

introduction

L'autre du Moderne⁽¹⁾

Alors qu'il fait figure de traité incontournable pour plusieurs générations d'étudiants anglo-saxons, qu'il a bénéficié de nombreuses rééditions et de traductions qui l'ont rendu accessible dès 1965 en Allemagne et en Espagne, dès 1970 en Italie, *Theory and Design in the First Machine Age* n'avait toujours pas été traduit en français – sort réservé, du reste, à la plupart des textes de Reyner Banham. Force est de constater qu'en dehors de la traduction récente de Los Angeles et celle du *Brutalisme en architecture, éthique ou esthétique ?* sortie chez Dunod en 1970 et présentée à l'époque comme un livre technique vantant un usage abrupt des matériaux, le travail de journaliste et d'historien de Banham reste largement méconnu. La parution d'un texte préparatoire pour *A Concrete Atlantis* (1986) dans le recueil *Américanisme et modernité*⁽²⁾, qui faisait suite au colloque organisé en 1985 par l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), semble à nouveau réduire Banham au rôle d'acteur tardif de « l'idéologie de la modernité ». L'article « A Home Is Not a House » (manifeste pour une architecture de la mobilité publié en 1965, assorti des prophétiques dessins de

1. Nous avons choisi ce titre en référence à : « Sheffield remains the most consistent and extreme point reached by any Brutalists in their search for Une Architecture Autre. » Reyner Banham, *The New Brutalism*, *The Architectural Review*, n° 118, décembre 1955, p. 354-361.

2. Ce colloque, dont l'initiative revient à Hubert Damisch, s'inscrira finalement dans la sphère d'influence de l'école de Venise, reprenant en toile de fond la trame argumentaire de *La Città americana* publié dès 1973 sous l'impulsion de Manfredo Tafuri et de son institut de recherche. Voir Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri-Elia, Manfredo Tafuri, *La Città americana dalla guerra civile al New Deal, Rome/Bari, Laterza, 1973* ; Jean-Louis Cohen, Hubert Damisch, *Américanisme et modernité. L'idéal américain dans l'architecture*, Paris, EHESS/Flammarion, 1993.

gonflables de François Dallegret, dans *Art in America*) est repris en 1972, mais il est quelque peu « noyé » au sein du recueil dirigé par Françoise Choay, *Le Sens de la ville*, dans lequel on retrouve un autre de ses articles, « L'effet Wanpanoag en architecture », titre inspiré du nom d'un bateau de la marine américaine, retiré du service parce que ses avancées techniques perturbaient les habitudes de navigation des militaires. L'effet Wanpanoag pourrait désigner la résistance culturelle à laquelle s'est en permanence confronté Banham, lui qui a dénoncé sans relâche les refus historicistes d'une assimilation des nouvelles potentialités techniques et industrielles, condamnées au nom d'habitus d'anciens. Pourtant, l'œuvre de Banham a la cohérence et la continuité d'un véritable projet, lisibles à travers le corpus de l'historien et du critique qui publiera une douzaine d'ouvrages et une constellation de près de six cents articles pensée comme la chronique d'un présent toujours en mouvement.

Actualiser le présent, en révéler les virtualités et les contradictions par une lecture attentive des logiques et des procédures orchestrant la genèse d'un événement culturel, constitue le cœur de sa méthodologie historique. Afin de cerner l'esprit du temps, le *Zeitgeist*, il cherche rétrospectivement, à travers les œuvres des architectes et des créateurs, un point d'incise lui permettant d'entrer en contact avec les potentialités sociales et technologiques de la période choisie. Sa démarche, directement héritée de sa formation au Warburg and Courtauld Institute et par conséquent encore empreinte de l'esprit d'Heinrich Wölfflin et de l'influence d'Ernst Gombrich, repose sur une archéologie des symboles et des images. Aux yeux de Banham, l'histoire est jalonnée par des situations qui rencontrent dans les œuvres de l'art ou de l'architecture une incarnation ponctuelle. Le cercle qu'il réunit fréquemment dans son appartement du nord de Londres, et qui rassemble entre autres Alison et Peter Smithson, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Robert Maxwell, Nigel Henderson, Alan Colquhoun ou encore James Stirling, tâche d'imaginer les conditions d'une création en adéquation avec l'être contemporain. *Theory and Design* s'écrit en un paradoxe constant, notamment parce qu'il s'affirme comme un livre qui fait l'Histoire, tout en récusant la fonction même d'une périodisation, celle des époques et des styles, pour ne s'attacher qu'à la capacité des architectes à inventer de nouvelles données sociales et techniques. L'Histoire, pour Banham, ne surgit qu'à la surface d'une structuration de l'actuel, de ce qui met à jour le contemporain. Cette herméneutique culturelle qui porte sur les mutations d'un rapport au monde se prolonge en une vigilance critique sanctionnant, pour chaque période, les replis vers des positions plus académiques. Banham fustige inlassablement toute récurrence de moments, de positions, de langages pétrifiés dans le carcan d'époques et de références révolues. *Theory and Design* se pose comme une histoire négative, une contre-histoire qui déjouerait toutes les tentations d'une instrumentalisation du temps, toutes les référenciations historiques revendiquées par les architectes

et toutes les périodisations de l'architecture moderne trop vite entérinées par nombre de critiques et d'historiens. C'est pourquoi Reyner Banham s'inscrit en faux contre la lecture traditionnelle qui voyait dans le mouvement Art and Craft la poursuite d'un courant d'idées issu des travaux des ingénieurs du XIX^e siècle. Il s'oppose non seulement à une école rationaliste liant le mouvement moderne au développement des techniques de construction et des matériaux, mais aussi à la généalogie imposée par Siegfried Giedion qui, dans *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*³, élaborait le principe d'une continuité entre le style international et l'œuvre des ingénieurs du XIX^e siècle. D'après Banham, les historiens du modernisme, au même titre que la plupart des architectes modernes, n'auraient pas tiré les conséquences de la généralisation du machinisme et n'auraient pas su forger des principes constructifs et des programmes instituant un mode d'habiter en correspondance avec les possibles de l'industrialisation. Le maintien des références académiques – références aux formes platoniciennes, à l'ordre albertien, aux proportions harmoniques – est systématiquement pointé du doigt par Banham, que ce soit dans les logiques de composition de Peter Behrens et d'Auguste Perret, ou bien chez Walter Gropius et Le Corbusier. Il dénonce la corrélation entre les canons du classicisme, l'idéologie de la forme pure et l'identité du produit standardisé qui anime l'œuvre de Le Corbusier et qui limite, selon lui, le réel potentiel d'une esthétique de la machine, cette « contradiction d'esprit entre le mécanique et le classique ». Les « formes primaires » de la citation précédente sont replacées sans erreur possible dans la lignée de Guadet en devenant – la chose est assez simple pour les silos à grains, dont les composants fonctionnels correspondent si parfaitement aux solides du *Philèbe* – des « éléments primaires » coordonnés « suivant les règles »⁴.

Ancré sur une compréhension hégélienne du *Zeitgeist* qui, après Wölfflin, charpente le discours historique de Nikolaus Pevsner, Banham tend à exacerber un moment de rupture conditionnant des potentialités culturelles qui n'ont pas été assimilées par des architectes encore embarrassés par le langage structurel de Guadet et de Choisy. Plus encore, il contrecarre Pevsner et bouscule la généalogie instituée de l'hagiographie moderne. Non seulement il récusé la « succession académique » de Charles Garnier et d'un Auguste Perret qui s'en tient sur « une transposition, dans l'esprit de Choisy, des formes et des usages de la construction en bois au béton armé »⁵, mais il renverse la hiérarchie des bâtiments fondateurs du modernisme érigée par Pevsner. Il confronte ainsi la branche expressionniste du Werkbund allemand à l'école rationaliste représentée par Giedion. À la salle de montage des turbines d'AEG (1908), à l'usine Fagus (1911-1925) et à la maquette d'usine présentée à l'exposition du Werkbund à Cologne (1914) par Walter Gropius et Adolf Meyer, il oppose le Château d'eau (1910) de Hans Poelzig, la Salle du Centenaire (1913) de Max Berg et le Pavillon de l'industrie du verre (1914) de Bruno Taut. De la même manière, il s'attaque à l'interprétation rationaliste et restrictive engagée

3. Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig/Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1928.

4. Voir ci-après, chapitre 17, p. 293

5. Voir ci-après, chapitre 3, p. 66

par Walter Gropius, dont l'historicisation du Bauhaus, dans *The New Architecture and the Bauhaus* (1935), estompe l'influence des architectes expressionnistes pour réaffirmer, contre l'omission de Pevsner, l'influence centrale du Lazlo Moholy-Nagy de *Von Material zu Architektur* (1929). Banham rejette une objectivation directe du monde moderne qui passerait par la seule prise en compte des méthodes et des matériaux apportés par l'industrialisation, rejet qui est donc celui d'un fonctionnalisme effréné qui imposerait uniquement une optimisation de l'économie spatiale et des logiques constructives. Il leur préfère les mutations des expériences perceptuelles et celles du cadre organique qui leur est associé. Le *Zeitgeist* n'est pas un style, une simple expression formelle : c'est un schisme qui bouleverse la perception de l'espace-temps, qui brise les hiérarchies et les identités constituées, qui fonde un autre mode d'être, une conscience différente de l'espace-temps, un nouveau rapport générique au monde. Banham rompt avec les historiens du modernisme arc-boutés sur une continuité du temps historique, sur la périodicité des styles (« style international » de Henry-Russell Hitchcock, progressisme technocentrique de Peter Collins, historicisme en quête de sources pour Leonardo Benevolo⁶). Il tisse les liens d'une historicisation dynamique et critique visant à une tension entre le présent non actualisé des modernes et le présent à venir des contemporains. Résolument, il cherche à cerner l'articulation marquant le terme d'une époque, au creux du moment hégélien d'une indécision de l'histoire – quitte à nier ou à relativiser le temps propre de la fabrique architecturale, à refuser la temporalisation d'une architecture qui ne répond plus à la dispersion des techniques et des médiums, autrement dit, à contester que l'architecture moderne puisse faire histoire. Les dernières lignes de *Theory and Design* se heurtent à cette paradoxale contradiction, l'actualisation sans cesse repoussée du présent menant à une négation de l'architecture comme discipline unitaire et poussant, en dernier lieu, à l'acceptation d'une fin de l'architecture : « L'architecte qui se propose de rivaliser avec la technique sait désormais que l'adversaire est rapide (...) S'il choisit de ne pas agir ainsi, en revanche, il risque de découvrir que la culture technique a décidé de continuer sans lui. C'est là un choix dont les maîtres des années 20 ignorèrent l'enjeu jusqu'à ce qu'ils le fassent par accident, mais l'architecture ne survivra peut-être pas à ce genre d'accident une seconde fois⁷. »

Si le mouvement moderne s'appuie sur une idéologie du fonctionnalisme, celle-ci varie dans sa définition selon les auteurs : Siegfried Giedion, Henry-Russell Hitchcock et bien entendu Nikolaus Pevsner, qui reste pour Banham un référent permanent, le contrepoint de sa stratégie de démarcation. En effet, sous-jacente à tous les écrits de Banham, son approche du fonctionnalisme est soumise à une archéologie rigoureuse, qui récuse toute assignation à un monolithique « âge de la machine », à une orthodoxie du moderne qui s'érigerait en diktat. Quand Pevsner dénonce un certain formalisme chez Le Corbusier qu'il oppose au fonctionnalisme effectif de Gropius, Banham écarte cet historicisme, refusant de

réduire le modernisme à une grammaire de formes. Mieux qu'aucun autre, il a su apprécier les limites de son professeur : « Pevsner a été responsable de quelques omissions majeures, de suppressions ou d'altérations de mouvements historiques, d'hommes ou de réputations afin de préserver sa vision générale des styles et des périodes de façon gérable. Il a aussi de façon certaine commis quelques surévaluations, notamment de Walter Gropius et du Bauhaus »⁸. Le fonctionnalisme n'est pas un concept clos. Il se diversifie dans sa forme et ses solutions au gré des projets des architectes et s'incarne en théories multiples, elles-mêmes adossées à des conceptions philosophiques qui se distinguent par leurs stratégies propres et le moment historique où elles prennent corps. Le fonctionnalisme est toujours soumis à une reconfiguration critique réductrice qui a tôt fait de l'enrégimenter avec d'autres concepts (machinisme, technologie, industrialisation), le plus souvent tirés d'une réification hâtive de la réalité diachronique du monde industriel. La spécificité du positionnement de Reyner Banham réside dans sa volonté de battre en brèche ce monolithisme d'une tradition rationaliste qui gomme les contrastes, qui efface les process et les sédimentations temporelles, qui déréalise les états successifs du modernisme et le détache des champs contextuels (avec ses aspects sociaux, psychologiques, biologiques ou organiques) qui ont permis son avènement. Pourtant, malgré la volonté affichée de se déprendre de l'historiographie moderne, la présence diffuse de Giedion soutient en arrière-plan le positionnement de Reyner Banham. L'ensemble des notions qui constituent les fondamentaux du corpus théorique de Giedion semble toujours actif dans l'organisation de son discours historique, que ce soit l'analyse morphologique des périodes de l'histoire héritée de Heinrich Wölfflin, la réintroduction d'une opposition dynamique entre rationnel et organique, ou encore la mise en tension d'une compréhension géométrique de l'espace dans une relation extensive au temps, à une temporalité exacerbée par l'âge industriel. L'ouvrage de Giedion intitulé *Space, Time and Architecture* (1941), fruit de plusieurs conférences données à Harvard (à l'invitation de Gropius) de 1938 à 1939, devait constituer une sorte de manuel théorique pour les architectes et légitimer une architecture qui éprouvait quelques difficultés à trouver des débouchés commerciaux aux États-Unis. En dépit des polémiques, ce livre fera rapidement autorité dans le monde anglo-saxon, tout comme *Mechanisation Takes Command*, publié en 1948, touche avec la même force le public anglo-saxon, et ces livres, malgré les polémiques, seront presque immédiatement considérés comme des ouvrages de référence. Aux yeux de Banham, c'est donc moins la méthode que le spectre historique embrassé par les hagiographes du modernisme qui pose problème. Après avoir évoqué une « amnésie sélective » et rappeler que « les futuristes doivent être considérés avec la même attention que le Werkbund allemand », il observe que « les gardiens de la tradition moderne, tels que Siegfried Giedion, ont été interpellés car oubliant trop, et pour avoir, c'est reconnu, déformé la réalité par une sur-sélection »⁹. Il propose ainsi une relecture, où les dispositifs

6. On pourra consulter les ouvrages publiés par ces auteurs presque simultanément à *Theory and Design* ; ils permettent de mieux définir le contexte de rupture dans lequel s'inscrit Banham : Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore, Penguin Books, 1958 ; Peter Collins, *Concrete: The Vision of a New Architecture: A Study of Auguste Perret and his Precursors*, Londres, Faber and Faber, 1959 ; Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna, Rome/Bari, Laterza, 1960*.
7. Voir ci-après, chapitre 22, p. 403.

8. Reyner Banham, « Pevsner Progress », *The Time Literary Supplement*, 17 février 1978, p. 191-192 ; repris dans *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 217.

9. Reyner Banham, « Stockating », *The Architectural Review*, n° 127, février 1960 ; repris dans *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, op. cit., p. 28.

historiques ignorés ou rejetés seront réexaminés, « réutilisés ». La compréhension du fonctionnalisme doit être recontextualisée, car elle ne peut se suffire d'un fétichisme de la technologie inspiré par une mystique du mouvement moderne. Reyner Banham conteste chez Pevsner et Giedion le repli vers une orthodoxie néo-kantienne, vers un rationalisme présupposant un espace newtonien abstrait qui occulte d'une part les origines expressionnistes du courant moderne, d'autre part la source de l'idée même de création ou de conception, la *Gestaltung*, nourrie de la notion d'empathie initiée, après Theodor Lipps, par Konrad Fiedler entre autres et vulgarisée par Wilhelm Worringer, pour donner naissance à la *Neue Gestaltung*, revendiquée par Theo van Doesburg ou Piet Mondrian¹⁰. Dans *Theory and Design*, le chapitre qui précède la conclusion aux allures de manifeste (« Fonctionnalisme et technologie ») prend un tour plus polémique, Banham reprochant à Ludwig Hilberseimer (l'auteur de *Beton als Gestalter*) son tournant positiviste, « Son titre, *Beton als Gestalter*, en donne une impression fautive et laisse supposer qu'il appartient à un courant de pensée, en passe de devenir majoritaire à l'époque, tendant à interpréter le style international dans des termes purement rationalistes comme le produit des matériaux et des techniques employés »¹¹. En outre, il entreprend de défendre les textes qui engagent un procès d'historicisation du mouvement moderne afin de « fixer la position du mouvement moderne dans l'histoire ». Walter Gropius, Bruno Taut, Arthur Korn, Walter Müller-Wulckow, Gustav Platz, Erich Mendelsohn et Richard Neutra sont hiérarchisés, Banham opposant une vision historiciste qui place le modernisme – « depuis Muthesius » – dans une tradition de l'ingénierie à ceux qui « portent une attention au cubisme, au futurisme et aux mouvements liés à l'abstraction »¹².

Mais ses critiques les plus sévères sont pour Siegfried Giedion, l'historien d'art qui fut pourtant l'élève de Wölfflin, s'autorise à gommer la dynamique des courants artistiques des avant-gardes pour ne s'attacher, sous le patronage d'Auguste Perret et d'Eugène Freyssinet, qu'à une histoire des principes constructifs, « parce qu'elle donna au style international la conscience de ses origines internationales, même si elle le fit de manière biaisée »¹³. C'est la méthodologie de l'historien que Reyner Banham problématise chez Siegfried Giedion. Il lui reproche de trahir sa propre logique de travail héritée de Wölfflin et, plus largement, de la filiation autrichienne du Warburg and Courthaud Institute, c'est-à-dire de trahir la logique d'une archéologie active de la vision et de la connaissance pénétrée des réflexions de Theodor Lipps, de trahir une histoire qui écarte la chronologie pour construire une épopée nourrie de toutes les

productions humaines. En somme, Banham n'accepte pas qu'il tourne le dos à une tradition qui, de Karl Lamprecht à Alois Riegl, de Adolf Hildebrand à August Schmarsow, a établi des « liens vivants », transculturels, entre le passé et le futur. Après avoir cité Giedion « Tout historien est enclin à considérer le passé en fonction des préoccupations de son époque mais chez Giedion cette approche est délibérée, non pas accidentelle, et l'insistance sur la continuité lui laisse entière latitude de négliger toute chose qui ne l'intéresse pas en la traitant comme simple débris »¹⁴, il ironise sur ces « débris » de l'histoire. Banham remarque que Bruno Taut n'a pas omis les sources expressionnistes du modernisme (Josef Maria Olbrich, August Endell, Hans Poelzig) et met en avant son propre positionnement, celui d'un « historien enclin à considérer le passé en fonction des préoccupations de son époque »¹⁵. Il avance ainsi les principes d'une analyse morphologique de l'histoire, tout en reconnaissant que Giedion avait renoué, dans *Space, Time and Architecture*¹⁶, avec la notion du Gesamtkunstwerk, plus en accord avec l'esprit d'un Moholy-Nagy qui avait tenté au Bauhaus de ressembler rationnel et organique, science et esthétique. S'appuyant sur le positionnement historico-esthétique de Moholy-Nagy, il le place au cœur d'une pensée du modernisme. Moholy-Nagy a effectivement valorisé le modernisme en tant que mutation de la vision. Il a tenté de concilier la création plastique avec les expériences visuelles et psychologiques de la vie urbaine (photographie, microphotographie, cristallographie, sculpture cinétique, film, publicité, montage, art primitif), afin de « rassembler cette masse d'informations et d'expériences dans un corpus théorique assez compact et organisé : c'est là le premier opus théorique ordonné qui découle du mouvement moderne plutôt que d'être imposé à celui-ci »¹⁷. Banham dégage ensuite les principes de sa propre méthodologie quand il assure que *Von Material zu Architektur*¹⁸ n'est pas « simplement dérivé du mouvement moderne, mais constitue un véritable pas en avant » et que l'attitude de son auteur « fait l'effet d'une sorte de fonctionnalisme non déterministe, fondé non plus sur la logique brute du rationalisme structural mais sur l'étude de l'homme comme organisme variable »¹⁹. Dans un essai récent sur l'architecture actuelle et sur la généralisation du numérique, Anthony Vidler rappelle que cette prise en compte du biologique, ou plutôt du psychophysique, qui impose une mutation complète des procédures et des programmes de l'architecture, a pleinement été anticipée par Banham. La « nouvelle vision » de Moholy-Nagy (le champ psychophysique étendu grâce aux technologies) ouvre alors à une expérience diversifiée de cette totalité²⁰. Elle impose chez Banham la déformation de la notion de contexte, qui mute en une approche dynamique de l'environnement envisagé dans toutes ses dimensions, ce que Vidler ne manque pas de souligner : « Pour Banham, un authentique programme pour l'architecture doit prendre en compte tous les aspects antérieurement

10. Piet Mondrian, *Neue Gestaltung*, Bauhausbücher 5, Munich, Albert Langen, 1925 ; Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst*, Bauhausbücher 6, Munich, Albert Langen, 1925.

11. Voir ci-après, chapitre 21, p. 370.

12. Les publications mentionnées par Reyner Banham posent les jalons de l'histoire de l'architecture moderne : Siegfried Giedion, op. cit. ; Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Londres Faber and Faber, 1935 ; Ludwig Hilberseimer, *Beton als Gestalter*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1928 ; Arthur Korn, *Glas im Bau als Gebrauchgegenstand*, Berlin, Ernst Pollack, 1929 ; Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin, Rudolf Mosse, 1926, et *Russland Europa Amerika. Ein Architektonischer Querschnitt*, Berlin, Rudolf Mosse, 1929 ; Walter Müller-Wulckow, *Deutsche Baukunst* (3 vol.), Leipzig, Karl Robert Langewiesche, 1925-1928 ; Richard Neutra, *Wie baut Amerika?*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1927 ; Gustav Platz, *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, Berlin, Propyläen Verlag, 1927 ; Bruno Taut, *Die Neue Baukunst in Europa und Amerika*, Stuttgart, Julius Hoffmann, 1929.

13. Voir ci-après, chapitre 21, p. 376.

14. Siegfried Giedion, voir ci-après, chapitre 21, p. 376.

15. Voir ci-après, chapitre 21, p. 376.

16. Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1941.

17. Voir ci-après, chapitre 21, p. 376.

18. László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Bauhausbücher 14, Munich, Albert Langen, 1929.

19. Voir ci-après, chapitre 21, p. 387.

20. Sybil Moholy Nagy, *The New Vision, Experiment in Totality*, Harper and Brothers, 1950.

abandonnés à la tradition, incluant les esthétiques de la perception, la réception humaine (visuelle, psychologique, biologique), les technologies de l'environnement. »⁽²¹⁾ Cette architecture ouverte, qui s'élabore dans une correspondance directe avec les espaces-temps déterminés par les métamorphoses incessantes du monde industriel, Banham la nommera en français « une autre architecture »⁽²²⁾, ce qui correspond moins à « un appel à une architecture qui technologiquement déborde toutes les architectures antécédentes par sa forme expressive »⁽²³⁾, qu'à l'exténuation de toute valeur spatiale ou géométrique de la forme.

Il serait réducteur de ramener la démarche de Banham à l'esthétisation d'un nouveau fonctionnalisme, à un formalisme né d'une valorisation abstraite de la technologie pour elle-même. L'architecture s'élabore à partir d'une mise en relation d'éléments hétérogènes (matériels, valeurs, usages, réponses sociales et politiques), éléments qui doivent se résoudre en un processus actif qui confèrera au projet son unité dynamique. C'est bien la pierre angulaire de cette architecture ouverte que Banham nomme « aliénation des parties » et qui guide sa lecture historique du modernisme, tendue vers le « sens moderne d'un continuum vide rendu éloquent et appréhendable par des gestes structuraux qui définissent mais ne ferment jamais les volumes »⁽²⁴⁾ et qui s'impose comme un principe partagé avec les membres de l'Independent Group. Dans un compte rendu relatant la fameuse exposition « This is Tomorrow » (1956), Banham se montre critique sur le fameux Patio du groupe Smithson-Henderson-Paolozzi, qui offre pourtant une archéologie révolutionnaire de la vie quotidienne à travers un projet d'habitat transmué en pavillon, une cabane venant interpellier le spectateur par des images de la société de consommation, où des objets de récupération se mêlent à l'exhumation par Paolozzi d'antiques sources urbaines. Il estime que cette intervention est encore « soumise à des valeurs traditionnelles » et n'est finalement qu'une « confirmation des valeurs acceptées et des symboles ». Il lui oppose l'installation de Voelker-Hamilton-McHale, une section de l'exposition qu'il juge plus proche de la veine brutaliste, « les illusions d'optique employées, les renversements d'échelle et les images fragmentées, plaçant le spectateur face à la *tabula rasa* de sa propre responsabilité, de sa capacité à donner à ces images fragmentées une signification locale et contemporaine »⁽²⁵⁾. Face à cette vision archéologique du présent, Reyner Banham défend sa position d'historien, le futur de « This is Tomorrow » s'effectuant selon lui non comme un assemblage de fragments du passé, mais comme une synthèse sensible et conceptuelle active. Cette volonté de projeter l'histoire dans le présent guide l'écriture de *Theory and Design*, dans une période de la vie de Banham animée par une confrontation critique ininterrompue, relayée par la presse et notamment par l'*Architectural Review*. La publication de *Theory and Design* va de pair avec l'ensemble des articles et des débats publiés en quatre inserts successifs dans cette revue et réunis sous le titre

« Architecture after 1960 ». Il s'agit de plusieurs dossiers de projets introduits par des manifestes et des textes polémiques imprimés à l'encre rouge sur du papier jaune pour trancher avec les codes graphiques de ce périodique⁽²⁶⁾. En se référant à un article de John Summerson, « The Case for a Theory of Modern Architecture », qui définissait l'avènement de l'architecture moderne comme le passage du monde de la forme à celui du programme - « un processus développé dans le temps [*process in time*], un motif technique répétitif qui autorise des relations différentes que celles sanctifiées par une tradition statique et classique »⁽²⁷⁾ -, Banham repousse une interprétation du modernisme s'attachant au seul progrès des techniques et de l'ingénierie. Il substitue au « Fonctionnalisme avec un grand F » une « architecture autre », un « design d'anticipation », une « esthétique du morcellement », allant délibérément contre l'humeur de la profession qui goûte assez peu ces champs extérieurs, elle qui ne tient pas compte de « la dévorante conscience artistique par laquelle les grands pionniers ont porté le mouvement moderne »⁽²⁸⁾. Le premier article de la série, « Stockating », manifeste incontournable du projet critique de Banham, fait courir deux textes en parallèle, l'un intitulé « Tradition », l'autre « Technologie ». Le second défend l'avènement d'une architecture de l'environnement, de la mutation et du montage, entièrement articulée sur un programme de services fondé sur l'innovation technique. Plus polémique, « Tradition » attaque de front la problématique du style, en s'appuyant sur un célèbre texte de James Gowan, « The Style for the Job »⁽²⁹⁾, qui démontre l'adaptabilité de l'industrie automobile à la demande et dénonce tout à la fois le retour de la question d'un « style moderne » (notamment chez Philip Johnson ou Henry-Russell Hitchcock), « l'emphase de Mies comme un classique », et la position de Gropius perçu comme « le doyen des formalistes ». Ces deux textes attestent que l'histoire se fait dans une tension permanente avec le contemporain, toujours en butte à l'« amnésie sélective ». Et Banham de conclure : « Ceux qui ont exploré les années 1920, lu les futuristes en eux-mêmes, ressentent une fois de plus les compulsions de la science, la nécessité de s'ancrer sur elle, et d'en mesurer les conséquences. La conséquence, le plus souvent, s'impose comme le refus de tout formalisme et de tout historicisme moderne ».⁽³⁰⁾

21. Anthony Vidler, « Toward a Theory of the Architectural Program », October (MIT Press), n° 106, Automne 2003, p. 73.

22. Reyner Banham, « The New Brutalism », The Architectural Review, n° 118, décembre 1955 ; repris dans A Critic Writes: Essays by Reyner Banham, op. cit., p. 14.

23. Anthony Vidler, op. cit., p. 67.

24. Reyner Banham, « Alienation of Parts », New Stateman, n° 59, 5 mars 1960 ; repris dans A Critic Writes: Essays by Reyner Banham, op. cit., p. 65.

25. Reyner Banham, « This is Tomorrow », The Architectural Review, n° 716, septembre 1956, p. 187-188.

26. Reyner Banham, « Architecture after 1960 », The Architectural Review, n° 755, janvier 1960, p. 10. La première de ces quatre publications est un article de Reyner Banham intitulé « Stockating » (The Architectural Review, n° 756, février 1960, p. 99).

La suivante est composée d'un ensemble de textes regroupés sous le titre de « The Science Side » où les auteurs s'accordent pour refuser de « faire des fétiches des concepts scientifiques et technologiques en dehors de leur contexte » ; un article de A. C. Brothers sur les systèmes d'armes embarqués sur les avions (« Weapons systems »), un article de M. E. Drummond sur la programmation informatique (« Computers ») et enfin un texte de Richard Llewelyn-Davies sur les rapports de l'architecture avec les sciences et la mathématique (« Human Sciences ») (The Architectural Review, n° 757, mars 1960, p. 183-190). La troisième parution est baptisée « The Future of Universal Man » (les mots « Universal Man » sont présentés dans une typographie volontairement fragmentée) : elle problématise le rôle de l'architecte dans un monde dominé par les sciences et la technologie. On y retrouve les signatures d'Anthony Cox, Gordon Graham, John Page et Lawrence Alloway, ainsi que celle de Reyner Banham (The Architectural Review, n° 758, avril 1960). La dernière publication est un article de Banham, « History under Revision », qui s'interroge sur le « statut de l'histoire du mouvement moderne », en croisant un texte programmatique (« History and Psychiatry ») et un catalogue analytique des « Masterpieces of the Modern Movement » (The Architectural Review, n° 759, mai 1960).

27. John Summerson, « The Case for a Theory of Modern Architecture », Royal Institute of British Architects Journal, 1957 ; repris dans John Summerson, The Unromantic Castle and Other Essays, Londres, Thames and Hudson, 1990.

28. Reyner Banham, « Architecture after 1960 », art. cit., p. 10.

29. James Gowan, « The Style for the Job », The Architectural Review, n° 754, décembre 1959.

30. Reyner Banham, « Stockating », art. cit., p. 99.

Dans le dernier article de la série, « History under Revision », Banham emploie lui-même le mot « révision », terme pour le moins équivoque – à telle enseigne que ce texte pourtant déterminant ne sera pas repris dans *A Critic Writes*. La révision est pensée comme un instrument de relecture d'une période moderne censé faire réapparaître les « zones de silence » de cet « âge ». Banham décrit sa démarche comme ressortissant à une « psychiatrie », sinon à une psychanalyse, qui pousserait à entériner cette réinterprétation de l'architecture moderne en célébrant des figures tutélaires (« la quête de vénérables grands-pères »). Il déplore que l'on puisse lire dans le mouvement moderne un prolongement du rationalisme et du fonctionnalisme du XIX^e siècle, rappelant la rupture, mais aussi la confusion, engendrées lors de la publication des catalogues d'Alfred Barr et de Walter Gropius réalisés pour les expositions *Cubism and Abstract Art et Bauhaus 1919-1928* présentées au MoMA⁽³¹⁾. Banham veut dénoncer l'illusion persistante d'une improbable continuité de l'histoire. Plus directement, il voit dans le néopaladianisme des années 1960 la conséquence d'une incompréhension née d'une lecture formaliste du modernisme qui a mené au rejet par les jeunes architectes de cette « acceptation incompréhensible et purement conventionnelle de la posture traditionnelle des architectes du mouvement moderne »⁽³²⁾. Sa stratégie historique prend les espèces d'une réactivation des sources et les exemples qu'il donne en réévaluant l'ensemble du courant expressionniste (Georg Grosz, Hans Scharoun, Hermann Finsterlin, Bruno Taut et surtout Erich Mendelsohn) viennent utilement à l'encontre d'une édulcoration du modernisme. Banham redonne au mouvement De Stijl une position pivot et décrit alors la Maison Schröder de Gerrit Rietveld comme « la seule maison en dehors de Le Corbusier et de Mies qui peut être qualifiée de chef-d'œuvre mondial »⁽³³⁾. Foin des lectures formalistes de l'histoire, qu'elles soient rationalistes ou qu'elles assimilent Ronchamp à une survivance de l'esprit de Gaudí ou du premier Mendelsohn. Banham énonce ainsi sa qualité d'historien, déniait cette capacité critique à l'architecte trop engagé dans sa carrière personnelle pour ne pas instrumentaliser l'histoire à ses propres fins : « [...] phénomène de la nouvelle histoire, ce sont ceux qui sont les prospecteurs et les arpenteurs qui comblent les blancs sur la carte, afin que le dessin final de cette carte indique des aires qui nécessitent encore un champ de recherche : cela requiert l'autorité d'un professionnel [...]. »⁽³⁴⁾ Banham s'improvise cartographe, puisant dans les périodes les plus marquantes du passé le principe d'une réactivation d'un moment de conception à même de vivifier le présent. L'histoire est pour lui un « *re-enactment* », pour le dire comme l'historien R. G. Collingwood (le mentor de Peter Collins) ; elle est un devenir. Banham prône la mise à l'écart des chroniques, des reconstructions élaborées de l'extérieur – fictions d'une cohérence ou d'une continuité qui seront toujours suspectées de n'être que formelles. « En réactualisant l'expérience d'un autre dans son propre esprit, écrit-il, on l'accepte déjà comme une chose qui doit être saisie selon ses propres standards : une

forme de vie qui pose ses propres problèmes, qui doit être jugée par sa capacité à résoudre ces questions spécifiques et non d'autres ». ⁽³⁵⁾

Ce positionnement historique prend un tour plus polémique dans une série d'articles publiés en réponse aux réactions hostiles suscitées par la parution de *Theory and Design*. Dans un texte consacré à Concreto : *The Vision of a New Architecture* de Peter Collins, il se fait plus incisif, reprochant à Perret d'avoir imposé au béton une esthétique qui lui est étrangère. Il s'étonne au passage de la surévaluation dont bénéficie Perret par rapport à Peter Behrens et dans laquelle il croit percevoir un retour insidieux de la notion de style qu'il avait déjà souligné dans *Theory and Design* : « il fit du béton un matériau esthétiquement acceptable (...) il obtint ce résultat en adaptant le béton aux réalités des concepts structuraux et architecturaux en vigueur, et non en élargissant ces concepts aux capacités potentielles du béton »⁽³⁶⁾. Il évoque ensuite « une transposition, dans l'esprit de Choisy, des formes et des usages de la construction en bois au béton armé »⁽³⁷⁾. Banham repousse cette nouvelle tentation de la norme historique et transforme le titre du livre de Peter Collins en « Perret, l'imposition d'une vieille esthétique ». Il ne voit aucune rupture entre la filiation rationaliste de Guadet et de Choisy, dont Perret a été l'élève, et le langage architectonique de ce dernier, fût-il transcrit dans le béton. Ce sont les techniques et les matériaux qui offrent une idée des potentialités du projet, non le formatage d'une grammaire posée en préalable : « Les styles de l'architecture sont la conséquence logique de la technique et ne peuvent être rêvés par la pensée. S'il y avait une nouvelle architecture à mettre en parallèle avec les nouveautés compulsives du jeune XX^e siècle, elles ne pourraient provenir que d'un nouveau développement de la technique. Le fait que Perret réalise ses premiers travaux alors que le béton a une existence de plusieurs décennies est absolument indifférent. »⁽³⁸⁾ Peter Collins répondra en tentant de recomposer une continuité de l'histoire du rationalisme, allant des Grecs jusqu'à Blondel, puis en reprochant indirectement à Banham d'entremêler histoire de l'architecture et histoire de l'art : « On peut espérer que les théoriciens et les historiens seront bientôt capables de cerner leur matériau dans une relation directe sans subjectiver l'architecture contemporaine, sans le contretemps, la disruption et le crible d'une esthétique réductrice. »⁽³⁹⁾ La stratégie historique de Banham fait également réagir Philip Johnson qui, piqué au vif, décrit *Theory and Design* comme « un livre merveilleux et pervers ». Évoquant la permanence des styles grecs et romains, il reprend point par point les chapitres du livre et se pose en acteur, affirmant que « le style international est sa propre justification », pour contester en dernière analyse que le style international puisse avoir symbolisé un âge de la machine : « Après avoir démoli le fonctionnalisme tout au long de son livre comme un faux terme de propagande qui n'a jamais été mis en œuvre par les leaders du mouvement qui ont utilisé le mot de façon restrictive, négative et comme une idée irréaliste, il reproche maintenant à ces leaders de n'avoir pas

31. Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York, *The Museum of Modern Art*, 1936 ; Herbert Bayer, *Walter Gropius, Ise Gropius, Bauhaus, 1919-1928*, New York, *The Museum of Modern Art*, 1938.

32. Reyner Banham, « History under Revision », art. cit., p. 327.

33. Id., p. 329.

34. Id., p. 332.

35. Robin George Collingwood, *The Idea of History*, Oxford University Press, 1946, p. 328.

36. Voir ci-après, chapitre 3, p. 66.

37. Voir ci-après, chapitre 3, p. 66.

38. Reyner Banham, « The Perret Ascendancy », *The Architectural Review*, n° 760, juin 1960, p. 374.

39. Peter Collins, « Historicism », *The Architectural Review*, n° 762, août 1960, p. 103.

conçu leurs projets en accord avec une autre croyance qui apparaît encore plus comme propagande et illusion. Il ne blâme pas Mies parce que le Pavillon de Barcelone n'est pas fonctionnaliste, mais parce qu'il n'est pas symbolique d'un âge de la machine. »⁽⁴⁰⁾ Bien que Philip Johnson attribue l'irrévérence de Banham à la quête générationnelle « d'un slogan nouveau, agressif et unitaire », c'est bien l'affront fait à l'historien Henry-Russell Hitchcock, l'inventeur de l'appellation (tout aussi nouvelle, agressive et unitaire à l'époque) « style international », qu'il faut laver. Présentant la situation contemporaine, Hitchcock plaidera en retour de façon assez académique pour la défense des figures tutélaires : « Les rafales critiques qui viennent de l'«*architettura organica*» et du « nouveau brutalisme » ne peuvent être entièrement ignorées, encore que l'amendement des doctrines rigides du style international s'illustre plus strictement par la haute estime portée à la production continue de Wright et plus encore par la chaleureuse réception critique de la très aberrante église de Ronchamp de Le Corbusier [...]. »⁽⁴¹⁾

Le questionnement du modernisme passe pour Banham par une redéfinition de la Stilfrage. Il s'agit de transfigurer le célèbre adage de Wölfflin suivant lequel le style est la représentation d'une époque, au bénéfice d'un modèle herméneutique inspiré d'Ernst Gombrich, d'une analyse des systèmes d'associations générant l'unité culturelle d'une période. À la notion de continuité, Banham préfère celle de contiguïté, car elle permet de croiser des études synchroniques et diachroniques de l'architecture. Il s'appuie sur le concept de syndrome, autrement dit sur une interrelation des événements élaborant un modèle significatif dans lequel, pour le dire comme Gombrich, l'analyse doit « compléter l'origine des stylistiques par une analyse des associations et des réponses stylistiques »⁽⁴²⁾. Si *Theory and Design* repère les courants et les mouvements de l'architecture moderne, les chapitres s'égrènent plutôt selon un découpage par pays, en mettant au jour des zones d'influence culturelle, et ce pour éviter une lecture superficielle qui organiserait l'histoire selon une périodisation liée à un repérage des formes d'expression. Ce refus radical de la forme pour définir l'histoire prend toute son ampleur dans la polémique qui oppose Banham à Ernesto N. Rogers, à propos du retour d'un style néoliberty qui trouve son expression la plus accomplie avec la construction à Milan de l'iconique *Torre Velasca* (1958) par le groupe BBPR dont Ernesto N. Rogers, par ailleurs directeur de la revue théorique *Casabella*, est le chef de file. Plus qu'à l'architecte, plus qu'à Ernesto N. Rogers en tant que « figure héroïque de l'architecture des années 1940 », c'est à tout un courant de pensée, influencé par les philosophes Antonio Banfi et Enzo Paci⁽⁴³⁾ – eux-mêmes associés à un influent courant phénoménologique –, que Banham fait front. Dans

son article « Neo-Liberty », il fustige une architecture du « revival » que, pour sa part, « Bruno Zevi regarde comme perverse et malencontreuse ». Ironisant sur le pavillon italien de l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958, il englobe dans sa critique les projets de Gae Aulenti, Vittorio Gregotti, Giotto Stoppino, Roberto Gabetti et surtout les prises de position du jeune Aldo Rossi qu'il voit en meneur des « polémiques avancées pour leur défense ». Cette dissociation des temporalités de l'histoire choque Banham qui n'accepte pas cet usage de citations mortes, de reconstitutions formelles qui ne sont pas le fruit d'associations sémantiques en acte : « La seule justification concevable pour faire revivre quelque chose dans les arts est que celui qui mène ce "revival" se trouve lui-même culturellement dans une position analogue à l'époque dans laquelle il se plonge. »⁽⁴⁴⁾ Deux revues, traduisant deux conceptions de l'histoire, se font face : celle de la continuité (du nom du périodique refondé par Ernesto N. Rogers, *Casabella Continuita*) et celle de la discontinuité (*l'Architectural Review*, dont Banham est devenu l'éditorialiste), confrontation qui permet de définir et d'asseoir le présent de l'architecture, c'est-à-dire les racines d'un « après le modernisme » déjà engagé sur la voie d'un post-modernisme. La ligne de fracture qui sépare Banham de la scène italienne touche aux principes mêmes d'une relecture de la période moderne, de l'unilatéralité d'un modernisme dont les certitudes ont été ébranlées par les totalitarismes et la seconde guerre mondiale. La notion de révision apparaît d'ailleurs sous la plume d'Ernesto N. Rogers alors qu'il cherche à dégager une légitimité nouvelle de la pratique architecturale : « [...] par la révision critique du mouvement moderne, mon travail a été de reconnaître la part essentielle des principes nécessaires à la culture du siècle, de les mettre en question et de repartir d'eux (sans démentir que la structure fondamentale du mouvement moderne est par essence profondément humaniste et essentiellement antifasciste). La révision est une critique active, il ne s'agit pas de céder au passéisme comme à un état d'esprit, mais de mener un vrai travail de "restauration". »⁽⁴⁵⁾ Le compte rendu consacré à *Theory and Design* que publiera *Casabella Continuita* cherche à se départir d'une vaine « condamnation moralisatrice du machinisme... dérivée en partie d'une critique marxiste, d'Adorno et de Lukacs » ; il déplace le débat critique vers cette tension, cette insoluble contradiction entre « la force destructive de l'industrie (le mal) et les manifestations d'un progrès technique (le bien) ».⁽⁴⁶⁾

L'auteur de cet article, Francesco Tentori (alors aux côtés d'Aldo Rossi à la rédaction de *Casabella*), reproche moins à Banham d'avoir tenté de redéfinir l'architecture d'Antonio Sant'Elia – et, à travers elle, le futurisme dans son entier –, comme l'expression de la réalité esthétique, technique et constructive d'une époque, que de l'avoir amputée de la sphère d'influence d'Otto Wagner et donc d'un historicisme qui pouvait légitimer l'attitude contemporaine du néoliberty. Le rapprochement jugé inacceptable entre Sant'Elia et Richard Buckminster Fuller – érigé par Banham en héros de la contemporanéité – ne doit pas être lu comme

40. Philip Johnson, *Where Are We at?*, *The Architectural Review*, n° 763, septembre 1963, p. 175.

41. Henry-Russell Hitchcock, op. cit., p. 412.

42. Ernst Gombrich, *In Search of Cultural History*, Oxford, Clarendon Press, 1969, p. 38.

43. Voir Antonio Banfi, *La Ricerca della realtà*, Florence, Sansoni, 1959 ; Antonio Banfi, *Principi di una teoria della ragione*, Turin, Paravia Editore, 1926 ; Enzo Paci, *Esistenzialismo e Storicismo*, Milan, Arnoldo Mondadori, 1950 ; Enzo Paci, *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, Messine/Florence, D'Anna, 1957. Dans un article manifeste évoquant la pensée d'Ernesto Nathan Rogers, Enzo Paci refuse tout « formalisme esthétique absolu » pour inviter, dans un esprit husserlien, à une architecture de la relation nourrie de valeurs contextuelles, sociales et historiques, à une architecture récusant la « forme atemporelle » prônée par Theo van Doesburg et les avant-gardes. Encore imprégné de l'organicisme de Giulio Carlo Argan et de Bruno Zevi, ce texte pavera la route du jeune Aldo Rossi, alors chroniqueur pour *Casabella*. Voir Enzo Paci, « *Problematica dell'architettura contemporanea* », *Casabella Continuita*, n° 209, décembre 1955, p. 41-46.

44. Reyner Banham, « *Neo-Liberty: The Italian Retreat from Modern Architecture* », *The Architectural Review*, n° 747, avril 1959, p. 231.

45. Ernesto N. Rogers, « *Architettura... sostanza di cose sperate* », *Casabella Continuita*, n° 246, décembre 1960, p. 2.

46. Francesco Tentori, « *Il Bene e il Male nell'eta della macchina* », *Casabella Continuita*, n° 247, janvier 1961, p. 23.

un simple parallèle formel des options technologiques des deux architectes. Banham veut plutôt souligner leur capacité commune à révéler, pour les transfigurer, les potentialités générées par les données technico-économiques de leurs époques. Une architecture esquivant un diagnostic sur le présent se détacherait de son rôle historique et se présenterait d'emblée comme inapte à incarner une époque. Contre l'« architecture blanche » des années 1930, Banham choisira une architecture éloignée de « la rigueur morale, fonctionnaliste et rationaliste » afin d'instaurer « une vérité sans compromis, des matériaux, de la structure et de la fonction » ; en somme, une architecture qui abandonne tout formalisme pour, comme chez James Stirling, « construire en brique, et laisser la brique apparaître »⁴⁷. Cette vérité des matériaux, propre au discours brutaliste, recoupe pourtant les préoccupations de Tentori et Rossi qui publieront dans *Casabella* aussi bien les habitations de brique à Preston de James Stirling et James Gowan, que les projets d'habitat néovernaculaires en brique de Mario Ridolfi⁴⁸. Une profonde divergence de vues se fait jour entre Banham, chantre d'une adéquation à la technologie, et l'école de la *Tendenza* qui s'est construite sur une période d'une vingtaine d'années jusqu'à la biennale de Venise de 1981. Au-delà de la polémique sur le retour à l'histoire du néoliberty – d'ailleurs récusé à l'époque par Mandredo Tafuri –, ce qui distingue Banham de la jeune scène italienne, c'est une compréhension antinomique du signe architectural. Pour Banham, l'architecture fait image, elle s'énonce en révélant son envers technique, elle doit assumer son devenir appareil, sa fonction machinique de dispositif. À l'inverse, s'autorisant des positions de Giulio Carlo Argan, l'école italienne se donnera avec la typologie un outil d'analyse dialectique de la forme architecturale réintégrant la matière de l'expérience sociale et de la sédimentation historique : « Avec le type, les spécificités formelles et esthétiques sont écartées. Par leur sublimation dans le type, elles assument la valeur indéfinie d'une image ou d'un signe. Par cette réduction d'œuvres antécédentes à un type, les artistes se libèrent du conditionnement par une forme historique spécifique et neutralisent le passé. »⁴⁹ S'opposeraient ainsi deux formes de rationalité : le type contre le standard, la forme abstraite d'un positivisme technique contre la forme réaliste d'une rationalité historique, nourrie des modèles de l'expérience.

Dès 1964, quand Aldo Rossi applique ce modèle pour dessiner une « typologie résidentielle » de la ville de Berlin, il introduit l'idée d'une régulation morphologique de la forme du projet architectural et, au-delà, des mutations des schémas urbains⁵⁰. Les projets des architectes modernes (Hermann Muthesius, Bruno Taut, Hugo Häring, Alexander Klein, Hans Poelzig, etc.) sont alors présentés selon un comparatisme des plans de leurs cellules d'habitation, comparatisme liant la définition du type à une structuration spatiale particulière. Aldo Rossi veut souligner combien les stratégies de l'architecture et de l'urbanisme modernes sont corrélées à la spécification de morphologies, à une économie où l'espace est toujours envisagé

comme une extension indéfinie et ouverte à l'inscription, une ressource anhistorique posée comme préalable organique par l'architecte. Le point le plus déterminant du positionnement d'Aldo Rossi réside dans la mise en évidence de l'impasse moderne qui consiste à saisir la ville comme une totalité, à déréifier l'expérience de la réalité, à réintroduire une dialectique susceptible de remettre en tension sujet et objet.

En 1976, la publication de *Megastructures* (sous-titré : *Futurs urbains d'un passé récent*⁵¹), ouvrage dans lequel Banham prône l'idée d'une cité-machine, sera l'objet de vives critiques émanant des tenants de la morphologie. Chez le critique anglais, la notion de design n'a pas le statut que lui accorde Walter Gropius (le design comme expression symbolique de l'âge du machinisme) ; elle ne repose pas sur la volonté, exprimée dans les manifestes du Bauhaus, « d'inventer et de créer des formes qui symbolisent ce monde ».⁵² Elle dépend davantage de son rôle et de sa signification dans un contexte social donné. Nigel Whiteley approuvera cette approche du design (« une affirmation véritablement postmoderne »⁵³), allant jusqu'à citer Banham lui-même : « La valeur esthétique n'est pas inhérente à chaque objet, mais à son usage humain ».⁵⁴ Une fois encore, Banham se trouve aux prises avec un certain académisme, celui de l'abstraction de la forme encore ambiguë des modernes. Toute son ambition est de parvenir à redéfinir les objets de la production industrielle, ces nouveaux avatars de la marchandise pétris de significations mêlant valeur d'usage et expression symbolique. Son intense activité dans la presse, où il fait état dès 1955 de ses réflexions sur la culture populaire, le conduit à s'intéresser autant à l'architecture qu'aux intérieurs de cafés, aux camions des glaciers, aux planches de surf, aux lunettes de soleil, aux courses de stock-cars, aux films de monstres, à la dernière Thunderbird et même à Barbarella. Cet appétit sémiologique pour le monde contemporain croise les *Mythologies* de Roland Barthes dont les textes, écrits précisément entre 1954 et 1956, s'attachaient à décrire ces « représentations collectives » de la culture industrielle, cette capacité du mythe à « transformer l'histoire en nature », à « transformer un sens en forme » : « Tout se passe comme si l'image provoquait naturellement le concept, comme si le signifiant fondait le signifié ».⁵⁵ La notion de design n'est plus simplement celle de la *Gestaltung* allemande, ou plutôt elle en retrouve l'essence spiritualiste chez les expressionnistes : tout à la fois conception, mise en forme et figuration, elle apparaît comme un langage social voué à un usage culturel. Banham s'écarte ainsi de la notion moderne de forme type, refusant « la vérité sans compromis des matériaux, de la structure et de la fonction » et réaffirmant « l'abandon définitif des standards ». Cette distance avec la normativité moderne marque son engagement auprès des brutalistes et des architectes du Team X qui ont « rejeté l'esthétique de la machine, ce qui fut la cause d'une mécompréhension de la part de l'establishment moderne qui supposa qu'ils rejetaient la culture technologique, alors que leur intérêt pour des mouvements

47. Reyner Banham, « *Machine Aesthetes* », *New Stateman*, n° 55, 16 août 1958, p. 193 ; repris dans *A Critic Writes*, *Essays by Reyner Banham*, op. cit., p. 28.

48. James Stirling, James Gowan, « *Case d'Abitazione a Preston* », *Casabella Continuita*, n° 260, février 1962, p. 26-33.

49. Giulio Carlo Argan, « *On the Typology of Architecture* », *Architectural Design*, décembre 1963, p. 565.

50. Aldo Rossi, « *Aspetti della tipologia Residenziale a Berlino* », *Casabella Continuita*, n° 288, juin 1964, p. 11-20.

51. Reyner Banham, *Megastructures: Urban Futures of the Recent Past*, Londres, *Thames and Hudson*, 1976.

52. Walter Gropius, « *The Theory and Organisation of the Bauhaus* » (1923), in Herbert Bayer, *Walter Gropius, Ise Gropius*, op. cit., p. 22-31.

53. Nigel Whiteley, « *Olympus and the Market Place: Reyner Banham and Design Criticism* », *Design Issues*, vol. XIII, n° 2, 1997, p. 26.

54. Reyner Banham, « *On Abstract Theory* », *Art News and Review*, n° 3, 28 novembre 1953.

55. Roland Barthes, « *Le mythe aujourd'hui* » (1956), *Œuvres complètes, tome I : 1942-1965*, Éditions du Seuil, 1993, p. 698-699.

comme le futurisme et l'expressionnisme passa pour une régression »⁵⁶. Ce rôle de critique permet à Banham de consolider sa méthodologie d'historien, sa capacité à déconstruire « un langage de signes » pour proposer une description synoptique de l'interaction entre la dénotation des sources du symbolique et la façon dont tout un chacun se l'approprié. L'économie temporelle qui anime son discours oscille donc entre immédiateté d'une adéquation à des effets de réalité, et segmentation (dispersion) des effets symboliques – effets kaléidoscopiques, aurait pu dire Walter Benjamin, d'un temps postmoderne. Toujours attentif à l'œuvre de Banham, Nigel Whiteley souligne les conséquences de cette mutation des signes culturels : « L'idée que les designers œuvrent avec le matériau d'une iconographie symbolique éloigne le design du modèle moderniste de l'abstraction, avec "ses caractéristiques de formes et de couleurs primaires", vers un modèle postmoderne d'une "sémantique de produits" qui est nourrie culturellement de formes et d'images signifiantes. »⁵⁷ Banham souhaite réintroduire dans l'histoire du modernisme les modifications psychologiques et cognitives, les transformations profondes de l'espace-temps imposées par l'acculturation permanente aux instruments du machinisme.

Les médiations technologiques qui accompagnent la vie quotidienne ont tout à la fois instruit un éclatement des dimensions spatio-temporelles et promu une refonte des métiers de l'architecture, où le design semble incarner cette compréhension psychosociale de la fabrique urbaine, changement auquel Banham souscrit entièrement. À ses yeux, la modernité d'un bâtiment se manifeste lorsque l'on en observe les coupes, point de vue qui sera retourné par James Stirling en un principe de conception. En thématissant les termes de sa critique, il voit dans l'architecture française (notamment dans la filiation de Guadet et Perret) une récurrence de la structure ; en quoi il s'oppose à l'approche allemande de l'architecture moderne pensée en termes d'espace. Qu'elles s'expriment en termes d'espace ou de structure, ces perceptions ne permettent pas de saisir la totale transformation de l'architecture liée à la prolifération des services mécaniques. Dans un article capital, il précise cette « redéfinition marginale du moderne » en soulignant la mutation des constructions en organismes architectoniques, dans lesquels les machineries prennent le pas sur l'organisation de l'édifice : « Un édifice s'affirme comme moderne quand son plan et sa section s'établissent pour accueillir le contrôle mécanique de l'environnement humain. »⁵⁸ C'est précisément cette dimension que retrouveront les tenants de l'architecture radicale, qui privilégient une architecture de l'environnement où la fonction et les services dépendent plus de l'efficacité d'un dispositif que d'une simple régulation spatiale, où « la structure cesse d'être l'unique agent de contrôle et de définition de l'espace pour penser à une architecture totalement inclusive »⁵⁹. *Theory and Design* engage la résiliation des notions d'espace et de structure telles qu'elles se maintiennent dans l'historiographie du modernisme,

c'est-à-dire comme des valeurs tout à la fois formelles et juridiques héritées du XIX^e siècle qui parasitent l'intellection du modernisme comme discontinuité, comme rupture avec les conceptions syntaxiques du classicisme. Cette mutation épistémologique, ce schibboleth, se traduit chez Banham par une ambivalence qui connecte le déploiement de la notion d'environnement à une nouvelle conscience de l'espace-temps. Sa lecture des futuristes ou, de façon encore plus déterminante, celle qu'il fera du mouvement De Stijl l'amènent à distinguer le rationalisme encore latent d'un J. J. P. Oud et la sensibilité spirituelle revendiquée par Mondrian et van Doesburg, la "*nieuwe beelding*", la "*Neue Gestaltung*", pour reprendre une mention apparaissant dans les bibliographies de ces derniers, est consubstantielle à l'avènement du machinisme : « La machine est, par excellence, un phénomène de discipline spirituelle. Le matérialisme comme mode de vie et comme art a choisi l'artisanat pour expression psychologique directe. La nouvelle sensibilité artistique spirituelle du XX^e siècle n'a pas seulement éprouvé la beauté de la machine, elle a aussi pris connaissance de ses possibilités expressives illimitées. »⁶⁰ Soulignant l'opposition entre « l'espace enclos de Berlage » et l'infini spatial partagé tant par van Doesburg que par Malevitch ou El Lissitzky, Banham fustige dans les analyses de l'architecture moderne la récurrence d'un espace rationaliste kantien, des formes idéalistes platoniciennes, de l'ordre albertien, d'une géométrie des proportions, récurrence née d'une vision historiciste faisant valoir une continuité, selon lui inacceptable, des bases normatives de l'architecture.

Theory and Design peut se lire comme un manuel du désapprendre, qui traque les rémanences rationalistes chez les architectes modernes, avec une attention particulière prêtée à Le Corbusier dont la relation à l'art (« l'interfusion du mécanique et du classique ») accentue encore la duplicité de ses références à la tradition des beaux-arts. En effet, Le Corbusier maintient l'ambiguïté dans son œuvre et n'assume pas pleinement les conséquences d'une généralisation de l'esthétique de la machine : « La première distinction a clairement vocation à séparer les académiques des avant-gardistes, la seconde visant à prolonger la distinction entre la technique et l'esthétique. Cependant, ayant répété sa détermination à les séparer, il insiste également sur leur nécessaire simultanéité »⁶¹. Aborder Banham, c'est donc mettre en perspective les sources mêmes de la rupture moderne et de sa description par ses propres acteurs (architectes, artistes, ou premiers historiographes du mouvement). C'est également confronter le texte à deux traditions dominantes : d'une part, l'unilatéralisation rationaliste d'un Bauhaus écartant les sources expressionnistes (position de Gropius et Giedion, relayée par Philip Johnson après l'exposition du MoMA) ; de l'autre, la discréditation de l'utopie, dénoncée comme formaliste dans son inadéquation au réel (lecture marxiste, qui se traduit par une critique radicale des mouvements d'avant-garde dénoncés comme

56. Reyner Banham, « *Machine Aesthetes* », art. cit., p. 192-193 ; repris dans *A Critic Writes: Essays by Reyner Banham*, op. cit., p. 28.

57. Nigel Whiteley, art. cit., p. 33.

58. Reyner Banham, « *A Marginal Redefinition of Modern* », dans *Transactions of the Bartlett Society*, vol. IV, Londres, Bartlett School of Architecture (University College), 1965-1966, p. 42.

59. Marcello Angrisani, « *Reyner Banham e l'Environmentalism : la componente tecnologica nell'architettura* », Casabella, n° 350-351, 1970, p. 67-72.

60. Theo van Doesburg, *De Stijl II* ; voir ci-après, chapitre 12, p. 198.

61. Voir ci-après, chapitre 18, p. 323.

anhistoriques, notamment par Georg Lukacs et Theodor W. Adorno, et qui trouvera une vraie résonance dans les constructions théoriques de la *Tendenza*). À l'inverse, Banham veut réinstaurer l'ambivalence de la conscience moderne, celle-là même qui, pour des critiques comme Konrad Fiedler, Carl Einstein ou Paul Westheim, liait l'extension du territoire de la spiritualité à la découverte de nouveaux domaines de rationalité, et qui animera le jeune Georg Lukacs de *L'Âme et les Formes*. Revendiquant cette capacité intégrative de la conscience subjective pour légitimer sa conception de la notion de design, Banham se heurtera directement à l'école postmoderne italienne, nourrie alors des thèses de Renato Poggioli qui dénonçait cette phase agonistique d'une avant-garde déplaçant le moment du négatif vers un nihilisme sans objet⁶². À Manfred Tafari qui avance une critique de l'idéologie architectonique et dénonce « la forme comme une utopie régressive », Banham répond par la revalorisation des futuristes, en lesquels il perçoit les « attitudes de l'âge de la machine », et par la célébration d'un Marinetti « qui évoque la splendeur mathématique et géométrique du machinisme »⁶³. L'architecture moderne pour Tafari ne peut être interprétée indépendamment d'une compréhension de la structure économique du capitalisme. Selon lui, alors que l'avant-garde assimilait la destruction à des moments vitaux de l'évolution capitaliste et lui donnait ainsi une forme nouvelle, cette relation entre moments constructifs et destructifs restait inhérente à l'organisation du monde moderne mécanisé : l'avant-garde n'aurait fait qu'ouvrir la voie à un déploiement de la civilisation mécanique. Dans ce contexte, l'architecture aurait adopté une position de médiation face à la demande progressiste d'une planification des moyens de production et à l'accentuation de la course économique, induisant par là même un effacement de la figure de l'architecte alors envisagé comme une figure importune. C'est pourquoi Manfredo Tafari attaquera vivement les architectes expressionnistes comme Bruno Taut, Hans Poelzig ou Erich Mendelsohn qui, noyés dans un subjectivisme sans issue, n'auraient pas accepté la disparition de l'objet, pour privilégier des architectes comme Otto Wagner ou Ernst May.

Il est indispensable de recontextualiser la publication de *Theory and Design*, de reconstituer les étapes de la démarche de Banham pour la confronter à celle qui sera initiée presque dans le même temps par Massimo Cacciari et Manfredo Tafari, et qui se concrétise à partir de 1968. Celle-ci deviendra le modèle dominant, d'abord en Italie, où l'école de Venise déteindra sur l'ensemble du paysage architectural, des revues (*Casabella*, puis *Lotus* et *Controspazio*) jusqu'aux écoles (Venise, puis Rome avec le GRAU), mais également en France⁶⁴, en Espagne

62. Renato Poggioli distingue quatre moments maintenant l'avant-garde à un certain degré d'irréalité : activisme, antagonisme, nihilisme et agonisme. Référence avouée du Manfredo Tafari de *Projet et Utopie*, il influencera l'écriture du célèbre ouvrage de Peter Bürger, *Théorie der Avantgarde* (Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974). Voir Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologne, Il Mulino, 1962.

63. Reyner Banham, « Futurist Manifesto », *The Architectural Review*, n° 751, août-septembre 1959, p. 77-78.

64. Dans l'après 68, la revue *Architectures Mouvement Continuité* mettait ses pas dans ceux de la revue *Controspazio* AMC, numéro spécial 2-3, février 1975, sous la direction de Renato Nicolini, rédacteur en chef de *Controspazio*, et installait un historicisme marxiste, un néo-rationalisme hérité de la prise de pouvoir de Manfredo Tafari et d'Aldo Rossi lors de la fameuse Triennale de Milan de 1973, faisant suite avec *L'Abitazione Razionale* Marsilio Editore, 1971, à la publication critique et polémique des textes manifestes de CIAM par Carlo Aymonino. L'arrivée de Bernard Huet, porté par l'école italienne, à la tête de *L'Architecture* d'aujourd'hui dès 1974 et qui prendra la tournure morale d'un militantisme qui entend faire rendre raison aux sources modernes, fermera définitivement la porte à une réception possible de Banham et plus directement de sa lecture des avant-gardes. « Notre combat ne peut plus se poser dans les mêmes termes ; il ne s'agit pas de lutter pour la défense d'une forme d'architecture moderne nostalgiquement attachée à ses origines, mais de tirer les conséquences de l'échec des avant-gardes et de savoir si on peut poser en termes clairs les conditions d'une pratique architecturale contemporaine » (Bernard Huet, *Éditorial* du numéro, « *Recherches Habitat* », *L'Architecture* d'aujourd'hui, n° 174, juillet-août 1974, p. VII...).

et de façon plus singulière aux États-Unis à travers les échanges menés par la revue *Oppositions*. On ne peut ici renvoyer dos à dos deux modèles historiques, le premier, encore wölfflinien, porté par une psychologie des formes héritée d'Ernst Gombrich et du Warburg and Courtauld Institute, le second d'inspiration postmarxiste, adossé à l'école de Francfort, à la pensée d'Adorno et à celle de Walter Benjamin (Massimo Cacciari publiera alors une première revue théorique, *Angelus Novus*, avant de lancer *Contropiano*). Près de quarante ans plus tard, la joute semble vaine et il convient, plutôt que de la réchauffer, de mettre en parallèle deux stratégies d'historicisation – elles-mêmes inscrites dans une histoire (celle de leur évolution, de leur diversification) –, toutes deux préoccupées par une contemporanéité qui les a amenées à changer leurs méthodologies et leurs logiques historiques. Au Tafari auteur de « Per una critica dell'ideologia architettonica » publié en 1969 dans la revue *Contropiano*⁶⁵, essai qui décrit le destin tragique de l'architecture moderne et assigne la production formelle des avant-gardes à l'envers d'une déstructuration de la subjectivité par le capitalisme, succède un Tafari foucauldien réarticulant les diachronies de l'histoire en une critique « opérative » qui évoluera en une archéologie des segments historiques, en une « histoire critique » attachée à l'observation des « constellations de monades ». Au Banham historien du *Zeitgeist* dans une tradition gombrichienne, se substitue peu à peu un entomologiste du quotidien attentif aux microrécits de l'acculturation à une multiplication d'objets et de pratiques, qui déplace dès 1969 l'histoire de l'architecture vers une ethnologie des technologies environnementales, « une toute petite fraction de ce que Giedion n'a pas dit. »⁶⁶. Ces deux parcours parallèles ont permis de sortir de l'orthodoxie moderne, indépendamment des courants postmodernes, qu'ils soient anglais avec le disciple prodigue et transfuge de Reyner Banham, Charles Jencks (qui imposera la figure d'un postmodernisme pop, attaché à la valeur culturelle de l'image), ou italiens avec la fortune critique de la biennale de Venise de 1980 qui revendiquait paradoxalement un « après le modernisme » et « la présence de l'histoire »⁶⁷. En définitive, la confrontation Banham versus Tafari n'aura pas eu lieu. Ils auront néanmoins nourri deux ordres antinomiques, deux écoles qui auront rapidement retrouvé le chemin de la stricte observance de la doxa, postmodernes et high-techs n'ayant cessé de lutter dans les concours d'architecture des trois dernières décennies. Si Tafari ne consacre qu'une note à *Theory and Design*, critiquant la fonction attribuée aux images technologiques (« en deçà des modèles les plus désolants »⁶⁸), Banham ne cite qu'une fois Tafari, pour lui reprocher l'aspect « révisionniste » de son ouvrage *Modern Architecture*⁶⁹. La reprise des sources modernes reste une

65. Manfredo Tafari, « Per una critica dell'ideologia architettonica », *Contropiano* n° 1, *Materiali marxisti*, 1969.

66. Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, *The University of Chicago Press*, 1969, p. 15.

67. *The Presence of the Past*, First international Exhibition of Architecture, *Éditions La Biennale di Venezia*, 1980.

68. Paolo Portoghesi, dans son texte d'introduction, « La fin de la prohibition », tentera de détacher « la condition post-moderne » de son contenu idéologique pour lui donner une dimension refondant à l'encontre des thèses de Tafari une souveraineté de l'architecture.

69. Manfredo Tafari, *Projet et Utopie*, *Éditions Dunod*, 1973, p. 109, note 79. « Il est certainement superflu de relever que toute la science-fiction architectonique qui a proliféré des années 60 à aujourd'hui, rachetant la dimension des "images" des processus technologiques est – à l'égard du plan Obus de Le Corbusier – en deçà des modèles les plus désolants. »

69. Manfredo Tafari, *Francesco Dal Co*, *Architettura Moderna*, *Electa*, 1976.

question ouverte et *Theory and Design* un viatique pour interroger à nouveau le fondement expressionniste des avant-gardes, en prenant en compte la diffraction radicale de l'espace et des temporalités engagée par le foisonnement des technologies. À une vision monolithique du modernisme (et de son rejet), doit se substituer une analyse de la crise des origines, de la sécularisation promue par le modernisme, de cette perte (mais aussi de la diversité) des sources de notre posthistoire qui brouille la question d'un « après le moderne ». Il faudrait alors méditer sur les problématiques soulevées par John McHale dans son livre *The Future of the Future* (véritable pendant de l'autre livre manifeste de Reyner Banham *The Architecture of the well-tempered environment*) et qui pourraient être synthétisées par la formule suivante : « Le futur du passé est dans le futur, le futur du présent est dans le passé, le futur du futur est dans le présent. »⁷⁰⁾

Frédéric Migayrou

Préface

L'ère industrielle et postindustrielle

Le « Mouvement moderne », ou « Style international », a dominé le XX^e siècle et exercé une influence féconde en architecture. Référence majeure de 1925 à 1970, il a connu une longévité remarquable si l'on songe que les courants des autres disciplines artistiques ont rarement survécu plus d'une décennie à la publication de leurs manifestes fondateurs.

Le Mouvement moderne est finalement tombé en disgrâce mais ce déclin est à la mesure de sa longévité et de l'imposant capital psychoaffectif qu'il avait constitué pour trois générations d'architectes. Il devait incarner « le style d'une époque » et cette ambition s'est finalement cristallisée dans un monument pérenne et symbolique, le siège des Nations unies à New York. Cet édifice, interprétation institutionnalisée et normalisée du projet original de Le Corbusier, synthétisait les aspirations sociales des pionniers, fondateurs et maîtres du Mouvement moderne ainsi que de leurs successeurs : l'institution prenait en charge les opprimés défavorisés, la technique assurait le progrès.

Dans la pratique, les Nations unies ont moins servi l'idéal humaniste qui cautionnait leur projet que la bureaucratie écrasante des grandes puissances. L'institution a permis la canonisation d'un modèle architectural trop souvent mis au service d'entreprises peu philanthropiques, et partout dans le monde ce style s'est imposé grâce aux consortiums et aux bureaucraties qui ont adopté ses tours de verre tant pour leurs sièges que pour leurs filiales.

Mais si ce style a fini par être assimilé à la domination des sociétés anonymes, il faut rappeler qu'à l'origine c'était tout différent. Ces parois sobres, parfaitement lisses, dont les post-modernes nient la valeur symbolique et ornementale, ont d'abord été unanimement – et sincèrement – saluées pour avoir enfin dépoussiéré le design en le débarrassant des inepties ornementales obsolètes de la « guerre des styles » du XIX^e siècle.

En 1960, lors de la rédaction de ce livre, la plupart des convictions qui avaient construit le Mouvement moderne étaient encore intactes, et les signes avant-coureurs d'une seconde ère industrielle aussi glorieuse que la première annonçaient les « *Fabulous Sixties* ». La miniaturisation, la transistorisation, l'avion à réaction et les expéditions spatiales, les pilules magiques et la chimie domestique, la télévision et l'ordinateur renouvelaient ce que l'on connaissait déjà, quantitativement et qualitativement. Les promesses que la première ère industrielle n'avait jamais réellement tenues paraissaient désormais accessibles.

Et c'était le cas. La première ère industrielle semble en effet d'autant plus lointaine à présent que la multiplication d'objets et de services toujours plus sophistiqués fait passer pour trivial et infantile l'enthousiasme affiché par les futuristes en 1910, ou par le Bauhaus dans les années 20. Est-il possible que ces avions de toile fragiles, ces radios énormes et complexes ou ces automobiles à traction avant aient réellement incarné la promesse d'« une conquête sans effort du temps et de l'espace » ?

Ce sont pourtant ces élans d'enthousiasme qui, seuls, ont suffi à assurer le triomphe du Mouvement moderne et à modifier de façon irréversible la théorie et le design architecturaux. Mais quand l'engouement s'est atténué, le Style international s'est révélé aussi utile qu'une vieille voiture au bord de la panne sèche loin de toute station-service. L'esthétique industrielle connaîtra encore des soubresauts créatifs, mais le vénérable véhicule s'épuise à présent et rejoint poussivement la casse.

Ces accès de créativité sont le fait d'hommes encore portés par les élans d'enthousiasme de l'ère industrielle – on pense aux créateurs du Centre Pompidou à Paris ou du Centre Sainsbury de l'Université East Anglia de Norwich. Mais ces élans sont désormais bien plus modérés ; on est loin de la crédulité béate des années 20 et 30. Les écueils et les victoires que l'architecture moderne a rencontrés en cinquante ans n'en sont pas les seuls responsables : les idéaux du Mouvement moderne relevaient le plus souvent de la mythologie, et cette prise de conscience a précipité la perte de l'innocence.

L'introduction de l'édition originale de cet ouvrage, soulignant les dangers de l'optimisme de l'ère industrielle, envisageait la perspective d'une « planète inhabitable » et les risques inhérents à l'informatisation de la pensée. Au-delà de cette mise en garde s'affirmait surtout la volonté de reprendre ce qui s'était fait et dit en trente ans d'esthétique industrielle, afin de découvrir « ce qui s'était réellement passé dans l'architecture moderne ».

On peut y voir le symptôme d'un changement d'époque et d'une mutation des opinions : le réformisme des années 50 nous avait en effet tous rendus sarcastiques à l'égard de nos prédécesseurs et maîtres qui se cramponnaient aux « certitudes éculées des années 30 ». Nous avons la conviction absolue que le fonctionnalisme ne suffisait pas, comme le démontre le dernier chapitre de ce livre. Le fonctionnalisme avait certes échoué parce qu'il avait poussé l'architecture dans l'impasse théorique d'une industrialisation sans profondeur mais, surtout, il n'avait jamais dans la pratique dépassé les balbutiements de la technologie, ni donné à l'architecture les moyens d'accomplir les promesses de l'ère industrielle.

Ce fonctionnalisme tranquille avait en particulier déçu les attentes de ceux qui avaient fondé le Style international dans leurs premiers élans d'enthousiasme pour l'ère industrielle. Beaucoup se souviendront des questions du défunt Shadrack Woods lors d'un meeting à Londres à la fin des années 50 : « Où souffle l'imagination ? Où sont les lignes à haute tension à perte de vue, les gigantesques moissonneuses-batteuses des plaines russes, les futuristes lancés le nez au vent, derrière leurs grosses lunettes et leurs écharpes ? » À son époque, il y avait suffisamment de signes en Grande-Bretagne ou même dans son Amérique natale pour suggérer que le Mouvement moderne brûlait encore du même feu ardent qu'à l'époque où Le Corbusier avait déclaré qu'on avait tout à apprendre des usines et des silos à grain, des avions, des automobiles et des paquebots transatlantiques.

Voilà en effet ce qui avait disparu de l'architecture moderne, et peut-être devait-il en être ainsi. De plus en plus cependant, on s'accorde à dire que cette révolution esthétique a marqué un tournant dans l'histoire contemporaine. Quand on a sorti Marinetti et l'épave de son automobile du fossé de banlieue dans lequel ils s'étaient renversés, décapés, nettoyés par les eaux des rejets industriels (voir chapitre 8), le premier futuriste s'en est relevé, avec ses grosses lunettes et son éternelle écharpe, nimbé de la conscience du changement crucial qui était intervenu dans la relation des hommes — des intellectuels en particulier — à leurs machines. L'homme et la machine étaient libérés, parés pour l'action : l'homme délesté des idéologies encombrantes, l'automobile débarrassée du poids mort des garde-boue et de la carrosserie.

La machinerie de « fonte, de suie et de rouille » de l'ère industrielle victorienne, pesante et fruste, était confiée aux soins des prolétaires, à l'écart des sphères culturelles des élites. À présent, les intellectuels pouvaient enfin manipuler eux-mêmes, dans leurs nouvelles banlieues électrifiées, les machines de la première ère industrielle du XX^e siècle, légères, souples et propres. L'accident de Marinetti n'a pas été causé par l'employé en uniforme d'une compagnie de transports ; il relève de la seule responsabilité de Marinetti, comme celui-ci le revendique presque fièrement.

John Davidson, chimiste et versificateur écossais mort l'année où Marinetti a publié son premier *Manifeste*, l'avait déjà compris :

*Le noble comme la racaille, tous, depuis un demi-siècle
ont dû voyager dans le bruit
Des trains, ces caravanes sales et crues
Qui étouffèrent tout individu,
Jusqu'à ce qu'advienne enfin l'automobile !
...
Ce que le socialisme croyait éteint,
La perfection, les bonnes et nobles aspirations
La forme, le style, la vie en discrétion
Et venant de la nature couronnée
Le plan, l'individu, l'homme bien né
Reprendront leur légitime place en Angleterre...*

L'élitisme de Davidson, britannique et édouardien jusqu'à la caricature, n'est qu'une variante du sentiment de libération qui s'est emparé des gens cultivés du monde entier quand ils ont enfin pu, littéralement, prendre les machines en main. Une décennie plus tôt, la bicyclette avait offert aux femmes instruites une libération assez similaire.

Il faut, pour appréhender les forces et les faiblesses du Mouvement moderne, comprendre – voire tenter de revivre – la révolution esthétique amorcée par les futuristes et certains de leurs contemporains comme Le Corbusier et Mies van der Rohe. Il faut débusquer les désirs mécaniques irrationnels à l'œuvre sous les platitudes rationalistes qui ont voulu justifier le Bauhaus auprès des générations ultérieures ; il faut déchiffrer le romantisme des rêves de splendeurs prismatiques et cristallines, de cathédrales de lumière colorée, emprisonné dans les tours de verre douillettes et inexpressives des centres-villes.

Car ce sont là les vrais « fantômes dans la machine » du XX^e siècle, échos affaiblis d'une époque sans fadeur qui recherchait un véritable accord avec « la Machine » parce que celle-ci représentait la possibilité de libérer les hommes des servitudes ancestrales du travail et de l'exploitation ; une époque si audacieuse et anticonformiste que Theo van Doesburg pouvait proclamer, à l'encontre des idées reçues :

Toute machine est la spiritualisation d'un organisme.

Nous sommes assurément plus vieux, nous nous pensons plus sages, mais nous sommes bien les enfants de cette génération turbulente. Comme je l'écrivais à la fin de l'introduction originale de ce livre, « la révolution culturelle survenue autour de 1912 a été supplantée mais elle n'a pas été renversée ».

Reyner Banham