

**introduction**

# *Paysage avec artefacts*

Reyner Banham décrit un monde changeant, rapide, explosif. Rien n'y dure. Sans cesse de nouvelles voies s'ouvrent, où l'architecture – une vieille dame frileuse et qui vit dans le passé – s'engage le plus souvent à reculer. De fait, toute son œuvre en témoigne, Banham a un problème avec l'architecture. Il faut à ce sujet relire l'un des derniers articles qu'il ait écrit, «A Black Box, The Secret Profession of Architecture »<sup>(1)</sup>. Le propos laisse le lecteur sur une perplexité d'autant plus grande que le début du texte semblait promettre une explication (enfin !) de ce qu'est au fond l'architecture : « La différence entre Wren et Hawksmoor, ai-je finalement décidé, c'est que Hawksmoor était un architecte, tandis que Wren n'en était pas un ». Mais le lecteur restera sur sa faim : l'architecture s'avère d'abord le fait d'une « tribu », et sa longue histoire est celle de la formation d'un milieu professionnel et académique avec ses pratiques, ses instances de régulation et de transmission des discours... un pur appareil de pouvoir, en somme, un monument intimidant dont l'effet de sidération est bien supérieur

1. L'article fut publié après la mort de Banham. Reyner Banham, «A Black Box, The Secret Profession of Architecture», *New Stateman and Society*, 12 October 1990, repris dans *A critic Writes*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996, p. 292.

à son contenu réel. De sorte que si l'architecture persiste à « fermer les rangs et à se perpétuer comme une conspiration secrète [*a conspiracy of secrecy*] à l'abri de tout examen critique [*scrutiny*] », on sera toujours en droit de soupçonner « qu'à l'intérieur de la boîte noire il n'y a rien, juste un mystère entretenu pour lui-même [*a mystery for its own sake*]. » Mais elle peut aussi « choisir de s'ouvrir à la compréhension du profane et du vulgaire, au risque de se détruire elle-même comme art »<sup>(2)</sup>.

C'est ce dernier choix que Banham défend dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*. Mais un livre, chez Banham, ne vient pas seul : il est précédé ou accompagné d'une série d'articles (en tout, quelque 750) qui rendent compte, pour ainsi dire au jour le jour, des réflexions qui l'occupent, des discussions et des polémiques qui mobilisent l'époque et le milieu. Chaque livre semble se dégager d'eux comme d'un halo qui forme un *contexte interne* à l'œuvre, et nous éclaire sur l'évolution de la pensée de Banham ; et parce qu'ils sont pleins d'allusions, de noms, de faits et de polémiques propres à l'époque, ils constituent aussi le premier élément de *contexte externe* : c'est là qu'on entend le mieux le « bruit du temps », la rumeur du *Zeitgeist*.

## Architecture, technique, environnement

La démarche de Banham combine deux mouvements complémentaires, successifs et de sens contraire : le premier vise à reconnaître, au sein de la discipline nommée « architecture », la part prépondérante de l'invention technique, et à « libérer » celle-ci de la tradition et des discours académiques qui l'ont peu à peu recouverte. Le second s'attache ensuite à redonner au mot « architecture » un sens qui soit plus en phase avec cette affirmation de la technique.

Le premier mouvement était déjà à l'œuvre dans *Theory and Design in the first Machine Age*, son premier livre<sup>(3)</sup>. Banham disait que l'architecture n'avait pas su se mettre au niveau de la machine, c'est-à-dire au niveau d'exigence, de rapidité et de performance que celle-ci permettait désormais. Et il faut rappeler ces mots souvent cités, parce que leur situation, à la fin de l'ouvrage, leur conférerait le statut d'une leçon et d'un programme à la fois :

« Il se pourrait bien que ce que nous avons jusqu'ici compris comme architecture et ce que nous commençons à comprendre comme technologie, soient des disciplines incompatibles. Et l'architecte qui se propose de courir avec la technique sait désormais que c'est un compagnon rapide et que, pour rester à sa hauteur, il risque d'avoir à faire comme les futuristes : à se débarrasser de tout son bagage culturel, y compris le costume auquel on le reconnaissait comme architecte<sup>(4)</sup>. » On a déjà là le filigrane central de l'œuvre de Banham : l'idée que la technique est une force en soi, dotée d'une puissance telle qu'on ne peut que s'y soumettre, et surtout dotée d'autonomie – elle est son propre moteur et sa

propre loi. Et s'il y a, chez chaque penseur, un noyau non discuté qui échappe au questionnement, chez Banham, c'est certainement celui-là. La technique (qu'il nomme *technologie*, selon l'usage anglo-saxon)<sup>(5)</sup> est le moteur et la condition de tout le reste. La position n'est certes pas nouvelle : Francis Bacon en donnait déjà la formulation aboutie en 1620, lorsqu'il commentait l'impact de l'imprimerie, de la poudre à canon et de la boussole, « d'où sont venus des changements tellement innombrables que jamais empire, secte ou étoile n'aura exercé sur les affaires humaines plus grand pouvoir et influence que ces inventions mécaniques »<sup>(6)</sup>. C'est la position classique d'une détermination de l'histoire par la technique, qui fait de celle-ci la force majeure. Il n'importe guère à Banham, cependant, de connaître les détails de cette histoire et la manière dont la technique déploie et concrétise ce pouvoir. Son but est de repérer les phénomènes, plus que d'en retracer la genèse. Comme le premier chapitre de *L'Architecture de l'environnement bien tempéré* le dit explicitement, il s'agira non pas tant de repérer les « premières fois », que de pointer les cas les plus représentatifs ou les plus iconiques, comme autant de *types* (c'est son propre terme) surgis pour ainsi dire « tout armés ». La méthode n'est pas sans conséquence : là où une *archéologie* fait apparaître la contingence des choses, c'est-à-dire l'endroit où l'histoire aurait pu bifurquer et prendre un autre cours, la méthode de Banham montre au contraire l'invention technique comme un fait accompli et donc non discutable : une *donnée*.

Le second mouvement est celui qu'opère *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*.

On voit d'emblée que les hiérarchies se sont inversées : la technique est première et l'architecture la suit comme un épiphénomène, si bien que celle-ci ne peut jamais dépasser celle-là. Tout au plus peut-on évaluer l'architecture à son retard, au temps qu'elle met pour rattraper le mouvement. Il s'agit donc, désormais, de dégager une place pour l'architecture *au sein de la technique*. Mais quelle place ? À quelle partie du savoir technique l'architecture devrait-elle se rattacher ? On se doute déjà, si l'on a lu *Théorie et Design*, que la traditionnelle *firmitas* ne fera pas l'affaire. Le rapport des matériaux et de la structure ne correspond guère aux inclinations de Banham : ni à sa passion pour Fuller et la légèreté, ni à sa prédilection pour les futuristes et la dissolution des formes et des objets dans l'espace, ni à son goût pour l'expressionnisme ou pour Scheerbarth, chez qui l'architecture est production d'ambiances et de paysages, plutôt que de bâtiments.

Le thème de *l'environnement* apparaît ainsi comme l'alternative radicale au culte « des matériaux massifs, volumineux, durables, dépassés, coûteux, contradictoires avec l'ensemble de la culture et de l'expérience technique moderne »<sup>(7)</sup>. Chez Banham, il apparaît de manière explicite au tout début des années 60. Jusque-là, il est comme en filigrane, et on ne le trouve que si l'on sait déjà ce qu'on cherche. Mais il est véritablement affirmé comme tel dans « Stocktaking »

2. Ibid., p. 299.

3. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1960.

Trad. fr. *Théorie et Design à l'ère industrielle*, Éditions HYX, Orléans, 2009.

4. Reyner Banham, *Théorie et Design à l'ère industrielle*, op. cit., p. 403.

5. Selon Larry Hickman, cependant, « *technology* » ajoute à « *technique* » les notions d'enquête, de progrès et d'invention, ainsi qu'une dimension proprement cognitive. Voir Larry Hickman, *Philosophical Tools for Technological Culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2001, p. 12.

6. Francis Bacon, *Novum Organum* (1620). Trad. fr. Hachette, Paris, 1857, p. 73.

7. Antonio Sant'Elia, *Manifesto*, cité par Banham, *Théorie et Design*, op. cit., p. 162.

(1960), un article important qui développe tous les sujets que nous venons d'évoquer : le (non-)rapport de l'architecture et de la technologie, le poids de la tradition contre le dynamisme de la technique... autant d'oppositions termes à termes qui se reflètent dans la structure même du texte, lequel court sur deux colonnes parallèles intitulées respectivement « *Tradition* » et « *Technology* ». C'est naturellement dans la seconde que Banham exprime sa vision, laquelle commence par une définition synthétique de l'architecture : « L'architecture, en tant que service rendu aux sociétés humaines, ne peut être définie que comme production d'environnements adaptés aux déroulements des activités humaines » [*the provision of fit environments for human activities*]<sup>8</sup>.

Pour saisir le saut qu'implique une telle définition, on peut prendre la mesure de l'écart qui sépare *L'Architecture de l'environnement bien tempéré* et « *The New Brutalism* »<sup>9</sup>, un article paru en 1955. Banham y défendait une architecture matérialiste et informelle (ou a-formelle), à l'image des œuvres d'un Dubuffet ou d'un Fautrier, protagonistes de l'« art autre » défendu par la critique d'art français Michel Tapié. Cette « architecture autre » était comme une épiphanie de la matière, laquelle semblait monter du fond pour submerger la forme et la déborder : elle mobilisait décidément le registre de la *présence*. Dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, au contraire, la forme est comme dissoute dans l'environnement. Et s'il s'agit bien, là aussi, d'une « architecture autre », on peut dire alors qu'elle relève d'une « autre altérité » : si dans le brutalisme, la matière était *l'autre de la forme* dans le cadre d'une approche esthétique (c'est pourquoi cette « architecture autre » résonnait si bien avec l'art), il s'agit cette fois, avec l'environnement, de *l'autre de l'architecture* dans le cadre d'une approche technique. À une architecture a-formelle mais hautement matérielle, succède donc une architecture à l'état diffus, élargie à l'environnement tout entier.

De l'environnement à l'environnement bien tempéré, il y a encore un pas : la place des dispositifs environnementaux au sein de l'architecture. L'article le plus explicite, de ce point de vue, est certainement « *A home is not a house* » (1965) :

« Si une maison contient tant de tuyaux, de gaines, de conduits, de fils, de lampes, de branchements, de fours, d'éviers, de vide-ordures, de baffles, d'antennes, de canalisations, de freezers, de radiateurs – tant de services que l'ensemble de ces appareils pourrait tenir debout sans prendre appui sur elle –, alors à quoi sert la maison ? Si le prix de tous ces appareils représente la moitié du prix de revient total (ou plus, comme il arrive souvent), quelle est la fonction de la maison, mis à part de cacher pudiquement à la vue des passants nos organes mécaniques ? »<sup>10</sup> La maison est donc devenue « l'a-maison » : une habitation sans murs, sans portes ni fenêtres, une simple toiture abritant un noyau technique sophistiqué capable de maintenir une ambiance confortable en diffusant par irradiation la chaleur, le froid et la lumière, en interaction plus ou moins directe avec le froid, la chaleur et la lumière du dehors.

8. Reyner Banham, « *Stocktaking* », *The Architectural Review*, février 1960. Repris dans *Design by Choice*, Academy éditions, London, 1981, p. 48-55, ainsi que dans *A Critic writes*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996, p. 49-61 (sans les illustrations).

9. Reyner Banham, « *The New Brutalism* », *The Architectural Review* 118, décembre 1955. Repris dans *Mary Banham, Paul Barker, Sutherland Lyell and Cedric Price (eds), A Critic Writes*, Essays by Reyner Banham, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1996. Trad. fr. « *Le Nouveau Brutalisme* », *Marnes* n°1, p. 51-69. Voir aussi, dans le même numéro, Jean Taricat, « *Du pittoresque moderne au nouveau brutalisme* », p. 19-35.

10. Reyner Banham, « *A Home is not a House* », *Art in America*, avril 1965. Trad. fr. « *L'a-maison* », *Le sens de la ville*, Seuil, Paris, 1972.

L'émergence de l'environnement bien tempéré comme thème à part entière est difficile à retracer : même une étude génétique, semble-t-il, n'y suffirait pas. Car d'une part, Banham ne s'empresse pas toujours de donner ses sources lorsqu'elles sont précises ; d'autre part, celles-ci relèvent souvent de l'air du temps et de la *doxa* – tel est bien le cas de la notion d'environnement dans les années 60 et 70. L'une des plus évidentes est certainement l'œuvre de l'Américain James Marston Fitch – à l'époque, un personnage connu et influent d'un point de vue académique et institutionnel – dont toute une partie de l'œuvre traite des rapports de l'architecture et de l'environnement<sup>11</sup>. Il y consacre dès 1947 un ouvrage, *The American Building*<sup>12</sup>, dont la seconde partie est sous-titrée « *The Environmental Forces that shape it* ». L'ouvrage sera repris et augmenté lors d'une seconde édition, qui comprendra deux tomes correspondant aux deux parties<sup>13</sup>. Dans l'intervalle, il a écrit *Architecture and the Aesthetics of Plenty* (1960), ouvrage dans lequel il consacre un chapitre à l'œuvre de Catherine Beecher et à son *American Woman's Home*, sur laquelle Banham reviendra à son tour dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*. De Giedion à Fitch et de Fitch à Banham, d'ailleurs, l'évolution du commentaire sur l'*American Woman's Home* est en soi fort intéressante. Giedion avait choisi, dans *Mechanization takes command*, de n'en présenter que la cuisine et un dessin du plan de travail, afin d'illustrer la mécanisation des tâches ménagères et la naissance de *l'ingénierie domestique*<sup>14</sup>. Chez Fitch, au contraire, la maison apparaît en entier. Elle constitue un organisme complet, indissociablement architectural et environnemental, fondé sur les rapports du noyau mécanique avec la façade. Banham, enfin, reprend les analyses de Fitch et les radicalise. Le plan de l'*American Woman's Home* acquiert chez lui toute la pureté d'un diagramme topologique et conceptuel : un centre actif d'une part, une enveloppe passive de l'autre, tandis que l'habitation s'installe dans l'intervalle qui les sépare. Toute question de forme ou de style semble évacuée, et la physionomie de l'enveloppe devient indifférente.

Par ailleurs, Fitch consacre un chapitre, intitulé « *The Impact of Technology* », à une critique de ce qu'il estime l'obsession des architectes pour la structure, la forme et la géométrie, au détriment des problèmes environnementaux. Un autre chapitre aborde le thème, désormais classique (Loos, Le Corbusier, Fuller), des rapports entre l'ingénieur et l'architecte :

« Pour le meilleur et pour le pire, l'ingénieur a modifié pour toujours l'étendue de la tâche de l'architecte. Il a projeté celui-ci à un niveau inédit et plus élevé de responsabilité. Le design est devenu une affaire de manipulation, non pas de matériaux "bruts" comme des briques ou des tasseaux, mais de systèmes entiers d'éléments préfabriqués hautement spécialisés, dont la supervision implique non seulement des maçons et des charpentiers, mais des corps entiers de spécialistes extrêmement qualifiés. L'architecte, en somme, doit s'occuper d'environnements, non de matériaux<sup>15</sup>. » Banham ne dira pas autre chose.

11. *L'autre partie concerne les questions de patrimoine.*

12. James Marston Fitch, *American Building*, Schoken Books, New York, 1947.

13. James Marston Fitch, *American Building : The Historical forces that Shape it (vol. 1)*, The Environmental Forces that Shape it (vol. 2), Schoken Books, New York, 1971.

14. Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, Oxford University Press, New York, 1948.

Trad. fr. *La mécanisation au pouvoir*, Centre Georges Pompidou/CCI, Paris, 1980, p. 430-431.

15. James Marston Fitch, *Architecture and the Aesthetics of Plenty*, Columbia University Press, New York and London, 1961, p. 237.

Plus holistique que lui, cependant, Fitch intègre différemment l'histoire à son système. Il voit, dans l'étude des rapports entre architecture et conditions environnementales locales, la possibilité d'une compréhension renouvelée de l'architecture : l'histoire ne consiste pas, comme chez Banham, à faire du progrès technique un unique plan de référence, mais à comprendre l'intersection de ce dernier avec des traditions locales qui se sont lentement constituées dans une relation étroite avec l'environnement physique, matériel, climatique. L'architecture est pour lui comme une entité *plastique*, sans cesse modelée par deux types de forces en interaction – les « forces historiques » et les « forces environnementales » – qui toutes deux agissent à diverses échelles, de la tradition locale au développement mondial.

D'autres ouvrages, par ailleurs, abordent à l'époque les questions environnementales. Les plus influents sont sans doute ceux de Jeffrey Ellis Aronin (1953)<sup>(16)</sup> et surtout de Victor Olgay. *Design with climate*<sup>(17)</sup> (publié en 1963, mais qui reprend huit ans d'études sur les rapports de l'architecture et du climat), ainsi que *Form and Stability* (1968), de Ralph Knowles, qui fait le bilan des recherches menées par ce dernier à USC<sup>(18)</sup>. Ce dernier ouvrage est d'ailleurs le seul, de cette liste, à être mentionné (brièvement) par Banham dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*. On peut encore citer Maxwell Fry and Jane Drew avec *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones*<sup>(19)</sup>.

Dès la fin des années 60, les idées d'environnement, de solaire et de climat imprègnent l'air du temps, comme un parfum diffus provenant de multiples sources. Elles sont souvent liées de manière plus ou moins directe à l'apologie du vernaculaire ou à la critique du capitalisme et de la société de consommation, quand ça n'est pas à la contre-culture la plus radicale (la fameuse expérience *hippie* de Drop City commence en 1965). Toutes ces réflexions vont naturellement s'accélérer entre les deux éditions de *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, avec la crise du pétrole de 1973-74. Mais elles avaient commencé avant cela (la conférence de Stockholm et le rapport du Club de Rome qui lui fait suite datent de 1972), voire avant la première édition de *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*.

En Angleterre même s'étaient développées, autour des questions d'autonomie énergétique<sup>(20)</sup>, des recherches expressément tournées vers les solutions techniques : celles d'Alexander Pike, par exemple, personnage fort connu à l'époque, et qui travaillait à Cambridge.

Le cas de Pike est particulièrement intéressant, tant par sa précocité (dès 1956, Pike reprend les réflexions de Fuller sur la maison et les radicalise) que par sa proximité culturelle et sociale avec Banham : en 1962, il collabore, en compagnie du jeune groupe Archigram (que défend Banham), à la reconstruction de l'*Euston Station* sous la direction de l'architecte et designer Theo Crosby,

membre de l'Independent Group avec Banham. En 1965, il devient assistant de l'architecte Colin St John Wilson, qui lui aussi fréquente l'Independent Group (IG)... On voit que les pas de Pike ne cessent de croiser ceux de Banham dans les cercles londoniens<sup>(21)</sup>.

D'une manière plus générale, c'est tout l'enseignement de l'architecture en Angleterre qui, à la fin des années 50, se réforme et s'oriente vers les questions techniques et scientifiques<sup>(22)</sup>. De ce point de vue, deux écoles se détachent, tant par leur importance institutionnelle que par la vigueur de leur impulsion : celle de Cambridge, dirigée par Leslie Martin à partir de 1956 (toute la recherche d'Alexander Pike est hébergée à Cambridge), et la Bartlett School of Architecture – jusque-là fort traditionnelle – dont Richard Llewelyn-Davies prend la direction en 1960 avec un programme ambitieux d'intégration des sciences, des techniques et de la recherche au cursus éducatif. C'est lui qui va recruter Banham, en 1964, pour enseigner l'histoire de l'architecture<sup>(23)</sup>. Parallèlement, certaines recherches ont déjà entrepris d'explorer en détail le champ des rapports entre architecture, science et technique. On peut citer en particulier la fondation, en Angleterre et sous l'impulsion du RIBA<sup>(24)</sup>, d'une approche transdisciplinaire baptisée *Architectural Science*. Mais son premier foyer de rayonnement sera en fait Sidney. La première chaire y est confiée en 1953 à Henry Cowan, lequel créera, en 1958, une revue dont les rubriques intègrent déjà ce que Banham défendra dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré* : « science de la construction [*building science*] et technologie ; soutenabilité environnementale [*environmental sustainability*] ; structures et matériaux ; acoustique ; éclairage ; systèmes thermiques ; physique, services, climatologie et économie du bâtiment, etc.<sup>(25)</sup> » En 1966, Cowan publie un ouvrage de nature historique sur *L'Architectural Science*, dont un chapitre, significativement, s'intitule « Le design environnemental remplace la structure en tant que principal problème de la science du bâtiment<sup>(26)</sup> ». Il s'agit aussi bien de considérer le bâtiment comme un environnement complexe dont il faut étudier tous les aspects *ensemble* que de considérer le bâtiment et son environnement comme un tout, en intégrant toutes les dimensions qui participent de la constitution d'un *milieu*<sup>(27)</sup>.

Rappelons enfin l'importance de l'Amérique, à l'époque, pour les cercles londoniens. Banham le reconnaît d'ailleurs explicitement dès les premières pages de *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, et il revient à différentes reprises sur ce qu'il considère comme une véritable *culture* : les ingénieurs américains, dit-il, « étaient parvenus à deux doigts de produire une alternative viable à la construction de bâtiments comme unique moyen de gérer l'environnement, et avaient ainsi failli rendre l'architecture obsolète dans la culture, du moins au

16. Jeffrey Ellis Aronin, *Climate and Architecture*, Reinhold Publishing Corporation, NY, 1953.

17. Victor Olgay, *Design with Climate*. Bioclimatic approach to architectural regionalism. Princeton University Press, 1963.

18. Ralph Knowles, *Form and Stability*, University of South California, Los Angeles, 1968.

19. Maxwell Fry and Jane Drew, *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones*, Krieger Publications, Huntington, NY, 1957.

20. Sur la question générale de l'autonomie énergétique, voir Fanny Lopez, *Déterritorialisation énergétique 1970-1980 : De la maison autonome à la cité auto-énergétique, le rêve d'une déconnexion. Thèse sous la direction de Dominique Rouillard, Univ. Paris I, juin 2010 (ouvrage en préparation).*

21. Sur Alexander Pike, voir l'article de Fanny Lopez, « *Autonomous Housing Project 1971-1979 : l'utopie énergétique d'Alexander Pike* », Marnes n° 2, automne 2012.

22. En particulier lors de l'importante conférence d'Oxford, en 1958. Voir Mark Crinson and Jules Lubbock, *Architecture, Art or Profession? Three Hundred Years of Architectural Education in Britain*, Manchester University Press, Manchester, 1994, p. 137 et ss.

23. C'est aussi lui qui prononcera, en 1968, une conférence intitulée « *The Future of Environmental Studies* » et qui dirigera, de 1970 à 1975 à la Bartlett, l'unité significativement nommée *School of Environmental Studies*.

24. Royal Institute of British Architects.

25. C'est la liste des rubriques telles qu'on peut la trouver sur le site de la revue : <http://sydney.edu.au/architecture/asr/>

26. « *Environmental Design Replaces Structure as the Principal Problem of Building Science* », in Henry Cowan, *An Historical Outline of Architectural Science*, Elsevier, 1966.

27. Aujourd'hui, cette approche, internationalement répandue, porte le nom de *Building Science*.

sens où l'on avait compris le mot « architecture », celui dans lequel Le Corbusier avait écrit *Vers une architecture* »<sup>(28)</sup>. Cette culture relève d'une tradition déjà ancienne, fondée sur la possibilité d'un rapport non-conflictuel entre la technique et la nature. Toutes deux sont engagées *ensemble* dans la formation d'un paysage original et propre à l'Amérique – un paysage bio-technologique qui postule la présence heureuse de *la Machine dans le Jardin*<sup>(29)</sup>. Beaucoup d'architectes et de penseurs américains du XX<sup>e</sup> siècle s'inscrivent, bien qu'avec des trajectoires et des intérêts divers, dans cette tradition : Wright, Eames ou Neutra, mais aussi Lewis Mumford ou le philosophe John Dewey... Mais c'est certainement Buckminster Fuller<sup>(30)</sup> qui en est alors l'incarnation la plus fascinante, tant pour le milieu britannique (Banham et l'IG, Alexander Pike, Archigram...), que pour les protagonistes de la contre-culture : aux USA, le dôme géodésique est devenu l'icône de la vie en marge de la société.

## Mécanique et design

L'architecture, pour Banham, est d'abord à but pratique et instrumental. C'est une manière de régler quelques comptes avec l'idée classique qu'elle serait le supplément d'âme ou la sublimation de ce qui, sans cela, ne serait que simple « construction » – telle est la conception d'un Ruskin, par exemple, et plus près de Banham, celle de Pevsner lui-même : « La cathédrale de Lincoln est une œuvre d'architecture ; un abri à bicyclettes est une construction.<sup>(31)</sup> » Faut-il en déduire que Banham condamne toute question de style ou d'esthétique ? À la lecture de *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, on serait parfois tenté de le croire : ne multiplie-t-il pas les attaques contre les tentatives qui visent, par les moyens de la forme et de la structure, à « rendre la technique visuellement acceptable »<sup>(32)</sup> ?

Ce serait cependant aller trop vite en besogne. Car Banham s'inscrit également dans une mouvance esthétique et artistique – laquelle constitue d'ailleurs l'autre face du tropisme américain évoqué à l'instant : « Les figures clés de l'IG – Lawrence Alloway, John McHale, Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Frank Cordell, moi-même – nous fûmes tous élevés au sein du Pop [*in the Pop belt*]. Les films et les magazines américains étaient tout ce que nous avions comme culture vivante, étant gamins.<sup>(33)</sup> » L'IG, c'est l'Independent Group, un rassemblement informel d'individus dynamiques et provocateurs à qui l'Amérique sert aussi de levier stratégique pour dynamiser l'esthétique compassée de l'histoire de l'art britannique<sup>(34)</sup>. Leur culture est une forme très particulière de contre-culture : elle est consumériste (éloge de la publicité, du commerce,

de l'obsolescence) et populaire (goût pour la culture de masse : Pulps, science-fiction, vulgarisation scientifique) ; elle refuse tout élitisme et toute distinction en matière de culture ; et naturellement, elle est d'inspiration américaine. Cette culture, c'est l'esprit du Pop.

Revenons sur l'American Woman's Home de Catherine Beecher dans sa version de 1869, présentée dans le chapitre 6, et sur son statut quasi diagrammatique : la maison est conçue comme la relation d'un noyau technique actif, d'une part, et d'une enveloppe de plus en plus inutile et évanescence, d'autre part. Pourtant, l'enveloppe ne disparaît vraiment que dans les visions les plus extrêmes, par exemple les dessins de François Dallégret pour *l'a-maison*. La plupart du temps elle subsiste – toujours plus libre, cependant, quant à sa physiologie. Elle peut alors aller jusqu'à faire oublier sa présence et perdre tout trait distinctif ; mais elle peut aussi en acquérir : elle peut se parer, se farder, prendre une multitude de visages, voire même en changer à volonté. Au-delà de la relation d'un noyau technique actif et d'une enveloppe de plus en plus indifférente, le diagramme nous parle donc aussi de la relation entre la *performance* et l'*expression*. Cette relation est toujours plus distendue parce que le cœur technique, à mesure qu'il devient plus performant, devient aussi de plus en plus compliqué : il exige des compétences techniques et des savoir-faire spécialisés qui le rendent toujours plus inaccessible au bricoleur ordinaire, comme le déplorait Ivan Illich<sup>(35)</sup>.

De sorte que la maison relève de deux domaines distincts qui, si on les pousse à la limite comme Banham le fait volontiers, deviennent des domaines séparés : d'une part celui de *l'ingénierie*, qui s'occupe du cœur technique et assure l'environnement bien tempéré ; d'autre part celui du *design*, qui s'occupe de l'enveloppe comme signe et symbole. Dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, on l'a vu, c'est d'abord la part technique qui apparaît. Mais Banham écrit à la même époque toute une série d'articles importants, où l'on voit que l'autre part l'occupe tout aussi intensément. Ils concernent le design, et montrent que Banham ne s'est jamais départi d'un goût très prononcé pour la trame symbolique de l'architecture. Il faut citer en particulier ses articles du milieu des années 60 sur l'industrie automobile de Detroit, qui constituent un ensemble des plus révélateurs<sup>(36)</sup>. Ce qui l'intéresse à Detroit, c'est le divorce assumé entre les deux aspects évoqués : celui de la technique et celui du style. Sous le capot, le moteur et les différents systèmes techniques assurent leur fonction avec, espère-t-on, le maximum d'efficacité et d'économie – on fait pour cela confiance à l'ingénieur qui travaille en silence et dans l'ombre. Mais le capot lui-même, la carrosserie, l'enveloppe sont tout aussi importants. Ils relèvent du travail des designers, lesquels ont désormais des noms légendaires : Harvey Earl, Henry Dreyfuss, Raymond Loewy ou Walter Dorwin Teague. Leur design ne dit pas la technique, mais l'aisance ; il ne dit pas le moteur, mais le mouvement ; il ne dit même pas la puissance ou la performance, mais la jouissance de la vitesse et du vent. En somme, il ne dit pas la fonction, mais *représente une impression* qui,

28. Reyner Banham, *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, voir ci-après, p. 188.

29. Sur cette tradition, voir le livre de Leo Marx, *The Machine in the Garden*, New York, Oxford University Press, 1964.

30. On peut citer en particulier l'épisode bref de la *Structural Study Association* et de sa revue *Shelter*, éditée en 1938 sous la houlette de Fuller et de Knud Lönberg-Holm, où l'on trouvait, réunis, des questionnements sur l'écologie, la nature, la technique et l'architecture.

31. Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, London, Penguin books, 1943.

Tr. fr. Génie de l'architecture européenne, Paris, Hachette-Taillandier, 1965. Rééd. Le livre de poche, 1970.

32. Reyner Banham, *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, voir ci-après, p. 266.

33. Reyner Banham, « Who is this Pop ? », *Motif n° 10*, 1963. Repris dans *Design by Choice*, London, Academy Editions, p. 96.

34. Sur les rapports de Banham avec l'Independent Group voir le catalogue : *The Independent group : Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, Cambridge and London, 1990.

35. Ivan Illich, *Tools for Conviviality*, Harper & Row, New York. Trad. fr. La convivialité, Seuil, Paris, 1973.

36. Parmi les plus accessibles : « Vehicles of desire », 1<sup>er</sup> septembre 1965, Art, repris dans Reyner Banham, *A Critic writes*, op. cit., p. 3-6 ; « Industrial Design and Popular Art », *Industrial Design*, mars 1960, repris sous le titre « A throw-away aesthetic » dans Reyner Banham, *Design by choice*, op. cit., p. 90-93 ; « Design by Choice », *The Architectural Review*, juillet 1961, repris dans *Design by choice*, op. cit., p. 103-107, ainsi que dans *A Critic writes*, op. cit., p. 67-78.

pour lui être associée, peut cependant ne lui correspondre que de loin : le pouvoir symbolique de la forme prend son indépendance et vaut pour lui-même. Et cette indépendance devient si grande que les taille-crayons, les rasoirs électriques ou les grille-pain, désormais profilés à la mode *streamline*, se mettent à leur tour à dire la vitesse et le vent : l'expression s'est séparée du contenu, elle a acquis sa propre substance. De plus en plus, comme l'avait bien vu McLuhan, le medium devient le message<sup>(37)</sup>.

Si donc on examine ensemble *L'Architecture de l'environnement bien tempéré* et les articles qui l'annoncent ou l'accompagnent, on voit qu'il s'agit moins d'évacuer la forme que, plus subtilement, de lui reconnaître un domaine propre d'action autonome et toujours plus important. Et si, du point de vue de la technologie comme force anonyme, la dissolution progressive de l'enveloppe semblait nous éloigner de plus en plus des soucis de style, on découvre là, dans cette reconnaissance du goût comme force individuelle, un mouvement contraire qui ramène vers l'esthétique. Aussi le divorce, basique en apparence, de l'enveloppe et du noyau technique dans la maison de Catherine Beecher, ne pointe-t-il pas simplement le mouvement univoque que la technophilie de Banham aurait pu laisser prévoir : il décrit un mouvement plus complexe – un mouvement double – qui repose sur l'action de deux séries divergentes donc chacune a son propre « agenda », ses propres problèmes de substance et de forme.

Au fond, tout comme Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*, Banham demande qu'on fasse droit aux soubresauts de la mode et aux passions courtes. Et si celles-ci ne relèvent pas de la technique, c'est qu'il y a un autre moteur, rythmiquement et qualitativement différent. De quoi relève donc la mode ? D'une force qui suit elle aussi son propre cours ; mais c'est un cours plus sinueux et plus changeant que celui de la technique, un cours qui procède moins par grandes ruptures que par dérives superficielles, et surtout un cours rapide.

Cette force, c'est le *marché*. Il reflète à la fois les désirs des consommateurs et les stratégies de persuasion des *designers* ou de la publicité – une circulation accélérée, depuis la guerre, par l'organisation de l'*obsolescence*. Pour Banham et ceux de l'IG, cette circulation est créative<sup>(38)</sup>. Elle l'est d'une manière générale, parce que le marché fonctionne en boucle, en intégrant les désirs des consommateurs au cycle de production. Si bien que production et consommation relèvent d'un seul et même processus dans lequel tout et tout le monde devient créatif à *sa manière*, en fonction de la place qu'il y occupe – et bien sûr de son pouvoir.

Elle l'est aussi, de manière plus locale et plus personnelle, parce que le cycle en question n'occupe pas la totalité des rapports entre le produit et le consommateur : Banham fait ainsi une place de choix à l'individualité bricoleuse qui exprime sa créativité par la *customisation*. Celle-ci achève en quelque sorte le cycle créatif : créativité fondamentale de l'invention technique et de la technologie ;

37. Il faut rappeler l'importance des écrits de McLuhan pour Banham et son entourage, et ce dès les années 50. En particulier : Herbert Marshal McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, The Vanguard Press, New York, 1951. Rééd. Gingko Press, Corte Madera, 2002.

38. Ainsi Richard Hamilton reprend-il avec enthousiasme les mots du designer George Nelson : « L'obsolescence, comme processus, est une production de biens, et non pas une pure dépense. Elle pousse au constant renouvellement du système [establishment] à tous les niveaux, et donne le moyen de fournir le maximum de biens au maximum de gens. [...] Ce dont nous avons besoin, ça n'est pas de moins, mais de plus d'obsolescence. » Voir Richard Hamilton, « Persuading Image », *Design* 134, 1960, p. 28-32. Citation originale : George Nelson, *Problems of Design*, Whitney Publications Inc, Alec Tiranti Ltd. Voir aussi son article « Obsolescence », *Industrial Design*, juin 1956.

créativité collective du marché et de la consommation ; créativité individuelle, enfin, de la customisation et du bricolage.

On n'aurait guère de mal à retrouver, dans le domaine de l'architecture, les remarques et les réflexions que Banham fait à propos des voitures de Detroit. Nous avons vu que la maison de Catherine Beecher constituait une sorte d'épure conceptuelle ou de paradigme. Mais on pourrait aussi évoquer sa réévaluation véhémement des futuristes, eux dont le goût pour la technique n'était guère étayé par une réflexion pratique ; ou encore Norman Bel Geddes et le style *streamline* en architecture, lequel correspond point pour point, à l'échelle du bâtiment, à l'aérodynamisme des voitures de Detroit ; on pourrait enfin parler d'Archigram dont Banham, reconnaissant d'emblée leur appartenance au « business de l'image », n'a jamais cherché à vanter les qualités techniques : « Archigram ne peut pas vous dire avec certitude si l'on peut faire marcher *Plug-In City*, mais il peut vous montrer ce à quoi elle pourrait ressembler.<sup>(39)</sup> »

## Le grand partage

On a donc affaire chez Banham, à une série de dualités dont les termes, une fois déployés, peuvent être répartis en deux grandes catégories :

Foyer	Enveloppe
Mécanique	Esthétique
Technologie/Technique	Marché/Mode
Objectivité	Subjectivité
Ingénieur	Designer
Production	Consommation
Force historique	Expression individuelle
Contenu	Expression
Besoins	Désirs

Toutes ces paires enchâssées (ici présentées sans ordre) nous renvoient au fond à la « mythologie de la forme et de la fonction »<sup>(40)</sup>. Banham récuse tout à la fois « l'illusion simpliste qui voudrait que l'architecture soit nécessairement scindée entre la fonction d'une part et la forme de l'autre »<sup>(41)</sup> et l'idée subséquente qu'il y aurait, entre l'une et l'autre, une correspondance idéale située à l'horizon de l'architecture, et dont l'histoire moderne de la discipline serait la quête. Dans *Théorie et Design*, déjà, Banham avait choisi ses héros à la fois sur un bord et sur l'autre du « grand partage » : Fuller du côté de la machine comme outil technique (même s'il est aussi un *formgiver*), les futuristes du côté de la machine comme esthétique (au sens psychophysique d'*aisthesis*, ou l'ensemble qui relève du sensible).

39. Reyner Banham, « A Clip-on Architecture », *Architectural Design*, novembre 1966. Trad. fr. « Une architecture d'attache » in Archigram, Alain Guiheux (éd.), Centre Georges Pompidou, 1994, p. 200.

40. Reyner Banham, « Architecture after 1960 », *The Architectural Review*, n° 755, janvier 1960, p. 9.

41. Reyner Banham, *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, voir ci-après, p. 269.

La position ambiguë de Banham brouillait ainsi l'idéal dominant d'une (ré)conciliation souhaitable entre la forme et la fonction<sup>(42)</sup>. D'un point de vue historiographique, c'était une façon de saper dans ses fondements la construction pevsnérianne d'une histoire menant, par la convergence des arts et des techniques, de Morris jusqu'à Gropius et au-delà ; du point de vue de la conception comme de la production, c'était contester, dans le domaine du design, les critères et l'idéal de la « bonne forme » qui prévalaient alors de l'école d'Ulm à Edgar Kauffmann Jr<sup>(43)</sup>, ainsi que la conception morale et puritaine de la forme qui leur était associée. Car « nous ne voulons pas, dit Banham, que la forme suive la fonction jusqu'à tomber dans l'oubli »<sup>(44)</sup>.

D'un point de vue idéologique, enfin, c'était attaquer ce que Banham estimait être l'outrecuidance de la « tribu » dès lors qu'elle prétendait arbitrer les goûts de tous et dessiner tous les produits. Cette volonté polémique n'est aucunement négligeable, même s'il est difficile de savoir ce qui pousse ainsi Banham à vouloir déstabiliser sans cesse les discours constitués. Certes, il y a un puissant courant d'époque : d'autres, comme Venturi et Scott-Brown, s'y sont employés au nom de Las Vegas, du « laid » et de « l'ordinaire ». Mais il y a aussi des ressorts personnels et affectifs. Banham a livré, au gré de ses articles, quelques indications de nature autobiographique qui peuvent nous mettre sur la voie, en particulier « Who is this Pop ? » (1963)<sup>(45)</sup> et surtout « The Atavism of the Short-distance Mini-cyclist »<sup>(46)</sup>, transcription presque *verbatim* d'une conférence donnée en 1964. Il y décrit une enfance dans un milieu populaire, nourrie à la fois de l'éducation secondaire officielle et de la culture des Pulps américains, entre lesquels il est clair que Banham *refuse de choisir*. C'est une attitude très représentative du milieu dans lequel il évolue depuis la fin des années 50, et qu'on trouverait aussi chez d'autres membres de l'Independent Group comme Richard Hamilton, Lawrence Alloway – voire, pour un temps, les Smithson<sup>(47)</sup>.

Paradoxalement, cette défense véhémement, maintes fois réaffirmée par Banham, de la culture commerciale et du Pop, n'est pas sans une dimension qu'il faut bien appeler *critique*. Car l'exaltation de ses plaisirs faciles est renforcée par un éloge inattendu de ses vertus éducatives, au motif qu'elle est susceptible, comme toute culture, de produire son savoir et ses critères de discrimination, voire ses discours de *connaisseurs* (critiques, amateurs, experts, savants, érudits...) : « Nous sommes face à la situation sans précédent d'une distribution de masse de la sophistication, laquelle constitue une véritable innovation culturelle. [...] Dans bien des cas, ce que nous lui opposons n'est autre qu'un rejet de l'inconnu, le rejet d'une situation à laquelle les théories traditionnelles de la démo-

cratie et de l'éducation n'ont pas préparé les gens – c'est un territoire nouveau et inconnu, particulièrement pour ceux qui parlent l'une des langues mortes propres à l'éducation européenne courante.<sup>(48)</sup> » Est-ce alors une nouvelle tradition qui va se constituer, dont les spécialistes encore en herbe seront bientôt prêts, à leur tour, à dicter les usages et les goûts ? Pas tout à fait : car sans nier l'inévitable reconstitution d'une classe de savants, Banham en appelle avec optimisme à ce que Lawrence Alloway nommera l'émergence d'une « esthétique pluraliste [pour] une pluralité d'élites »<sup>(49)</sup>, mues par le mouvement de la technique et du marché avec suffisamment de vigueur et de vitesse pour que des hiérarchies verticales n'aient pas le temps de se reconstituer.

Banham va jusqu'à défendre l'idée qu'il y aurait désormais un « langage du design visuel, [lequel n'est plus] basé sur des standards subjectifs comme le "bon goût", mais sur des recherches objectives quant aux préférences des consommateurs et à leurs motivations »<sup>(50)</sup>. De sorte que la question de la forme comme symbole renvoie, non plus seulement au plaisir et à la subjectivité de chacun, mais aussi au bien commun et à la décision démocratique.

Le paysage lui-même n'est plus pensé comme étant organisé d'en haut par rapport à des fonctions, comme pour les modernes du « premier âge », ni même d'en bas par les usages, comme pour le Team Ten : il est produit directement, et comme spontanément, par les goûts des consommateurs en matière d'habitat. On peut ainsi parler du *consommateur comme auteur et producteur du paysage* – une position-limite qu'il défendra en compagnie de Paul Barker, Peter Hall et Cedric Price, l'année même de la publication de *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, dans un manifeste qui propose une expérience sur quatre régions, dans lesquelles le paysage serait laissé entièrement au jeu des forces individuelles ou micro-collectives<sup>(51)</sup>. On est ici, certainement, face à l'une des acceptions possibles de ce que Lefavre et Tzonis ont appelé « populisme en architecture »<sup>(52)</sup> (ce qui n'implique pas démagogie ou stratégie politicienne) : refus des appareils institutionnels ou de la médiation d'un petit nombre d'experts au profit d'une prise en compte statistique des « goûts du public » ; refus corollaire de l'idée que « les masses » seraient des entités inertes et manipulables à volonté<sup>(53)</sup> ; idée que les macro-processus (la technique, le marché, le paysage lui-même) s'autorégulent par le grand nombre, comme sous l'action d'une « main invisible » ; défense d'une logique culturelle populaire et d'une transmission *bottom-up* ; neutralité fondamentale, enfin, de cette culture de marché<sup>(54)</sup> (le Pop, les jeans, les Beatles, etc.) vis-à-vis des politiques et des cultures nationales : « [Le Pop] est devenu le langage commun [...] par lequel les membres de la culture urbaine mécanisée des sociétés occidentales peuvent communiquer les uns avec

42. Un idéal très fort au sortir de la guerre, dont l'éditorial du premier Domus d'après-guerre, écrit par Ernesto Rogers (avec qui Banham polémiquera par la suite) peut, à titre d'exemple, donner une assez bonne idée : « Il s'agit de former un goût, une technique et une morale, comme les termes d'une même fonction. Il s'agit de construire une société ». Ernesto Rogers, Domus, janvier 1946.

43. Lequel recommandait « l'intégrité [qui] s'exprime le plus sûrement dans l'union de la forme et de la fonction », « la clarté [qui] s'exprime par une des maximes du design moderne : que toutes les parties fonctionnelles soient visibles et toutes les parties visibles, fonctionnelles », ainsi que l'harmonie (c'est moi qui souligne). Voir Edgard Kaufmann Jr, What is Modern Design ?, The Museum of Modern Art, New York, 1950, p. 9.

44. Reyner Banham, « A Clip-on Architecture », Architectural Design, novembre 1966.

Trad. fr. « Une Architecture d'attache », op. cit., p. 200.

45. Reyner Banham, « Who is this Pop ? », op. cit., p. 94-96.

46. Reyner Banham, Living Art n° 3, 1964. Repris dans Design by Choice, op. cit., p. 84-89.

47. Mais ces derniers changeront d'avis : ils passeront du Pop à son refus, ce qui leur vaudra, de la part de Banham, de vigoureuses attaques. Voir « The Atavism of the Short-distance Mini-cyclist », op. cit., p. 88.

48. Reyner Banham, Living Art n° 3, op. cit.

49. Lawrence Alloway dans le film Fathers of Pop, Concord Films Council Ltd, 1979. Cité par Nigel Whiteley, Reyner Banham, Historian of the Immediate Future, Cambridge (Mass.) and London, MIT Press, 2002, p. 105.

50. Reyner Banham, « Design by Choice », The Architectural Review, juillet 1961. Repris dans Design by Choice, op. cit., p. 103.

51. Reyner Banham, Paul Barker, Peter Hall, Cedric Price, « Non-Plan : an Experiment in Freedom », New Society n° 338, 20 mars 1969. Rééd. Jonathan Hughes and Simon Sadler, « Non-Plan, Essays on Freedom Participation and Change in Modern Architecture and Urbanism », Oxford, Architectural Press, p. 13-21.

52. Alexander C. Tzonis and Liane Lefavre (1972 et 1976). Rééd. Development of the populist movement in architecture, Cambridge (Mass.), Harvard Publication Series, 1978. Accès en ligne : <http://www.tzonis.com/dks/dks/publications/onlinepublications.htm>

53. Banham ne manque pas d'étriller les travaux à succès de Vance Packard, qui évoquent un consommateur manipulé par des techniques subliminales de persuasion commerciale.

54. Une neutralité parfaitement symétrique, dans le domaine du marché, de la neutralité supposée de la technique.

les autres de la manière la plus directe, la plus vivante et la plus signifiante.<sup>(55)</sup> » Quant au critique, qui appartient lui-même à la masse, dit Banham, il doit se faire le passeur d'un tel état de fait : il doit avoir « le courage de parler haut, même confronté à l'hostilité académique, et doit savoir décider où, quand et dans quelle mesure les standards des arts populaires sont préférables à ceux des beaux-arts (*fine arts*). Il doit pouvoir projeter les rêves futurs et les désirs des gens, parce qu'il parle depuis leurs rangs<sup>(56)</sup> ».

Une telle position n'est certes pas sans résonances politiques. À l'époque où Banham écrit *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, les conceptions morales qu'il attaque, généralement très défavorables à la production de masse, jouissent d'une grande audience et sont avant tout portées par la gauche : celle des théoriciens de l'école de Francfort ou d'Herbert Marcuse, de Gunther Anders ou d'Ivan Illich, sur le plan des idées générales ; celle aussi de Roland Barthes (*Mythologies*, 1957) ou de Jean Baudrillard (*Le Système des objets*, 1968) lorsqu'ils se penchent sur la signification des objets de la vie quotidienne ; et plus près de Banham, celle d'Herbert Read<sup>(57)</sup> ou celle du groupe de théoriciens qui, au CCCS<sup>(58)</sup> de Birmingham, viennent d'inaugurer le domaine des Cultural Studies. Banham ne parle ni d'Adorno, ni de Marcuse, ni de Barthes, dont on peut parier qu'il les rangeait au nombre des « professionnels de la jérémiade »<sup>(59)</sup>. En revanche, il mentionne parfois Read et Richard Hoggart (premier directeur du CCCS et figure tutélaire, avec Raymond Williams et Edward P. Thompson, des Cultural Studies). L'un et l'autre sont, pour Banham et l'IG, comme deux figures d'opposition : le premier parce qu'il refuse simplement de considérer la culture populaire et s'étonne encore, en 1956, que des intellectuels (comme Banham) puissent le faire<sup>(60)</sup> ; le deuxième parce qu'il échoue, malgré la toute finesse des analyses qu'il déploie dans *The Uses of Literacy*<sup>(61)</sup>, à saisir ce qu'il y a, selon lui, de véritablement neuf dans la culture de ce temps – en particulier dans la culture commerciale d'origine américaine, qui paraît à Hoggart stéréotypée et de pure diversion. Pour Banham, c'est la preuve désolante qu'un « cadre de référence étroitement stalinien, maintenu avec rigidité bien au-delà de toute utilité, a eu pour résultat de stériliser, puis de faire disparaître toute critique de gauche en matière de design [...], obligeant les socialistes intelligents, comme Richard Hoggart, à partager, en apparence, l'opinion d'un "Establishment" qu'ils méprisent par ailleurs<sup>(62)</sup> ». À l'inverse, on pourrait reprocher à Banham de s'être borné à opposer les vertus de la consommation aux « jérémiades » de la critique, sans développer son propos en direction d'une *théorie des goûts* et de la manière dont ils structurent l'espace social et physique : c'est précisément ce qu'entre-

prendra le CCCS<sup>(63)</sup>, dans une perspective qui emprunte à Gramsci et à l'école de Chicago. Quoi qu'il en soit, on saisit là toute l'ambiguïté de la position adoptée par Banham et l'IG. Elle repose, dit-il, sur « un curieux ensemble de loyautés divisées », tiraillée entre leur orientation politique « à gauche, voire contestataire (*protest-oriented*) », et leur attirance pour la culture Pop « américaine et bienveillante à l'égard du capitalisme ».

Cette dimension biographique, déjà évoquée, est de toute première importance. Car le gros de la littérature de gauche qui s'intéresse à la culture populaire, de Barthes à Adorno et de Baudrillard à Hoggart, s'appuie sur une idée fondatrice : établir, vis-à-vis de ses objets d'étude, une forme ou une autre de *distance critique*. Pour Banham, il s'agit bien plus d'une forme d'*empathie* ou de participation. Elle apparaît à l'évidence dans les articles, qui sont écrits dans le feu de l'actualité, mais les ouvrages ne sont pas en reste : dans *Théorie et Design* ou dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, dans *Los Angeles* ou dans *Scenes in America Deserta*, on trouve de nombreuses pages écrites sur le mode de l'expérience subjective et du jugement de goût. C'est que Banham écrit au nom du plaisir ou du déplaisir, de l'approbation ou de la désapprobation : de là une dimension de témoignage et de « vécu » qui passe par l'implication de l'auteur dans ce qu'il raconte, et par la multiplication des jugements de valeur. De ce point de vue, il tranche fortement sur le tout-venant de la production historique. L'écriture mime chez lui sa matière : elle devient vibrante et fébrile, à la manière des futuristes lorsqu'ils décrivaient la guerre et le bruit des moteurs ; elle devient Pop à la manière du « nouveau journalisme » d'un Tom Wolfe<sup>(64)</sup>, voire du « Gonzo Journalism » d'un Hunter Thompson. Au-delà, malgré les divergences, on pourrait retrouver les leçons de son maître Pevsner, dont Banham a toujours loué la vision personnelle et la vivacité de la prose ; et au-delà encore, une ascendance wölflinienne fondée sur une psychophysique de l'architecture qui revendique une approche par empathie, et qui entend « esthétique », derechef, au sens d'*aisthesis*. De sorte que la question du style n'est pas anodine, mais constitutive de l'attitude et du point de vue de l'historien : Banham entend raconter une histoire *vécue*, faite et subie par des *sujets*.

## L'histoire

L'approche historique de Banham, sans relever véritablement d'une *méthodologie*, associe en général deux approches. D'une part, la conviction que l'architecture est conditionnée par l'époque, et donc qu'elle la reflète : c'est l'idée classique de *Zeitgeist*, ou « esprit du temps ». D'autre part, un programme (ou méthode) historiographique qu'il appelle « histoire du futur immédiat » et qui consiste, une fois tracées les grandes lignes dudit *Zeitgeist*, à les prolonger par extrapolation vers le futur. Mais avec *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, Banham ajoute une troisième dimension : il extrapole également le

55. Reyner Banham, « The Atavism of the Short-Distance Mini-Cyclist », *Design by Choice*, London, Academy Editions, p. 89.

56. Reyner Banham, « Industrial Design and Popular Art », *Industrial Design*, mars 1960. Repris sous le titre « A throw away aesthetic », *Design by choice*, op. cit., p. 93.

57. L'influent directeur de l'Institute of Contemporary Art de Londres, où les jeunes Turcs de l'IG avaient trouvé refuge avant d'en contester l'esprit. Également auteur d'un ouvrage important sur les rapports de l'art et de l'industrie. Voir Herbert Read, *Art and Industry*, London, Faber and Faber, 1934.

58. Center for Contemporary Cultural Studies, fondé à Birmingham en 1964. Le premier directeur en est Richard Hoggart. Stuart Hall lui succède en 1968.

59. « Professional Jeremiahs » est une expression qui revient souvent sous sa plume pour désigner ceux qui, selon lui, démolissent l'opinion.

60. Herbert Read, op. cit., rééd. 1956. Cité par Nigel Whiteley, Reyner Banham, *Historian of the Immediate Future*, op. cit., p. 312.

61. Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, London, Chatto and Windus, 1957. Trad. fr. *La culture du pauvre*, Paris, Minuit, 1970.

62. Reyner Banham, « Design by Choice », *The Architectural Review*, juillet 1961. Repris dans *Design by Choice*, op. cit., p. 97.

63. Par exemple l'ouvrage de Dick Hebdige sur « Le sens du style » chez les jeunes. Dick Hebdige, *Subculture : The Meaning of Style*, Methuen & Co, 1979. Trad. fr. *Sous-culture, Le sens du style*, Paris, Zones, 2008.

64. Le premier article de Banham pour *New Society*, en 1965, est une critique élogieuse de Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, Farrar, Straus & Giroux, 1965. C'est aussi Tom Wolfe qui invente la formule *Electrographic Architecture*.

Voir Tom Wolfe, « I Drove Around Los Angeles and Its Crazy! The Art World Upside Down », *Los Angeles Times*, décembre 1968. Représentié en Angleterre sous le titre « *Electrographic Architecture* », *Architectural Design*, juillet 1969.



*Zeitgeist* vers le passé et décrit ce qui, pour lui, *a toujours été*. Aussi est-ce dans cet ouvrage qu'il s'approche le plus d'une réponse personnelle à la question fondamentale : « Qu'est-ce que l'architecture ? »

Avec « l'esprit du temps », Banham retrouve l'une des grandes idées de son maître Nikolaus Pevsner (avec qui les sujets de fâcherie théorique, pourtant, n'ont pas manqué) : le fameux *Zeitgeist* qu'il héritait de la philosophie allemande, et qui désigne l'*ethos* d'un groupe à une période donnée. La tâche de l'historien est alors de sonder les formes visibles de l'architecture pour voir si elles laissent transparaître le filigrane de l'époque – si l'architecture est bien le « reflet de son temps ». Le problème est que, pour avoir une valeur explicative, le *Zeitgeist* est supposé connu. Or, celui de Pevsner et celui de Banham ne se ressemblent pas, loin s'en faut. Ce qui les sépare est d'abord une différence d'amplitude : le *Zeitgeist* de Pevsner est pour Banham trop restreint et trop univoque, il lui semble réduire l'esprit du temps à un rationalisme moderniste trop strictement *Sachlich* (c'est ce qui, par exemple, lui fait « louper » le futurisme italien, si important pour Banham). Ensuite, c'est une différence de nature : pour Pevsner, comme pour l'école allemande où il s'est formé<sup>65</sup> la notion de *Zeitgeist* n'est pas purement temporelle. Elle renvoie chaque fait, même nouveau, à un héritage ou une lignée, et se voit donc complétées par d'autres données elles aussi particularisantes, mais transhistoriques : *Volkstil* ou *Volkgeist* (le style ou l'esprit d'un peuple ou d'une nation tel qu'il se maintient à travers les générations) et *Ortstil* (ou *Ortgeist* : le style ou le « génie » du lieu), dont le couple suggère, à côté de la *Kunstgeschichte* [histoire de l'art], l'idée d'une *Kunstgeographie* [géographie de l'art]. Le *Zeitgeist* pevsnerien n'est donc pas si synchronique que son nom semble l'indiquer. Il y a bien ruptures et succession de périodes au cours de l'histoire, mais les ruptures sont relatives et leur succession, dialectique : une période ne supprime pas l'autre, mais la dépasse. Et elle ne le fait pas sans intégrer certaines de ses caractéristiques, lesquelles se perpétuent et deviennent des permanences. Si bien que la synchronie du *Zeitgeist* s'ancre aussi dans la diachronie : l'histoire d'un peuple, d'un lieu, d'une culture<sup>66</sup>. C'est ainsi que Pevsner rattachera, de manière toujours plus directe, le modernisme à des sources locales anglaises et pittoresques : « La révolution moderne du vingtième siècle et la révolution pittoresque survenue cent ans plus tôt avaient en commun tous leurs fondements [*had all their fundamentals in common*].<sup>67</sup> » Face à de telles phrases, Banham parlait de « trahison et de lâchage » (*betrayal and abandonment*), accusant les « principaux oracles de l'architecture moderne » d'avoir « jeté leurs principes [d'avant-guerre] par-dessus bord, pour leur préférer les plus viles habitudes anglaises de compromis et de sentimentalité »<sup>68</sup>.

65. Pevsner arrive en Angleterre en 1934.

66. Rappelons que le deuxième ouvrage de Pevsner, *An Outline of European Architecture*, est explicite à cet égard : les différents *Zeitgeisten* stylistiques et sociétaux (roman, gothique, Renaissance et maniérisme, romantisme, etc.) s'appuient tous sur un « génie de l'architecture européenne » – ou « caractère occidental » – qui tout à la fois les sous-tend tous et constitue le moteur de leur succession, « car la civilisation occidentale forme une unité distincte, une unité biologique, serait-on tenté de dire ».

Nikolaus Pevsner, *Génie de l'architecture européenne*, Paris, Le Livre de poche, 1970, p. 13.

67. Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, (BBC Reith Lectures), London, British Broadcasting Corporation.

68. Reyner Banham, « *The Revenge of the Picturesque*, *English Architectural Polemics, 1945-1965* », in John Summerson (ed.), *Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers, and Writing Presented to Nikolaus Pevsner*, London, Allen Lane, 1968, p. 265-273. Trad. fr. « *La Revanche du pittoresque, Polémiques architecturales anglaises, 1945-1965* », in *Marnes* n°1, p. 71-90.

On voit par là que si l'art et l'architecture ont pour Pevsner et Banham le devoir de refléter ou d'exprimer leur temps, c'est l'étoffe même de celui-ci qu'ils considèrent différemment : « l'image dans le tapis » sera différente selon qu'on cherche à repérer les traditions qui s'y trouvent tissées, ou qu'on s'attache à la singularité du motif.

Banham s'intéresse au *Zeitgeist* comme rupture : l'esprit du temps, c'est ce par quoi il ne ressemble à aucun autre. Et le *Zeitgeist* de l'après-guerre, pour lui, n'est précisément pas *situé* : c'est une force mondiale unifiante et irrésistible, un flux de marchandises qui déferle sans considération de frontière, de tradition ou de régime. C'est là, dans ce « miroitement confus », ce « mouvement brownien qu'est le hasard des événements », qu'il s'agit de repérer les « *patterns* (vrais ou faux) qui s'y trouvent dissimulés. Découvrir et diffuser de tels *patterns* généraux : tel est l'un des services que l'historien rend aux autres membres de la société<sup>69</sup> ». Une fois ces *patterns* repérés et installés à la manière d'une plate-forme, l'historien peut étendre sa réflexion vers le futur, afin de comprendre ce vers quoi l'architecture pourrait (et selon Banham, *devrait*) se porter dorénavant : « L'histoire est au futur ce que les résultats d'une expérience sont au tracé de sa courbe. » Il revient donc à « l'historien du futur immédiat » de continuer ce tracé « au-delà du dernier point dont on est sûr, pour voir où elle mène »<sup>70</sup>. L'histoire acquiert là une claire dimension prospective, qui la rapproche de la fiction ou du projet.

Mais *L'Architecture de l'environnement bien tempéré* laisse apparaître une troisième relation au temps, qui rapproche aussi la tâche de l'historien de celle de l'anthropologue. Pour l'illustrer, rappelons la définition de l'architecture que Banham avait donnée dans « Stocktaking » : « L'architecture, en tant que service [*services*] rendu aux sociétés humaines, ne peut être définie que comme la production d'environnements adaptés aux déroulements des activités humaines.<sup>71</sup> » Il est clair qu'une telle définition ne se limite ni au *Zeitgeist*, ni même à son extrapolation dans le futur, mais s'attache à dire ce que l'architecture « a toujours été ». Et s'il ne s'agissait là que de faire pièce à la définition concurrente, celle qui, dans « Stocktaking », court dans la colonne « Tradition » (et qui, rappelons-le, est purement institutionnelle), on ne voit pas pourquoi Banham aurait besoin d'une formulation aussi globale et anhistorique. En réalité, c'est cette forme d'*essentialisation*, par extrapolation du *Zeitgeist* à toute l'histoire de l'architecture, qui lui permet de reconstruire une « histoire autre » : tel est le coup de force du chapitre 2, qui revisite le procédé classique de la *fable primitive* et propose l'archétype du *feu de camp* (l'architecture comme environnement bien tempéré) contre celui de la traditionnelle *cabane* (l'architecture comme structure).

Banham n'emploie pas un tel procédé sans l'accompagner de l'ironie qui convient, et indique par une note qu'il a tout à fait conscience du paradoxe propre à ce type de discours théorique : on n'éternise les choses que pour mieux défendre ses préoccupations du moment. C'est cette ambiguïté qui fait de

69. Reyner Banham, « *Pevsner's Progress* », *The Times Literary Supplement*, 17 février 1978.

Repris dans *A Critic Writes*, op. cit., p. 221.

70. Reyner Banham, « *The History of the Immediate Future* », *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 68, n°7, mai 1961, p. 252.

71. Reyner Banham, « *Stocktaking* », *The Architectural Review*, février 1960. Repris dans *Design by Choice*, London, Academy editions, 1981, p. 48-55, ainsi que dans *A Critic writes*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1996, p. 49-61 (sans les illustrations).

*L'Architecture de l'environnement bien tempéré* un ouvrage à la fois si radical et si paradoxal. On peut cependant s'étonner qu'il ne cite pas certains textes fameux qui auraient pu l'accompagner dans cette fiction anthropologique et lui apporter la caution d'une longue histoire : d'une part, la fable de Vitruve, au Livre second du *De Architectura*, qui décrit la naissance de l'architecture autour et à partir d'un feu de camp<sup>(72)</sup>; d'autre part, celle de Gottfried Semper pour qui le foyer était « l'élément le plus ancien et le plus important [...] ». Autour de lui gravitent les trois autres qui sont pour ainsi dire les entités protectrices qui protègent la flamme du foyer contre les trois éléments naturels : le *toit*, la *clôture* et le *terre-plein* »<sup>(73)</sup>. N'est-on pas, avec ce texte de 1851, au plus près de l'*American Woman's Home* de Catherine Beecher ?

L'équilibre, délicat pour l'historien, de ces trois modes de rapport au temps – de sa perception des *patterns* à leur interprétation en termes de *Zeitgeist* et du *Zeitgeist* au « futur immédiat » – est quelque peu faussé, chez Banham, par l'irréductible technophilie qui l'anime et qu'il fait lui-même remonter à l'enfance : « Je n'ai jamais pensé à être autre chose qu'un ingénieur, même lorsque j'étais à l'école... tous les Banham avant moi furent des hommes de technique [*technology men*].<sup>(74)</sup> » De sorte que si l'on attend de lui toute l'objectivité d'un sismographe ou, mieux encore, d'un démon de Laplace infaillible perché sur le bord du temps, on sera certainement déçu. De ce point de vue, l'écart qui sépare les deux éditions dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré* est révélateur : un intervalle de quinze ans (1969-84), au cours duquel Banham a finalement pris acte, sous la pression combinée des événements et de l'air du temps, de l'existence des recherches qui visent à diminuer les dépenses énergétiques. Mais cette reconnaissance est loin d'être une adhésion : il persiste à leur reprocher tout à la fois leur pusillanimité devant les techniques nouvelles et les changements qu'elles sont susceptibles d'apporter ; leurs préjugés culturels et leur *conservatisme* en architecture, qu'il rapproche perfidement de leur goût pour le *mode conservatif*, c'est-à-dire de l'architecture comme masse, forme et structure ; leur relative inculture, en revanche, et leur absence de perspective quant à l'histoire de l'architecture passive elle-même ; leur admiration inconditionnelle pour l'architecture vernaculaire, dont l'ancienneté n'est pas forcément garantie d'efficacité ; l'absence d'une production monumentale au sens traditionnel (architectural et occidental) du terme – un reproche paradoxal dans la bouche de Banham ; et même leur anti-féminisme, puisque les maisons passives impliqueraient selon lui un surcroît de travail domestique, forcément effectué par la femme.

Pour comprendre ce qui retient Banham face à ces recherches nouvelles, il faut revenir sur l'une des plus importantes distinctions conceptuelles qu'il

effectue dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, et qui distingue trois grands « types » (ou « modes ») de comportement environnemental : tout d'abord, le *mode conservatif*, qui renvoie directement à l'idée d'« architecture passive » ; ensuite, le *mode sélectif*, largement développé par ceux, déjà cités, qui se sont intéressés aux rapports de l'architecture et du climat dans les traditions vernaculaires (Alorin, Olgyay, Knowles, Fitch, Fry et Drew, etc.) ; enfin, le *mode régénératif*, dont le fonctionnement est basé sur des mécanismes *actifs* de contrôle et de régulation. La « machine à habiter » est donc prise entre deux extrêmes : à un bout, la *machine passive* (selon la définition que Lafitte donnait de l'architecture)<sup>(75)</sup> qui joue de la masse et de l'inertie matérielle ; à l'autre, la *machine active* qui, telle l'*a-maison*, mobilise presque exclusivement les progrès des techniques environnementales. Mais elle est en réalité toujours double ou duelle, car prise dans le rapport dialectique qui lie ces deux aspects. Et si l'originalité de Banham, dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, est de dégager ce rapport en montrant que le jeu est en quelque sorte à somme constante (plus de masse et moins de mécanique, ou plus de mécanique et moins de masse), son sens du progrès, en revanche, le pousse à réduire cette dialectique à un impératif historique univoque : nous sommes désormais dans « la période [...] au cours de laquelle la possibilité d'une architecture purement régénérative a vu le jour pour la première fois dans l'histoire de l'humanité »<sup>(76)</sup>.

Ce qui s'est perdu au passage, malgré quelques allusions de Banham, dans *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, aux vertus sélectives (et architecturales) des igloos et des lunettes de soleil, c'est évidemment le mode sélectif. Fitch l'avait pourtant caractérisé très clairement dès 1947, en soulignant l'importance de l'enveloppe comme un organisme en soi, complexe, épais et souvent feuilleté, capable d'assurer toutes les fonctions d'échange et de sélection. Il est significatif que Banham, lorsqu'il cite *Architecture and the Aesthetics of Plenty* (Fitch, 1960) comme « des éléments traditionnels du Mode Sélectif »<sup>(77)</sup>, omette les lignes qui suivent ladite citation : « On admet couramment que la technologie moderne a rendu obsolètes les principes sur lesquels cet idiome ancien [l'architecture vernaculaire] était fondé. C'est une grossière contre-vérité : le soleil de Louisiane brille toujours avec la même férocité, et un moment passé avec une règle à calcul devrait suffire à convaincre n'importe quel architecte qu'un système d'air conditionné exige un toit frais et des murs ombragés [...]. Une aussi grossière sous-estimation des valeurs de la tradition et surestimation des pouvoirs de la technologie est précisément ce qui explique tant d'échecs, à l'heure actuelle, en Amérique. Une telle attitude n'est pas seulement anti-scientifique : elle n'est même pas civilisée.<sup>(78)</sup> » Ne peut-on croire que Fitch, en 1960, parle de ce que Banham maintiendra encore, coûte que coûte, en 1984 ?

Aujourd'hui, qu'en est-il ? Certes, la maison s'impose toujours plus comme un « environnement bien tempéré », mais non pas sous la forme d'un noyau

72. Vitruve, *De Architectura*. Trad. fr. Claude Perrault, Les dix livres d'architecture de Vitruve, Livre second, Chap. 1, « De la manière de vivre des premiers hommes ; & quels ont été les commencemens & le progrès de leur Société & de leurs Bastimens », Paris, Coignard, 1684. Rééd. Liège, Mardaga.

73. Gottfried Semper, *Die vier elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig Verlag, 1851. Trad. fr. « Les Quatre Éléments de l'architecture, Contribution à une architecture comparative », in Gottfried Semper, *Du Style et de l'Architecture*, écrits 1834-1869. Marseille, Parenthèses, 2007, p. 125.

74. Reyner Banham, entretien avec Martin Pawley, « *The Last of the Piston Engine Men* », *Building Design*, 1<sup>er</sup> octobre 1971, p. 6. Cité par Nigel Whiteley, Reyner Banham, *Historian of the Immediate Future*, Cambridge (Mass.) and London, MIT Press, 2002, p. 4. Remarquons qu'il présente aussi son goût pour le Pop comme une réalité biographique, voire quasi biologique : « Nous [y] étions chez nous, [...] c'était comme le retour du naturel [return of the native], [...] Nous étions comme des natifs de retour chez nous. » Reyner Banham, « *The Atavism of the Short-Distance Mini-Cyclist* », *Design by Choice*, London, Academy Editions, p. 84.

75. Jacques Lafitte, *Réflexions sur la science des machines*, 1932.

76. Reyner Banham, *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, voir ci-après p. 53.

77. Reyner Banham, *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, voir ci-après p. 48.

78. James Marston Fitch, *Architecture and the Esthetics of Plenty*, op. cit., p. 245.

d'énergie illimitée : les épaisseurs construites se font plus importantes, l'extériorisation des organes du bâtiment qui caractérise le High-tech est désormais synonyme de multiplication des « ponts thermiques »... Au « modèle Catherine Beecher », du moins tel qu'interprété par Banham, il faudrait substituer les thèses de Fitch. Le mode sélectif a regagné tout son crédit – et de même le mode conservatif, renouant ainsi les liens de l'architecture avec son statut de « machine passive », avec les idées de masse et de structure, voire avec certains aspects de la tradition.

Mais si l'on voulait ainsi renverser les propositions banhamiennes et déplacer les valeurs du noyau vers l'enveloppe *tout en restant au plus près de l'esprit de Banham* et de son optimisme technologique appuyé sur une histoire révisionniste des années 20 (son goût pour les futuristes, pour Scheerbarth, pour l'Alpine Architektur de Bruno Taut, pour Fuller et sa critique du Bauhaus), il faudrait repartir de l'ouvrage-manifeste de Siegfried Ibelings, *Der Raum als Membran* qui, dès 1926, faisait la part belle à l'architecture comme filtre et comme outil sélectif<sup>(79)</sup>.

## Paysage avec artefacts

De l'aveu même de Banham, la première édition de *L'Architecture de l'environnement bien tempéré* n'a guère remédié au problème qu'il entendait soulever. Quinze ans plus tard, il compte sur la seconde édition pour parvenir à réduire quelque peu cette fracture. La dernière phrase de l'ouvrage est éloquent : « Il ne faut plus classer ce livre à la rubrique Technologie.<sup>(80)</sup> » Depuis lors, près de trente ans ont encore passé. Les ouvrages de technique et de Building Science se sont multipliés, mais leur intégration aux études d'architecture n'est guère plus avancée – pas plus d'ailleurs que l'intégration de l'histoire de l'architecture aux études de Building Science, qui restent essentiellement techniques. *L'Architecture de l'environnement bien tempéré* demeure donc un livre difficile à classer, alors même que les questions d'environnement n'ont cessé de gagner en importance. Si bien que le jugement de Banham se confirme : ça n'était pas les questions du livre qui se trouvaient hors de propos dans un ouvrage d'histoire de l'architecture, mais les limites de celle-ci qui étaient – et demeurent – trop étroites.

La leçon de *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, pour une large part, demeure d'actualité.

Tout d'abord, par son invitation au questionnement fondamental. L'architecture n'a pas fini de s'interroger sur elle-même : ni sur sa définition ontologique, ni sur sa fonction anthropologique, ni sur les modalités de son inscription dans le *Zeitgeist*. Et de tous ces points de vue, la réponse en termes d'« environnements adaptés aux activités humaines » est plus que jamais d'actualité – à condition de la découpler des dispositifs matériels que Banham, dans son optimisme militant, imaginait pour l'incarner.

Ensuite, par son évaluation des rapports entre l'architecture et les « forces extérieures » qui la contraignent. Pour Banham, on l'aura compris, l'architecture ne saurait survivre comme une discipline *autonome*, arc-boutée sur la protection de sa « boîte noire » et la transmission de son mystérieux contenu. Elle est toujours *compromise* par et avec ces « adversaires rapides »<sup>(81)</sup> que sont la technique et le jeu des signes. Et parce que l'une et l'autre demandent des savoirs toujours plus spécialisés, celui de l'ingénieur et celui du designer, l'architecte se trouve entre eux comme écartelé, et toujours sur le point d'être dépassé. Un tel discours peut apparaître extrêmement déprimant : n'est-ce pas la reconnaissance d'une situation de plus en plus difficile face à laquelle l'architecte, impuissant à affronter les conditions et les contradictions du *Zeitgeist*, renonce à être une force de proposition ? Telle n'est pas la vision de Banham. Pour lui, l'architecture doit affronter ses rivaux parce qu'ils sont la condition même de son évolution historique et de sa survie : ils sont, à chaque époque, la substance possible d'une « architecture autre ». L'histoire que Banham raconte est celle de l'architecture *altérée* par des rivaux qui la stimulent et la renouvellent : c'est l'histoire de l'architecture *au miroir de ses autres*. Quant à la nature même de ceux-ci, il semble que les forces identifiées par Banham – la technique, le marché, la communication<sup>(82)</sup> – continuent d'être des réalités difficilement contournables.

Enfin, par son choix d'une posture historiographique. En quoi consiste le « service » que rend ici Banham, « en tant qu'historien, aux autres membres de la société »<sup>(83)</sup> ? Il faut, pour le saisir, être à même d'apprécier l'intérêt d'une histoire non seulement savante, mais aussi *opératoire* : une histoire qui s'occupe du passé au nom du présent, pour le projeter dans le futur ; une histoire dont « nous avons besoin pour vivre et pour agir »<sup>(84)</sup>, fondée pour une large part sur l'interprétation et l'évaluation.

Une telle manière d'écrire l'histoire de l'architecture n'est certes pas nouvelle : elle rapproche Banham d'un Giedion, d'un Zevi ou d'un Pevsner qui, à partir des *patterns* qu'ils repèrent et considèrent comme significatifs, produisent une véritable « image du monde » et de l'architecture, du moins tels qu'ils les appellent de leurs vœux<sup>(85)</sup>. Mais Banham va plus loin : cette image, il la donne à voir ; ce monde, il en affronte *l'imageabilité*<sup>(86)</sup>. On pourrait, pour parler de lui, reprendre les mots qu'il emploie lui-même pour parler d'Archigram : « [Banham]

81. Voir plus haut le texte cité en référence de la note 4.

82. Rappelons l'importance de la publicité pour Banham et ceux de l'IG. L'exemple le plus fameux de cet enthousiasme est le « poème » des Smithson (enthousiasme de courte durée, en ce qui les concerne, voir note 41) : « Gropius wrote a book on grain silos / Le Corbusier one on aeroplanes / And Charlotte Perriand brought a new / object to the office every morning / But today we collect ads. » Alison and Peter Smithson, « But Today We Collect Ads », *Ark magazine* n° 18, novembre 1956. Trad. fr. Les années Pop, Centre Georges Pompidou, 2001, document n° 56.27.

83. Reyner Banham, « Pevsner's Progress », op. cit. Voir plus haut la note 62.

84. Friedrich Nietzsche, « Considération Inactuelle II : De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, p. 93.

85. Tafuri parle à leur propos de « critique opératoire » [critica operativa] ou d'action, laquelle « représente le point de rencontre entre l'histoire et le projet [la progettazione] ». Elle associe « les contributions historiographiques à de véritables projets architectoniques ». Manfredo Tafuri, *Teoria e storia dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968.

Trad. fr. *Théorie et Histoire de l'architecture*, Paris, Dunod, 1973, chapitre 4.

86. Sur la notion d'image et d'imageabilité, voir « Le Nouveau Brutalisme », op. cit., p. 62-64.

79. Siegfried Ibelings, *Der Raum als Membran*, Dessau, Dünhaupt Verlag, 1926. L'ouvrage, significativement, a été récemment réédité en Anglais par l'AA : *Space as Membrane*, London, Architectural Association, 2010.

80. Reyner Banham, *L'Architecture de l'environnement bien tempéré*, voir ci-après, p. 308.

ne peut pas vous dire avec certitude si l'on peut faire marcher [ce monde], mais il peut vous montrer ce à quoi [il] pourrait ressembler.<sup>(87)</sup> »

Du futur immédiat, en somme, il peint le *paysage*.

Commencé avec *L'Architecture de l'environnement bien tempéré (L'AEBT)*, celui-ci se déploie ensuite de *Los Angeles (LA)*<sup>(88)</sup> à *Scenes in America Deserta*<sup>(89)</sup> – trois ouvrages qui forment dans l'œuvre de Banham une sorte de trilogie du paysage. Celui qui s'en dégage est fait d'absence et de présence à la fois : d'un livre à l'autre, on voit peu à peu se dissoudre l'architecture *comme structure et comme masse bâtie* – des bâtiments (*L'AEBT*) à la ville (*LA*) et jusqu'à l'idée même d'habitat (*Scenes*), tandis que l'architecture *comme environnement* prend toujours plus d'ampleur, de l'échelle immense de la métropole sud-californienne<sup>(90)</sup> jusqu'à celle, en apparence infinie, du désert Mojave (*Scenes*). Et l'on assiste parallèlement (et plus encore dans les articles) à une prolifération des artefacts les plus étranges qu'on puisse trouver sous la plume d'un historien de l'architecture : hamburger *joints*, échangeurs, panneaux, moteurs hors-bord, rasoirs électriques... Il faut relire à ce sujet « The Great Gizmo », publié en 1965, l'article avec lequel Banham s'engage au plus loin vers le « futur immédiat » de la miniaturisation et du nomadisme<sup>(91)</sup>.

Au sein des historiens-projeteurs<sup>(92)</sup>, déjà cités, d'une histoire opératoire tournée vers le futur, Banham est sans doute le seul à occuper une telle position d'*historien-paysagiste*. Aussi est-il à rapprocher tout autant de ceux qui développent de véritables *visions*, à la manière de Fuller et des futuristes, d'Archigram, ou des récits de science-fiction dont les membres de l'IG nourrissaient leur réflexion. Son « histoire du futur immédiat », pleine de scènes ou d'instantanés dont chacun, parce qu'il lui semble révélateur d'une direction possible, fait figure d'hypothèse à explorer, est l'histoire, *vécue* et *illustrée*, d'un « univers de propensions »<sup>(93)</sup>.

### Luc Baboulet

87. « Archigram ne peut pas vous dire avec certitude si l'on peut faire marcher Plug-In City, mais il peut vous montrer ce à quoi elle pourrait ressembler ». Reyner Banham, « A Clip-on Architecture », *Architectural Design*, novembre 1966. Trad. fr. « Une architecture d'attache », op. cit., p. 200.

88. Reyner Banham, *Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies*, 1971. Trad. fr. *Los Angeles, l'architecture des quatre écologies*, Marseille, Parenthèses, 2008.

89. Reyner Banham, *Scenes in America Deserta*, Layton, Gibbs M. Smith / Peregrine Smith Books, 1982.

90. L'environnement devient alors « écologie », naturelle ou artificielle indifféremment.

91. S'il fallait de vraies images pour rendre visibles de tels paysages de l'esprit, on pourrait penser aux paysages à la fois déserts et étrangement peuplés du peintre Tanguy ou, plus près de Banham et de l'histoire de l'architecture, celles de Branzi et sa « modernité faible et diffuse ».

92. Voir plus haut la note 84.

93. Selon le mot de Karl Popper. Voir *A World of Propensities*, 1990. Trad. fr. *Un Univers de propensions*, Combas, Éditions de l'Éclat, 1992.