities or in the outskirts of smaller communities. Slab blocks and towers of six to eight storeys were quite frequently built, but still more than 50% of the multifamily buildings were "traditional" three-storey slab blocks, and about 20% lower slab blocks and rental row houses.

The ambitions to create "cities for tomorrow" led to building patterns strongly affected by the planning for extensive car traffic and parking. Traffic routes of different density and vast parking areas surround the residential blocks and separate the different groups of buildings from each other. The separation of car and pedestrian traffic is a basic factor of the urban planning patterns.

Architectural characteristics deserving attention

The buildings - and the yards - were designed according to the technical and architectural ideas at that time. Most building forms are strictly geo-

metrical, with plain, undecorated facades. Brick, plaster and concrete panels (in that order) are the dominant facade materials, but more or less new materials like asbestos, glass or aluminium panels were used as well. The brick facades differ from traditional ones; new types of construction and new production techniques usually made the surface look more plain and "machine-made." The concrete facades present many interesting variations of surface, created by the production forms - actually far from the general image of "dull grey concrete." Big windows are essential to the architectural expression of many of the buildings. The reflections of the sky and sunlight and the patterns of bright glass over the facades are important elements of the architecture.

The strict, geometrical character of the buildings is often accentuated by vertical blocks of big balconies, or by horizontal lines of windows or balconies. Flat or slightly sloping roofs with discrete bases, more or less invisible from the ground, often strengthen the "cubic" impression of the buildings.

In many of the housing areas artificial colour was used very sparsely. The natural colours of the materials were allowed to dominate. Window frames and other wooden units were often painted in discrete, quite dark colours; the traditional bright white window frames of the Swedish cottages were not as common as in the 1950s. There are also quite a few buildings where strong, bright colours - red, blue, orange - were used, especially for windows and balcony fronts. Most plaster facades got either almost white or darker greyish/brownish colours.

Generally, many of these typical "modernistic" materials and constructions, and the strict forms and design demand a continuous maintenance to keep their original qualities of purity and simplicity. One of the menaces to the architecture of the "Record Years" is the common inability of perceiving these qualities behind the marks of "wear and tear" assembled during thirty-forty years.

The ambitions of creating "cities for tomorrow" led to a special concern for car traffic. Most housing areas are surrounded by traffic routes and vast car parking areas which separate the different housing blocks from each other. The outdoor environment - the urban landscape as well as the yards - is strongly affected by the strict traffic and zoning planning. In addition, the yards get much of their special character from the planning ideals at that time. Separation of "functions" is a central idea. Playgrounds and facilities for different ages and purposes were laid out and separated from each other by (usually) strictly formed, plain lawns or bush plantations. The bush plantations were designed to form architectural volumes with just one kind of bushes in every separate unit. Simplicity and economy characterize the materials of the footpaths as well. Asphalt is the common ground material; variations of colours and structures are rare. Today, when variation and "nature-like" plantations are preferred, and the urban planning is inspired by the traditional town patterns, many of these characteristics are totally out-of-date.

Conversion and rebuilding

During the last two decades several large-scale housing estates of the "Record Years" have been rebuilt, more or less extensively. Changes in shape and colour often have had the explicit purpose of giving the housing a more

attractive and up-to-date appearance. A post-modern idiom with light pastel colours and traditionally shaped roofs takes the place of the original simple, geometrical purity. Entrances and stairwells are often changed, with canopies and projections, new colours and materials. Great effort is usually expended on making the outdoor environment softer, greener, more varied, and suitable for different groups of residents. Altogether, the buildings and neighbourhoods from the record years are being dealt with in a number of different ways, from careful maintenance to radical "turn-around" redevelopment and even demolition of whole buildings or parts of buildings.

At present substantial state subsidies are given to projects aiming at reduced environmental impact and improved sustainability. Some of these efforts have led to total changes of the architecture, while in other cases additions and changes have been made in accordance with the original character. Many of the projects show the complexity of the problems to be solved. There are decided architectural values to care for, but there are also technical problems to deal with, and needs for a more up-to-date design to attract residents and solve vacancy problems.

One example of the complex questions to handle is West Gårdsten in Gothenburg. This has been a problematic area ever since it was built in 1968-71. It was designed with much care for the housing qualities and daily life as well as for the architectural expression; the architect was Arne Nygård. All materials and construction details were thoroughly chosen and treated. For decades, the maintenance and management problems, however, increased. A few years ago a conversion project started in some of the buildings, under the guidance of architect Christer Nordström. Many of the original materials were already more or less destroyed by wear and tear, and were displaced by new ones, expected to be more sustainable. The new materials were chosen with great skill and consideration of the original design, but the change of the architectural expression is evident.

One of the architectural characteristics was the open space created in the ground level under some of the buildings, which were carried by sturdy concrete pillars. This space was walled-in, and common facilities, a laundry-room and a green-house displaced the windy "hole" under the buildings. The existing balconies were glazed, the glass walls of the stairwells were replaced by another glass material, and solar panels were carefully placed on the roofs. The residents appreciated the changes, and certainly new housing and technical qualities were added. Nevertheless, some original qualities, some of which might have been able to be saved, are gone forever.

The solar panels of East Gårdsten illustrate a possibility of careful addition of "ecological" elements to existing buildings. Another illustration is the solution chosen in the Stenso area, in Nacka nearby Stockholm. In Stenso the solar panels and reflectors have been added on the original roofs like a flock of big resting birds, leaving the original form of the buildings unaffected. The details of the concrete balcony fronts co-operate well with the light new constructions.

Many other examples to learn from are to be found in the on-going projects. At last, the knowledge and understanding of the architects, constructors, estate owners and residents involved are crucial to the questions of preservation and care for the existing character of buildings and environments.

Les valeurs du Mouvement moderne : réception locale et dimension internationale

The Values of the Modern Movement: Local Reception and the International Dimension

Les idées et les oeuvres de référence modernes ont beaucoup circulé entre les pays. Il est très intéressant de confronter les débats locaux sur les œuvres, la critique qui est faite sur les œuvres de l'étranger, et le pouvoir d'influence des expériences étrangères, parfois érigées en modèles.

Modern ideas and works of reference have circulated widely between different countries. It is of interest to compare local debates surrounding these works with their foreign critical reception and the powerful influence of foreign experiments, often upheld as models.

Danièle VOLDMAN

Introduction

1. Olga Alekseevna BUKHARKINA, Lyudmila Ivanovna TOKMENINOVA

Reflections on Modern Movement Architecture in the Mass Media of the Urals Region, Russia

2. Andrew LEACH

Modernity and Architecture in New Zealand

3. Aleksandra STUPAR

The Political Treatment of the Modern Movement: the Case of Belgrade

4. Vincent BRADEL

Le Corbusier et Saint-Dié: les termes du débat

5. Gilles RAGOT

La réception de l'architecture brésilienne à Royan

Introduction

Danièle VOLDMAN

Historienne, directrice de recherches au CNRS (Centre national de la recherche scientifique, Institut d'histoire du temps présent-IHTP), France.

Né sur les décombres du monde anéanti par la Première Guerre mondiale, le Mouvement moderne en architecture a élaboré ses valeurs au cours des années 1920 et 1930. Tel qu'il a été incarné dans la Charte d'Athènes, il est inséparable des bouleversements politiques, économiques et sociaux de cette époque. Malgré des liens et des filiations complexes, on ne peut le dissocier des espoirs de la Révolution russe et de l'essor du communisme, à la fois comme mouvement politique et comme mode de vie. Ainsi, la dimension politique et sociale y est-elle fondamentale. Par ailleurs, le rôle joué par les modèles issus du constructivisme russe et du Bauhaus allemand souligne d'emblée l'importance de sa dimension internationale.

Trois valeurs essentielles ont soudé les théories des architectes se réclamant de ce courant. La première est la conviction que l'architecture façonne le social et que les sociétés ayant une bonne architecture sont plus harmonieuses et plus équitables. La seconde est le devoir des architectes de construire pour le peuple et pas seulement pour les puissants de ce monde et les riches mécènes. La troisième est l'opportunité donnée par la conjoncture internationale : puisque le monde dans lequel vivaient les architectes modernes était secoué par des guerres, ils devaient s'efforcer de construire pour la paix future, que ce fût la paix sociale ou la paix entre les nations. Et puisqu'ils étaient entourés de ruines, la présence de *tabula rasa* devait permettre des expérimentations, impossibles dans des lieux déjà fortement construits. Cette chance offerte par les destructions aux bâtisseurs de l'avenir explique l'importance du Mouvement moderne dans les reconstructions d'après-guerres, civiles ou nationales.

Pour réaliser ces valeurs, sous-tendues par l'urgence, la pénurie et la nécessité de travailler pour le grand nombre, le Mouvement moderne s'est

donné des moyens. Son vocabulaire formel, fonctionnaliste, faisait de la rigueur une vertu ; ses techniques, toutes entières tournées vers l'industrialisation et la construction en série, étaient destinées à obtenir l'abaissement des coûts ; quant à la maîtrise d'ouvrage, remise à l'État ou à des collectivités locales ou territoriales, elle semblait garantir le bien commun.

Ces principes forts, partagés par des professionnels constitués en réseau international, ont été diversement reçus. On trouvera ici quelques cas exemplaires de cette diversité. Olga Alekseevna Bukharkina, montre comment la presse de l'Oural, du milieu des années 1920 à nos jours, a fait du Mouvement moderne en architecture une conséquence et non pas une cause du nouvel ordre social. Andrew Leach étudie les liens entre l'architecture moderne en Nouvelle-Zélande dans les années 1930 et 1940 et les architectes venus d'Europe fuyant le nazisme. Aleksandra Stupar analyse, à travers le cas de Belgrade, le détournement à des fins de propagande politique des valeurs sociales de l'architecture moderne, des années 1920 à la fin du XX^e siècle. Vincent Bradel expose comment la réception du plan de reconstruction de Saint-Dié par Le Corbusier différait des attentes des pouvoirs publics et de la population. Gilles Ragot, enfin, a pris le cas de la ville de Royan pour montrer les allers-retours à l'échelle internationale des valeurs de l'architecture.

Trois ensembles de questions se dégagent de ces études ponctuelles, à première vue sans grand rapport les unes avec les autres. Comment, tout d'abord, définir le Mouvement moderne ? Sur le plan formel, on peut élaborer un catalogue stylistique relié à une théorie esthétique et suivre son implantation géographique, revendiquée comme telle ou simplement utilisée selon des effets de mode. Cela permet de différencier, sur le plan des valeurs artistiques, ce qui est moderne (c'est-à-dire ici de son temps) de ce qui est d'avant-garde (précurseur). Enfin, étant donné les engagements divers de ses membres, on ne peut faire abstraction dans la définition de ce mouvement, d'une catégorisation politique : le Mouvement moderne est-il révolutionnaire, démocratique, autoritaire et stalinien ? Cette question pose celle des rapports entre l'art et la politique.

Ensuite l'étude de la réception entraîne celle de la diffusion interne des idées du Mouvement moderne international et des liens, dans les années 1920 et 1930, entre les milieux architecturaux et artistiques de Berlin, Moscou, Paris et Vienne. C'est par l'étude du mouvement des artistes que l'on peut aussi comprendre la diffusion et la réception des valeurs (par exemple le poids des architectes allemands en Nouvelle-Zélande). Est-ce cela qui permet de comprendre comment on est passé du Mouvement moderne au Style International ?

Enfin, ces études posent fortement la question des liens entre trois acteurs essentiels de la réception : les maîtres d'œuvre, les architectes, les usagers. Les premiers et les seconds, par le biais de leurs écrits, les revues professionnelles et les discours, se sont abondamment exprimés sur les liens supposés, réels et souhaités des uns avec les autres. Qui a utilisé qui dans la diffusion des idées que chacun voulait réaliser ? Le troisième ensemble d'acteurs n'a pas vraiment été sollicité par les deux premiers, persuadés de savoir ce qui était bon pour lui. Ainsi les usagers, puisqu'il s'agit d'eux, se sont-ils exprimés de façon plus fugitive, par exemple dans l'adaptation ou le détournement des bâtiments mis à leur disposition. Dans leur ensemble, ils auraient plutôt rejeté les valeurs du Mouvement moderne : non seulement

l'esthétique du béton et des toits en terrasse mais aussi le mode de vie impliqué par le logement collectif et la séparation fonctionnelle des espaces.

L'étude des relations entre ces trois acteurs principaux de l'acte d'architecture permet de mieux comprendre la complexité de la réception et les jeux d'acceptation ou de rejet entre les cercles du pouvoir de décision, ceux des confrères et de leur opinion, et celui des usagers, silencieux destinataires, au nom desquels il fut beaucoup parlé.

Introduction

Danièle VOLDMAN

Historian, Director of Research at the CNRS, IHTP (Centre national de la recherche scientifique, Institut d'histoire du temps présent), France.

Born out of the ruins of the world obliterated by World War I, the Modern Movement in architecture elaborated its values during the course of the 1920s and 1930s. As embodied in the Charter of Athens, it was inseparable from the political, economic and social upheavals of this period. Despite complex ties and affiliations, the movement cannot be disassociated from the hopes of the Russian Revolution and the rapid rise of Communism, both as a political movement and as a way of living. As such the political and social dimension is fundamental here. Moreover the role played by models arising out of Russian Constructivism and the German Bauhaus emblematically underscores the importance of the international dimension.

Three essential values soldered the theories of architects who identified with this trend. The first was the conviction that architecture shapes social matters and that societies with good architecture are more harmonious and more equitable. The second is the duty of architects to construct for the people and not only for wealthy patrons and the powerful of this world. The third is the opportunity made available by the international context: as the world in which modern architects lived was shaken up by wars, they were obliged to immerse themselves in constructing for future peace, whether it be social peace or peace between nations. And as they were surrounded by ruins, the presence of a *tabula rasa* permitted experimentations, impossible on sites already heavily built up. This opportunity, occasioned by such destructions, to builders of the future explains the importance of the Modern Movement in post-War reconstructions, civil or national.

Sustained by urgency, penury and the necessity to work for the greatest number of persons, the Modern Movement offered itself the means to achieve these values. Its formal, functionalist vocabulary made rigour a virtue; its techniques, entirely directed toward industrialisation and mass construction, was intended to secure cost reduction. Construction supervision, handed over to national, local or territorial communities, seemed to guarantee proper welfare for all.

Shared by professionals within an international network, these strong principles were accepted in diverse ways, as the following examples demonstrate. Olga Alekseevna Bukharkina shows the manner by which the press in the Urals, from the 1920s to the present day, made the architectural Modern Movement a consequence and not a cause of the new social order. Andrew Leach studies ties between New Zealand's modern architecture during the 1930s-1940s and architects coming from

Europe to escape from Nazism. Citing the case of Belgrade, Aleksandra Stupar analyses the misappropriation of social values of modern architecture for propagandistic political purposes from the 1920s into the 1990s. Vincent Bradel exposes the manner in which the reception of Le Corbusier's reconstruction plan for Saint-Dié differed between the expectations of public authorities and those of the general public. Lastly Gilles Ragot takes the case of the city of Royan to demonstrate fluctuations in architectural values on an international scale.

Three groups of questions immerse from these isolated studies, at first glance sharing little in common. First of all, how does one define the Modern Movement? On a formal basis, one can elaborate a style catalogue associated with an aesthetic theory and follow its geographic implantation, claimed responsible as such or simply manipulated for fashionable effects. That approach allows a differentiation, on the level of artistic values, between what is modern (that is, of its time) and what is avant-garde (a precursor). In short, given the diverse engagements of its members, one can make neither an abstraction of the definitions of the movement, nor a political categorisation. Is the Modern Movement revolutionary, democratic, authoritarian, Stalinist? This question raises issues on the rapport between art and politics.

Next, the study of reception involves the internal diffusion of ideas of the International Modern Movement and the ties, in the Twenties and Thirties, between architectural and artistic circles in Berlin, Moscow, Paris and Vienna. It is through the study of artistic movements that one can also comprehend the diffusion and reception of values (for example, the influence of German architects in New Zealand). Is it by such means that the passage from the Modern Movement to the International Style can be apprehended?

In conclusion, these studies raise persistent questions on the link between the three essential actors in the reception of architecture: the clients, the architects, the users. The first and second, through their writings, professional reviews and speeches have expressed themselves abundantly on the supposed ties, real or desired, between themselves. Who manipulated whom in the diffusion of ideas that each aspired to realise? The third group of actors was never really solicited by the first two, the latter convinced in their knowledge of what was best for the former. As such the users expressed themselves in more illusive ways, for example in the adaptation or misappropriation of buildings put at their disposition. Overall they would have preferred to reject the values of the Modern Movement, not only because of its aesthetic of concrete and roof terraces, but also because of the way of life implicated in collective housing and the functional separation of spaces.

The study of the inter-relationships between the three principal actors in the architectural process allows us to better understand the complexity of reception and the transactions of acceptance or rejection between powerful circles of decision-makers, architectural colleagues and their opinion, and that of the users, silent recipients in whose name much has been spoken.

Reflections on Modern Movement Architecture in the Mass Media of the Urals Region, Russia

Olga Alekseevna BUKHARKINA

Senior Researcher, State Archive of Sverdlovsk Oblast, Ekaterinburg.

Lyudmila Ivanovna TOKMENINOVA

Senior Researcher, Urals State Academy of Architecture and Arts, Ekaterinbur, Russia.

Le jugement sur l'architecture du Mouvement moderne dans la presse écrite d'Oural (Russie)

Les journaux publiés en Oural témoignent d'un réel intérêt pour l'architecture du Mouvement moderne au tournant des années 1920-1930, c'est-à-dire au moment où cette région de l'empire soviétique, autour d'Ekaterinburg (l'ancienne Sverdlovsk), devient un centre de production névralgique pour l'industrie du charbon et du métal. Après la fondation de la grande usine d'Uralsmash, l'architecture moderne apparaît comme une des clés du message de propagande délivré par le parti communiste : construire un nouveau paysage, c'est bâtir une société neuve tout entière dédiée à l'effort de production et à la vie collective. Les journaux multiplient alors la publication de plans, dessins et images, soutenus par le discours des leaders soviétiques, plutôt que par celui des architectes, probablement moins compréhensibles pour le peuple. Le ton est au pathos révolutionnaire et au romantisme des fils d'Octobre.

Après le premier plan quinquennal en 1932, l'engouement pour l'architecture nouvelle décroît jusqu'à ce que le régime stalinien lui déclare carrément la guerre et s'emploie à la discréditer comme une direction artistique formaliste, étrangère au goût du peuple soviétique. C'est alors le triomphe de l'architecture stalinienne pompeuse et le retour des styles. Le Mouvement moderne est vilipendé comme réactionnaire.

Il faut attendre les années 1970 et le marasme qui s'étend dans les villes d'Oural pour que quelques journalistes signalent enfin l'intérêt des bâtiments modernes au centre des cités. On utilise dès lors le terme de « constructivisme » pour les désigner et l'on exhume les noms de leurs constructeurs. Ce timide regain d'intérêt ne mène pourtant à une vraie sensibilisation qu'après la chute de l'Union soviétique. Encore le sujet touche-t-il fort peu le grand public en sorte que les destructions irrémédiables continuent à se répéter.

It is well known that the fate of architectural heritage depends on public opinion which is mainly formed by the mass media. In the present paper we make an attempt to analyze the mass media publications of the Urals Region, Russia, related to Modern Movement architecture of the 1920s and 1930s. The rise in the mass media attention to issues of construction and architecture is connected to the fact that Ekaterinburg (former Sverdlovsk) since 1923 became a center of the large Urals Region. The second large coal and metallurgical base of USSR has been created on its territory. The city population grew almost six times since 1923 and constituted 425.5 thousands inhabitants in 1939 (Pyatnitsky, 1939). The first publications date back to 1924-1925. They were devoted to reconstruction of old industrial buildings after the civil war and were also related to wooden housing construction for workers.

The highest attention of mass media to construction is noticed in 1928-1930. At this time, the Uralmash Plant has been founded and the construction of "social town" around it has begun. In the center of Sverdlovsk (Ekaterinburg), dwelling houses were constructed by the city council. Along with that "checked town," the main post office and a "press house" were also built. Publications of this period transmitted ideas of the governing Communist party and had to broadcast its ideology in all spheres of life including architecture. The main purpose of the mass media was to create the right opinion in the society from the point of view of Soviet leaders and to help people correctly understand what was happening, including the construction of new buildings designed in an uncommon style that the majority of the population was not familiar with. The construction and architecture of the end of 1920s and beginning of 1930s has been turned into a tool of propaganda. The newspapers were striving to introduce the readers to the idea that constructing new buildings would develop fight for new social order and that destroying old buildings would cut any connection with capitalism. The construction of buildings equipped with common living areas was considered as particularly important. This was the way to strengthen the principles of collectivism, providing that the major goal to achieve was to attract a large amount of working force (mainly women) for the benefit of industrial sites. For example, the local journalists specially admired houses without kitchens, built in Sverdlovsk around 1929. At that time (1928), *Uralsky Rabochy* newspaper wrote: "This is the construction of a new life, new habits of living. When the kitchen and private apartment space disappear, houses-gardens will be industrial collectives."

Periodicals were striving to form the taste of their readers and to introduce new architectural forms to their understanding. Newspapers showed pictures, designs, photos of not only Sverdlovsk but also Leningrad (St. Petersburg), Moscow, Ivanovo, Caucasus. In those publications, much attention was given to architectural contests and design projects - well known today - such as Urals State Technical University, House of Industry, Uralmash Plant buildings. Soviet architects (for instance Dombrovsky and Oransky) were sometimes given the opportunity to speak out. But, mainly officials, engineers and constructors were allowed to talk about the new beauty of architecture. One can think that their explanations were probably considered to be easier to fit to the masses.

However, awesome plans did not survive the reality. In the articles of the Urals newspapers of 1920s and 1930s lots of debates turned to discuss the

Vers une histoire culturelle de la modernité architecturale.

Les démarches radicales s'inscrivent souvent dans un espace transcendant. C'est ce qui est arrivé à la modernité architecturale, bien connue pour ses héros, ses icônes, ses manifestes et ses intentions sociales généreuses. Mais comment l'architecture, art de l'*utilitas*, aurait-elle pu se délier des contraintes du XX^e siècle ? Elle est bien la fille des mythes, des contradictions, des aspirations et plus encore, des rapports de force en transformation du siècle passé.



Towards a Cultural History of Architectural Modernity.

Radical approaches often subscribe to the notion of the transcendence of time. This assertion characterizes architectural modernity, with its celebrated heroes, icons, manifestoes and noble social intentions. Yet how could architecture, the art of *utilitas*, have entirely freed itself from the constraints of the twentieth century? Indeed architectural modernity emerges directly from the myths, the contradictions, the aspirations and, even more, the changing power relations of the century past.

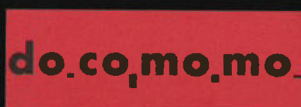


ISBN : 2-86272-373-8

Prix : 40 euros



Institut des Études
Régionales et
des Patrimoines



Publications de l'Université de Saint-Étienne