

Aulis Blomstedt, Architecture et paysage  
Reima Pietilä, Pensées sur la morphologie  
John Voelcker, D'Aix en Provence à Otterlo

\*

Feuille internationale d'architecture

4 . 1 9 5 9

le carré  
bleu



# architecture et paysage

hommage à Antoine de Saint-Exupéry

par Aulis Blomstedt\*

La terre est — à tous les points de vue — la mère de l'architecture et tous les motifs et variations thématiques qu'on peut en général découvrir et développer en architecture se retrouvent plus ou moins clairement à l'état de thèmes structurels dans le paysage.

En effet l'arsenal des formes spatiales de la nature se compose de chaînes de montagnes, de canions, de grottes, de lits de fleuve et de vallées, de forêts et de plaines. Ces éléments sont au fond les motifs primaires de l'architecture. Ainsi on parlera de voutes de la forêt vierge, d'un creux de forme amphithéâtrale, du tapis vert d'une prairie etc. Il s'avère que nous confondons les notions relevant de l'un ou de l'autre de ces domaines. Nous décrivons et expliquons nos pensées sur l'architecture avec des mots que nous empruntons à la nature et inversement.

Nous vivons sur la surface de la terre. Elle constitue notre foyer, mais notre regard atteint à travers le feuillage et les nuages jusqu'au firmament constellé du ciel. Tout en vivant sur terre, nous nous rendons compte que nous sommes les citoyens d'un monde plus vaste et nous comprenons que de grandes lois universelles règlent notre vie.

Nous vivons sous différents climats, au milieu de paysages variés, mais la terre, notre sol, est identique et toute architecture ainsi que tout art du milieu repose et se développe à partir de cette base.

Dans ces conditions il est fort naturel que le paysage et avant tout la nature libre et vierge nous apparaisse comme quelque chose de sacré.

Notre amour de la nature représente en fin de compte un instinct primitif ou mieux: fondamental, ancré dans la certitude que notre équilibre psycho-somatique et notre santé dépendent

étroitement du contact de la nature et de l'univers dans son ensemble.

Sous tous les climats et dans tous les paysages, les hommes ont toujours été contraints d'adapter la construction à certaines données du milieu.

De nos jours le dialogue entre l'architecture et le paysage se manifeste d'une façon particulièrement nette.

Nous n'avons pas encore réussi à harmoniser la civilisation urbaine de nos jours et la nature, d'en faire un tout homogène. On peut se demander si l'humanité ne manifeste pas une tendance régressive à négliger ces problèmes urbains ou à les mener vers une impasse. Nous nous éloignons de plus en plus des conditions naturelles de vie et des contacts nécessaires avec la nature. Les lois qui régissent la construction et souvent aussi les décisions municipales conduisent irrémédiablement à la formation de villes-taudis et par là même à un milieu incompatible avec la raison et nos préoccupations d'hommes modernes.

L'urbanisme moderne a cependant apporté des idées utiles et raisonnables sur le rétablissement du contact entre l'homme et la nature et j'estime avec optimisme qu'on y réussira tôt ou tard. L'homme et la nature finalement s'appartiennent, l'antagonisme entre architecture et paysage n'est pas définitif.

On ne peut guère dire de l'homme moderne qu'il est décadent puisque le sport et la vie de plein air forment dans notre monde moderne un vaste mouvement international.

Les grandes organisations collectives occupent de nos jours une place de premier plan. Si on tient cependant compte du nombre immense d'hommes de toutes les contrées appartenant aux organisations sportives, il faut bien avouer que, les autres organi-

sations collectives supportent difficilement la comparaison avec celles-là; sur la plan numérique le volume des rubriques dans les journaux consacrées aux sports en offrent une preuve éclatante.

Par la culture physique, l'humanité s'ingénie à atteindre à l'équilibre du corps, à la santé de la race. Ceci représente à son tour une tendance vers un type humain bien équilibré et un contact véritable de l'homme avec la nature.

Cette tendance vers un équilibre physique n'est cependant favorisée que très imparfaitement par notre milieu architectural, c'est à dire nos villes, nos établissements industriels et ruraux; il en est de même des solutions apportées au trafic.

Même en mettant les choses au mieux, notre conception de l'harmonisation du paysage et de la collectivité humaine est inefficace et surannée. La façon dont actuellement l'organisation spatiale de la vie collective et du paysage est entreprise semble plutôt freiner qu'épanouir de nouvelles formes de vie.

La vie professionnelle de l'homme est directement liée à la terre. Tout travail vital, toutes les entreprises, tous nos besoins matériels de près ou de loin nous relie à la terre.

Le spectacle quotidien de l'activité humaine s'est déroulé pendant des millénaires et presque jusqu'à nos jours sur une scène qui n'a eu que des dimensions fort réduites! Quelques hectares, au maximum quelques Kms. carrés. Une prestation quotidienne de 60 Kms. représentait l'extrême limite pour un piéton. La navigation à voile ou le cheval représentait un accroissement de la vitesse ou des distances à multiplier par deux ou par trois.

Le cadre dimensionnel d'une journée — de vingt quatre heures — a un aspect foncièrement différent dans la vie de l'homme contemporain. Il y a des gens qui pensent que la vie en est devenue inhumaine.

Les lignes ci-dessous peuvent être considérées comme une introduction

Cependant, est-ce réellement si inhumain de prendre son petit déjeuner le matin à Helsinki (par exemple) et de dîner à Rome ou à Paris? Un contact humain vital est susceptible de me lier dans l'intervalle d'une même journée à ces différents lieux. Est-ce inhumain quand un ami des Etats-Unis m'annonce son arrivée télégraphiquement pour demain soir? Ne suis-je pas dans l'obligation de me préparer à un accueil amical, de prévenir éventuellement des amis communs? Tout cela est devenu possible dans le cadre d'une seule journée.

En l'espace de quelques générations, les techniques modernes ont à ce point bouleversé notre milieu que ce changement de vie nous apparaît — comparée à la paix patriarcale de quelques millénaires — comme une explosion.

Tandis que les traits dominants du paysage restent inchangés, les rapports entre le paysage et la vie humaine se sont transformés radicalement. Par la vitesse même du nouveau rythme de vie, l'échelle urbaine et les dimensions se sont foncièrement transformées. A une vitesse à peine imaginable, nous atteignons en ascenseur les sommets d'un gratte-ciel, en auto la campagne et en avion à réaction des continents lointains.

Les dimensions de l'espace et celles du temps ne sont que les deux faces d'une seule et même chose.

La transformation des dimensions atteint, comme nous le voyons, notre milieu visuel. Il se crée d'énormes champs d'aviation et des autoroutes géants avec leurs croisements, feuilles de trèfle de la technique.

Nous voyons la nouvelle dimension sous ses aspects architecturaux dans les énormes centrales hydrauliques, les grandes digues, les installations industrielles couvrant de larges étendues avec leurs gares aux formes hardies. Mesurées avec



\* D'après une conférence tenue à Copenhague et à Dortmund, Novembre 1959.

à une série de thèmes traitant de «l'architecte en face des réalités nouvelles». L'article souligne la nécessité de restructurer notre milieu construit en fonction des moyens de transport nouveaux et à l'intégrer à la fois à la constante du paysage. Nous enchaînerons avec des prises de positions vis

l'échelle de la vie traditionnelle on pourrait peut-être dire que les nouvelles dimensions sont inhumaines.

Vie et urbanisme ont de fait toujours été identiques: il s'agissait d'adapter les réalités humaines à la réalité de la surface terrestre et des divers paysages. Et ainsi il y a quelque chose d'infimement humain dans le fait que le globe terrestre entier est sur le point de devenir notre foyer commun.

Autrefois l'homme ignorait presque tout de la terre, elle l'inquiétait, lui apparaissait étrangère et inhumaine.

Peut-être n'est-ce point un hasard si l'annonciateur de ce nouveau sentiment natal soit un aviateur. C'est Saint-Exupéry qui mit le mieux en lumière, notamment dans «Terre des hommes» l'existence de ces nouveaux paysages physiques et psychiques. Jeune, St. Ex. a aussi étudié l'architecture, ce qui explique peut-être la fraîcheur et la précision de ses esquisses aériennes. Mais St. Ex. possède aussi d'autres qualités architecturales, plus profondes et plus importantes. Il avait la conviction, caractéristique pour un architecte, que la culture ne se construit qu'à partir d'un ensemble organique. Les pierres qu'on assemble pour la construction d'un sanctuaire, dit-il, entre autres, n'acquièrent leur importance uniquement que par rapport à la cathédrale qui sera fait de ces pierres. Et l'oeuvre posthume de cet auteur fourmille d'images qui exprime sa vision d'une nouvelle culture universelle dont les parties — c'est à dire les hommes — possèdent le sentiment vivant de leur place dans la voute majestueuse de ce temple culturel.

La relation existant entre le paysage et l'architecture est la même que celle de la cathédrale et des pierres. La terre, notre foyer, est l'oeuvre d'un maître-architecte. Il n'est guère facile d'ajouter quelque chose à cette composition magistrale. Mais nous pouvons nous consoler avec l'idée que nos semblables et

notre architecture peuvent s'articuler dans cette composition géographique. Comment est-il possible que nos villes, la construction en général, les installations de la circulation, etc. soient pour la plupart du temps en conflit avec les lignes harmonieuses du paysage?

Les raisons se trouvent sans doute dans l'évolution rapide de la civilisation technique. L'ancien est trop ancien, et le neuf est encore trop nouveau être utilisé d'une façon facile pratique et agréable dans les conditions actuelles.

La photographie aérienne par exemple a révélé à nos yeux des structures entièrement nouvelles de paysage, plus doux ou plus dramatiques. Malgré cela, la routine de nos travaux urbains est encore bien en retard et il se passera beaucoup de temps avant qu'on se sera adapté à la nouvelle vue des choses, aux nouvelles possibilités qui viennent d'être à peine exploitées, aux nouvelles conditions.

Nous avons été intimidés par la puissance dynamique de l'évolution et il devient compréhensible que nous veuillons retenir d'un geste convulsif et romantique l'image du passé urbain bien que nous sachions qu'elle ne correspond plus à la réalité d'aujourd'hui.

Des liens ataviques millénaires nous rattachent au passé, tandis que la nouveauté en tant qu'unité n'existe que sur le plan conceptuel, bien que les données qui la conditionnent existent déjà sous la forme de faits concrets, techniques.

Nous ne pouvons admettre que les moyens de circulation rapide ont déjà démolé en fait l'ancienne conception de la distance et qu'ils ont créé un nouveau fondement à toute planification urbaine et rurale. Les rapports d'homme à homme subissent également une transformation par une nouvelle conception du temps et de l'espace.

Et malgré tout cela piétons et voitures luttent dans les mêmes rues, donc sur le même plan, pour la même place. Aucune statistique des accidents n'a réussi à nous alarmer. Il est naturellement inquiétant qu'en quatre années le nombre des victimes mortelles du trafic en Finlande égale celui par bombardements aériens durant la dernière guerre et il est pour ainsi dire inquiétant quand, comme je l'apprends, le nombre des victimes dans la république fédérale atteint 1000 par mois. Et pourtant ceci ne nous oblige pas à changer radicalement nos conceptions de l'urbanisme.

Dès le moment que nous avons le courage de tirer si possible volontairement les conséquences des nouvelles réalités techniques, nous commençons de participer activement à la construction d'un monde humain nouveau, dans lequel géographie et paysage — du point de vue esthétique également — jouent un rôle entièrement nouveau.

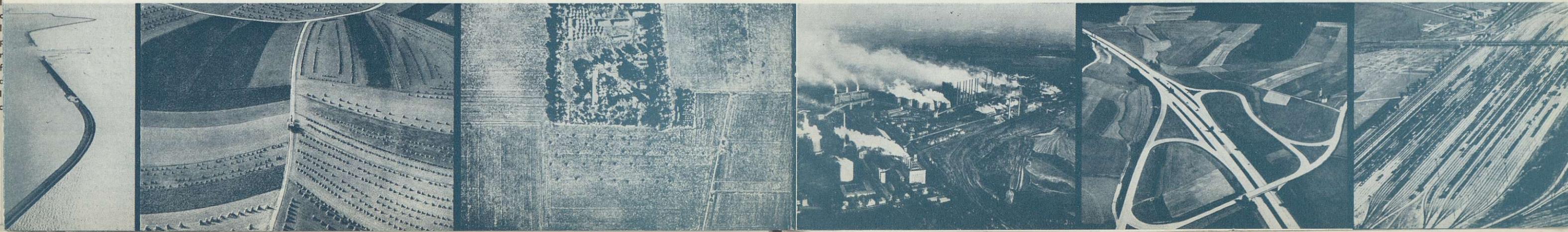
Jusqu'à présent j'ai laissé de côté l'architecture proprement dite. Je voudrais d'abord examiner subjectivement une petite partie de l'architecture et de son développement à l'époque technique. S'il est exact d'une part d'affirmer que l'architecture et sa théorie se sont figées en une doctrine morte au cours du 19<sup>ème</sup> siècle, il est également vrai que les premiers essais de réanimation — c'est à dire le Jugendstil ou l'art nouveau recélaient encore des traces de décadence. Le Jugendstil était l'humus qui a reçu les semences d'un nouveau développement en même temps qu'il représentait la faillite définitive de la grande architecture.

Il s'agissait en l'occurrence d'une fuite dans le romantisme du moyen-âge devant les nouvelles réalités. Des quartiers entiers construits alors témoignent par leurs habitations quasi-moyennageuses de l'attitude littéraire et d'antiquaire de l'architecte,

Dans le domaine des beaux-arts et j'entends par là avant tout la peinture, l'évolution avait conduit quelques années avant la première guerre mondiale à une attitude nouvelle et classiquement ferme. Cézanne avait conçu un nouvel univers visuel que le cubisme put développer par la suite. C'est seulement en 1917 que fut entrepris le premier essai d'une synthèse à laquelle l'architecture devait participer également. A Leyde, en Hollande, plusieurs architectes et artistes libres se réunirent autour d'une revue appelée «De Stijl», et pour ces hommes la nouvelle conception du monde (het nieuwe Beelding) fut déjà une réalité. Sous la conduite de Walter Gropius le Bauhaus de Weimar devint un deuxième foyer pour le nouveau développement. C'est ici que fut forgé l'arsenal spirituel du fonctionnalisme, on alla «du matériau à l'architecture» tandis que le néo-plasticisme du groupe Stijl fut conçu sur un plan plus intellectuel et eut comme point de départ une sorte de vision totale. C'est ainsi que van Doesburgh, Mondrian, Rietveld et d'autres mirent l'accent sur l'universalisme. On a l'impression que la cathédrale des mystiques hollandais fut érigée sur des fondements de grande portée.

Lorsqu'en architecture il s'agit d'établir une ligne logique — c'est à dire un style — il faut que des faits stables et universels soient mis en harmonie avec les réalités du développement humain. La sérénité qui se dégage avec tant de force des temples et des pyramides égyptiennes provient certainement de là. Lorsque ces édifices furent réalisés, l'élite culturelle de l'Égypte disposait non seulement d'une conception d'ensemble sur le plan religieux mais très certainement aussi sur le plan scientifique et humain.

La peinture égyptienne témoigne d'un charme et d'une beauté vivante dans une mesure correspondante à la gravité et au sérieux de son architecture.



à vis d'autres données, telles que les faits techniques, urbains économiques ou esthétiques et de leurs synthèses sur le plan architectural.

Cependant les styles en architecture se réalisent non seulement au moyen de conceptions mais aussi de techniques. C'est ainsi que l'énorme appareil technique de notre temps apparaîtra très certainement comme un élément générateur de style.

Mais les moyens techniques ont déjà contribué à la création de facteurs humains, entre autres ceux qui ont rendu possible de meilleurs contacts internationaux et par conséquent des échanges d'idées plus actifs. On voit déjà apparaître une interpénétration par osmose d'idées architecturales occidentales et orientales. La conception architecturale des Japonais est devenue un facteur créateur de style en occident.

Les Japonais nous ont également prouvé qu'une standardisation harmonieuse et une certaine préfabrication ne signifient pas forcément rigidité en matière de composition, mais qu'elles créent peut-être les conditions mêmes d'une composition riche. La présomption en la matière est cependant que les points de départ et d'arrivée restent l'homme. Il semblerait que l'art des Japonais et la culture technique occidentale interfèrent en un point essentiel, en quelque sorte »générateur de style«.

L'architecture et l'art spatial japonais nous offrent d'ailleurs une synthèse d'une ahurissante beauté d'architecture solide et d'art des jardins riche de sensibilité. Les Japonais ont réalisé là un modèle en miniature du problème de l'architecture et du paysage.

Ils ont dévoilé le secret que seul le contraste entre la forme naturelle et la forme architecturale conduit à un maximum d'intensité des deux formes.

Cette découverte est d'une portée générale.

Docs. — Signes: F. E. = Flugbilder Europas Artemis. Zurich. E. Egli. — O. W. = Our World from the air. Gutkind. Chatto and Windus London. — W = Works of Oscar Niemeyer by E. Papadaki. Reinhold. — J. P. Japanese temples and tea houses. Werner Blaser Chatto Windus London. — De gauche à droite: Saint Exupéry. Paysage de Finlande. Old Harry Rocks, Dorset. Munstertal, Schweitz (F. E.). Paysage du Human (O. W.). Herdervik, Holland, Champs de cultures, Ardennes (F. E.) Ferme en Hongrie (O. W.). Charleroi. Noeud routier, Suisse. Gare à Amsterdam. (F. E.) Maison japonaise. (J. P.) Projet de station de télévision Oscar Niemeyer. (W.) Groupe immobilier, O. Niemeyer (W.).—

Le contraste entre paysage et architecture n'est point total. Au fond il n'est qu'apparent.

Car même si la nature vivante est mille fois plus riche en composition que l'architecture, celle-ci a néanmoins aussi ses racines dans le cosmos.

L'architecture est bien obligée de s'adapter avec souplesse aux impulsions de la vie humaine pour pouvoir la protéger.

Mais même les formes lisses de l'architecture euclidéenne et ses constructions ont leur racines dans la vie universelle.

L'obélisque dans le désert et le gratte-ciel de Manhattan sont tous deux les témoins de l'éternelle loi de la gravité. Ici s'exprime le même langage, celui d'un arbre en croissance.

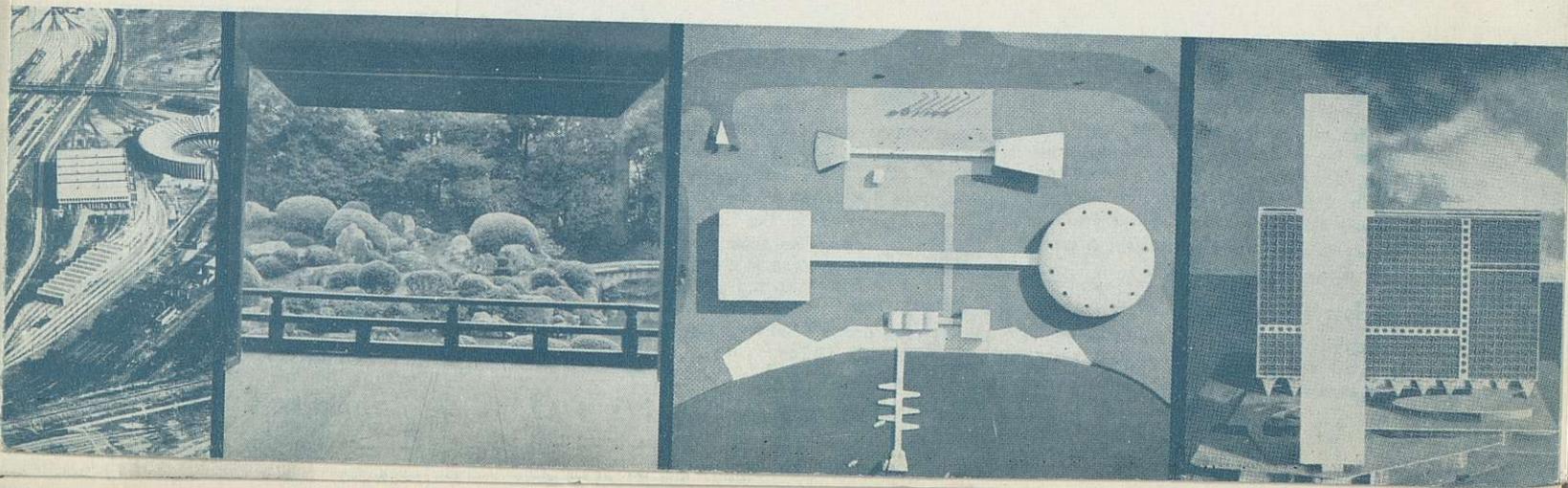
Le plancher horizontal, le pont avec son tablier étendu en plan, un village arabe avec ses toits plats — voilà des images idéalisées de la vraie surface terrestre, de l'horizon même, que l'oeil ne peut embrasser dans la nature que si la limite de la prairie ou de la mer coupe le ciel.

C'est ainsi que l'architecture nous apparaît comme une nature stylisée, mais son silence est éloquent.

Le concours complémentaire de l'architecture et de la nature peut certes être interprété de différentes façons.

Cette combinaison implique aussi bien polarité, qu'unité. On pourrait évoquer à ce propos un couple dansant, ou l'homme, le genou plié, admire les mouvements harmonieux de sa partenaire.

Ceci constitue l'attitude à la fois juste et respectueuse de l'architecte vis à vis de la nature.—





### Dessin

Dessin et dimensions des équipements de cuisine ENSO sont basées sur les recherches théoriques étendues et sur les expériences pratiques de l'Institut Finlandais de Rationalisation du Travail qui s'occupe de la simplification du travail ménager. Les éléments ont été soumis à une série d'essais ce qui les rend aptes à satisfaire pleinement à toutes les exigences d'une cuisine moderne.

### Construction

Les panneaux de fibre de bois dur sont constitués d'éléments ayant une structure particulière (épaisseur 18 mm.) consistant en spirales de bois formant

tissu rigide et employés dans le système Placarol. Ces panneaux sont fabriqués aux usines de la Enso-Gutzeit, le plus important groupement industriel finlandais fabriquant des équipements de cuisine. Les bâtis sont réalisés en bois de sapin et les éléments de tiroirs sont assemblés au moyen d'entures. L'usine livre également des portes munis d'un revêtement consistant en feuilles de contreplaqué diverses. Les éléments sont en outre pourvus d'un système de fermeture magnétique et de poignées élégantes.

### Dimensions

Les éléments donnent lieu à des combinaisons diverses et permettent la réalisation d'un grand nombre de types de cuisines.

**ENSO - GUTZEIT OSAKEYHTIÖ**

Usines de Lahti. — Service de vente: Mannerheimintie 9 Helsinki. Tél. 61.551. Câbles: Ensogutzeit

**ENSO**

équipements pour cui-

sines, —

formes élégantes et con-

temporaines, —

rationalisation révolu-

tionnaire de la cuisine.—

## » LES JEUNES FINNOIS »

remercient l'éminent éditeur de la revue L'ARCHITETTURA, Mr. Bruno Zevi, de la réponse qu'il a bien voulu donner à la question qu'ils lui ont posé (voir le Carré Bleu 2. 1959 p. 7 et L'Architettura V. 8. 513) concernant sa conception de la grammaire architecturale, et regrettent que ses idées ne lui permettent pas de souscrire aux méthodes préconisées par un de leurs collaborateurs (Voir Reima Pietilä, Morphologie de l'expression plastique Le Carré Bleu 1. 1958 p. 2.) Ils l'assurent qu'ils n'ont guère été blessés par ses remarques et se rendent compte que les conceptions de l'historien de l'art et du chercheur, peuvent, dans ce domaine, être sensiblement différents. Nonobstant ces circonstances ils se proposent de développer à l'avenir leurs idées sous forme d'expression écrite et graphique à la fois et ils espèrent que le débat s'avèrera positif.

## LE CARRE BLEU

FEUILLE INTERNATIONALE D'ARCHITECTURE.  
REDACTION — ADMINISTRATION. VYÖKATU 4 B  
HELSINKI. Tel. 14 395

Trimestrielle. Prix de l'abonnement annuel. en marks finl. 800:— en dollars 2.60:—

Cercle de rédaction: Aulis Blomstedt, Eero Erikäinen, Keijo Petäjä, Reima Pietilä, Simo Sivenius, André Schimmerling, Kyösti Ålander. Rédacteur en chef 1959: Keijo Petäjä, Gérante: Tyyne Saastomoinen-Schimmerling. Collaborateurs: Roger Aujame, Elie Azagury, Lennart Bergström, Giancarlo de Carlo, George Cluzellas, Ralph Erskine, Sverre Fehn, Arne Jacobsen, Sven Ivar Lind, Jörn Utzon, Georg Varhelyi.

### Dépositaires généraux

**Allemagne:** W. E. Saarbach G.M.B.H. Koeln 1. Schliessfach 1519

**Angleterre:** Alec Tiranti Ltd. 72 Charlotte Str. London W.1.

**Danemark:** Arnold Busck, Købmagergade 49 København

**Etats Unis:** Wittenborn and Company, 1018 Madison Avenue. New-York 21 N.Y.

**France:** Vincent, Fréal et Cie, 4 Rue des Beaux-Arts Paris 6<sup>ème</sup>.

Ce numéro a été imprimé par SIMELIUS, Helsinki 1959, sur papier couché des usines ENSO-GUTZEIT.

## réflexions »rigoristes» sur la notion de MORPHOLOGIE

La notion de morphologie équivaut à une opération de définition formelle.

une définition formelle constitue un processus faisant partie intégrante d'un certain nombre de domaines de la connaissance, les arts plastiques y inclus.

Le processus peut se décomposer dans les phases suivantes:

- a la détermination de propriétés, de différences entre propriétés
- b la détermination d'unités, de parties constitutives
- c la détermination d'assemblages (combinaisons) et des conditions qui les régissent
- d la détermination de classes et de types
- e la détermination de procédés, de schémas, de systèmes à usage de constitution de groupes, d'ensembles et d'unités.
- f la détermination des bases mêmes ainsi que des règles qui conditionnent le processus tout entier.

L'ensemble des opérations de a—f équivaut à une opération de détermination formelle.

définitions formelles de caractère général: processus de définition utilisé indépendamment d'un objet donné

définitions formelles de caractère spécifique: processus de définition employés dans une certaine branche de l'activité intellectuelle (p.ex. dans le domaine de l'expression plastique.)

définitions formelles comparées: processus employés uniquement pour comparer entre elles les définitions formelles valables dans certaines branches de la connaissance. en général on peut présumer:

qu'une méthode de définition formelle = une méthode analytique (p.ex. les méthodes mathématiques)

une règle: un schéma d'opération formel.

un système: un groupe plus ou moins homogène d'opérations formelles,

une systématique: système composé d'un groupe de systèmes

en général on peut présumer: qu'une règle constitue ce qu'on appelle un rapport

si on constitue un ensemble formé d'une »multitude» de propriétés, d'unités, d'assemblages, de types, qui à leur tour forment des groupes d'assemblages sujets à une certaine transformation ou à une typification on crée un-système morphologique

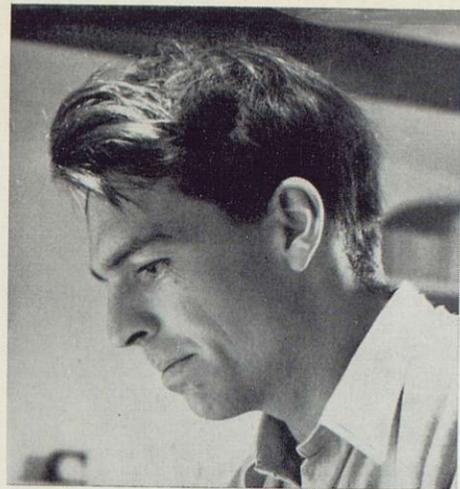
morphologie un système morphologique

de la même manière on parle: de morphologie générale de morphologie spéciale de morphologie comparée

la méthode ayant pour objet les opérations formelles en architecture peut être appelée la morphologie de l'architecture.

(la notion de »grammaire de l'architecture» employée dans l'éditorial de Bruno Zevi (voir note rédactionnelle), constitue une notion de caractère historico-philosophique, qui est par là même, plus synthétique que la précédente).

Reima Pietilä



John Voelcker.

## d'Aix-en-Provence à Otterlo ou l'agonie et la mort du C.I.A.M.

*Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne ont cessé d'exister en tant qu'organisme. Une relève est devenue nécessaire. (n.d.l.r.)*

Depuis le Congrès d'Aix en Provence en 1952 il devint apparent que la C.I.A.M. possédait une organisation, mais qu'elle avait perdu sa raison d'être.

«Les Fondateurs avaient fait connaître leur intention de céder leurs charges à d'autres auxquels ils pouvaient avoir une confiance.»

«Le Président voulait démissionner.»

«Le Secrétaire voulait dissoudre le vieux C.I.A.M., sceller son existence avec un document et permettre ainsi à la nouvelle génération de frayer son chemin.»

«Les quelque 3.000 membres, organisés d'une façon incroyablement complexe (il y eut jusqu'à 8 sortes de membres, des groupes en «formation», en voie de formation depuis 20 ans.) se sont pour la plupart figés dans le dogme et l'inertie.»

«Les membres plus jeunes qui estimaient connaître clairement les nouvelles raisons d'être de la C.I.A.M. avaient formé une organisation serrée et de caractère personnelle au sein même de l'organisation principale et abordaient le travail dans la direction qu'ils jugèrent adéquate.»

Le même document précise par la suite les tâches qui attendaient la C.I.A.M. dans l'avenir: la vieille organisation du C.I.A.M. avec son Président le Conseil, les groupes, devaient disparaître (les groupes devaient devenir autonomes) Un comité intérimaire représentant l'ancien conseil et

leam X devaient décider de l'organisme qui devait prendre sa place. En toute liberté, l'ancien conseil devait se réunir en Février 1957 pour transmettre ses pouvoirs. Le nom même pouvait éventuellement disparaître si les objectifs, les problèmes, les techniques s'avéraient incompatibles avec celles de 1928. Beaucoup d'idées saugrenues concernant la nouvelle organisation furent mises en avant au Congrès même. Aussi dissemblables qu'elles aient été, elles impliquaient toutes que le noyau de l'organisation devait être un groupe réduit ayant un but commun et qu'en outre il fallait prévoir une sorte de subdivision par continent (Asie, Etats-Unis, Europe etc.) pour faciliter les échanges d'idées.

A partir de ce point, et vue rétrospectivement toutes les propositions, toutes les réunions de comités étaient préoccupées à soigner un corps désormais condamné et l'intérêt quasi obsessionnel dans les détails de réorganisation, dans le changement de nom de l'organisation (il n'y eut pas moins d'une douzaine de suggestions enregistrées) dans la composition future de l'organisme, mettaient à nu des courants souterrains dus à des attitudes divergentes, qui devaient émerger à la fin et fracasser le vœu que le C.I.A.M. était encore vivant.

Un comité intérimaire composé de Bakema, Howell, Rogers Roth, Smithson et Woods fut formé à la fin du Congrès et plus tard dans l'année, Emery fit circuler un questionnaire ensemble avec une liste d'une trentaine de membres qui aux yeux du comité avaient des intérêts communs dans les problèmes d'architecture et d'urbanisme. Ce questionnaire demandait si les membres étaient d'accord avec le rapport de la situation générale formulée à la fin du Congrès de Dubrovnik, avec les propositions de réorganisation, et demandait ensuite aux membres de soumettre les noms de ceux d'entre leurs collègues qui leur paraissaient prendre un intérêt actif dans le développement du nouveau groupement.

Ce questionnaire ne recueillit que peu d'échos. En Avril 1957 Sert, Gropius Giedion et Tyrwhitt faisaient circuler une proposition commune, résultat d'une discussion avec Bakema aux Etats-Unis. Dans celui-ci ils suggérèrent la création d'un centre pour échange des idées et stipulaient que jusqu'à la réorganisation, aucun Congrès ne devait avoir lieu. La formation d'un centre de renseignements pour l'enseignement de l'architecture fut également, mentionné. Ces propositions reçurent une addition ultérieure en Mai 1957 par la stipulation que les groupes Team X, Mobilité et Changement ainsi qu'architecture et urbanisme devaient faire l'objet de recherches ultérieures. Il fut également suggéré que le Conseil de la C.I.A.M. devait continuer à rester en charge ce qui fut cependant rejeté par ce dernier.

En Juin 1957 Emery suggéra une réunion à la Sarraz, au cours de laquelle le questionnaire de Novembre 1958 pouvait éventuellement être examinée, en même temps que la formation d'un

nouveau comité de réorganisation de la C.I.A.M. pour assurer la continuité de celle-ci et la mise sur pied d'un nouveau Conseil et d'un Secrétariat.

Vers la fin du mois de Juin, Roth envoya des invitations pour la réunion proposée et déclarait que l'objet de celle-ci était «la réorganisation ou la dissolution du C.I.A.M.» Déjà (Mars 1957) Howell, Lasdun, les Smithson et Voelcker prirent une position très nette en écrivant: «Il existe une orientation générale en ce moment, cette tendance n'a pas besoin d'être diffusée mais définie. Ceci ne peut être accompli que dans des conditions d'intensité.»

«La réorganisation du C.I.A.M. sur le modèle d'une organisation de caractère formel conduit à la dispersion d'énergies.»

La rencontre de la Sarraz eut lieu en Septembre 1957 et la discussion tourna autour de formalités, dès le début. Quelle était la capacité de travail des groupes C.I.A.M. dans chaque pays? Quel devait être le nom de la nouvelle organisation? Ses membres? Ces questions d'organisation recouvraient au fond des divergences de vues qui devaient apparaître à la surface vers la fin de la réunion, au moment où le programme du vieux C.I.A.M. et les objectifs de la team X furent confrontés. A cette époque le C.I.A.M. devint une plateforme pour discussions et il n'était plus question qu'elle fut un organe pour la diffusion de l'architecture moderne. Ayant caché son impotence pendant 4 années, le C.I.A.M. commença à se dévorer lui-même.

Les résultats de cette rencontre furent en conflit avec l'esprit même de l'organisation. La déclaration suivante fut circulée par la suite:

1. Le C.I.A.M. étudiera les rapports sociaux et visuels et en tirera des conséquences sur le plan pratique.

2. Sa méthode de travail sera basée sur la comparaison de travaux courants de nature théorique et pratique à la fois.

3. Le C.I.A.M. sera composé de personnes sans considération de lieu et de nationalité.

4. Un comité de coordination fut constitué composé de Bakema (Secrétaire Général) Roth (trésorier) Rogers, Voelcker, Wogensky. La commission a les pouvoirs de coopter Grung, Soltan et Trautwein.

5. Les pouvoirs de même que les tâches du comité de coordination sont temporaires. Ses membres ne peuvent être remplacés par des déléguées.

6. Les tâches du comité de coordination sont: a/ à désigner des participants C.I.A.M. sur la base d'informations reçues des groupes, de même que directement.

b/ la préparation de la prochaine session de travail, c/ de proposer à l'assemblée des participants un comité définitif de coordination, d/ de présenter aux participants un système de règlements.

En conséquence de cette déclaration unanime-

ment agréée par la réunion de la Sarraz, les divers comités, groupes, conseils du C.I.A.M. sont considérés comme dissous et son nom change en C.I.A.M. Groupe de Recherche pour l'étude des rapports sociaux et visuels.

Pendant les mois qui suivirent, le comité de coordination formé à la Sarraz se réunit trois fois. Au cours de la première réunion qui fut tenue à Bruxelles il fut décidé que la réunion devait être tenue au Muséum Kroller-Muller à Otterlo et qu'une cinquantaine de personnes devaient être invités à y prendre part. Le Comité décida que les matériaux présentés au congrès devaient présenter un intérêt pour tous les participants.

A sa deuxième réunion le comité examina à Bruxelles les réponses reçues à ses invitations, prépara un programme de travail et défini le but de la réunion de la façon suivante. «Le but de la réunion est de déterminer la vraie identité de vues existant entre les participants non seulement sur le niveau de l'expression verbale, mais également sur celui de l'invention plastique, au moyen de projets de construction.

La dernière réunion du comité se tint à Paris en Juin 1959.

En Septembre 1959, une cinquantaine d'architectes se rencontrèrent au Musée Kroller-Muller à Otterlo. Les participants suspendirent leurs projets aux murs de la Galerie et après une brève introduction par Bakema et Wogensky l'examen des projets commença. Il n'y eut aucune organisation formelle, ni comités. La faim et l'épuisement mental furent les seules limitations acceptées au travail. Chaque participant décrit son projet, ce qui fut suivi de discussions, quelquefois d'un débat animé. Dès la première journée de la rencontre il devint évident que certains points de vue furent incompatibles les uns avec les autres. Les travaux purent sommairement être groupés en trois catégories:

— Les projets qui concrétisèrent les idées d'organisation spatiale et les formes propres à l'architecture moderne, répandues par la C.I.A.M. Certains de ces projets furent d'une haute qualité mais ne jouèrent au sein de la réunion, que le rôle d'un élément neutre, étant basées sur une acceptation par trop facile de situations limitées; ceux-ci appliquaient en outre les méthodes d'analyse codifiées par la charte d'Athènes.

Deux tendances nettement distinctes représentées par un nombre d'adhérents limité, s'opposèrent à ce point de vue.

Ces tendances constituaient en même temps une indication que la situation était susceptible de changer d'une façon radicale.

Puisque la rencontre en question est encore si rapprochée dans le temps et que les vagues d'émotions qu'elle a soulevée sont loin d'être apaisées, il est presque impossible de revendiquer une objectivité dans la confrontation des deux tendances, telle qu'elle ressort des travaux présentés.

Une groupe conduit par les italiens Rogers, Gardella et Magistretti, supporté avec une certaine

réserve par Giancarlo de Carlo et encouragé par un certain nombre de participants, présentait une architecture où les bâtiments se présentèrent comme des oeuvres d'art conscients, des monuments aspirant au rôle de symboles. Dans le cadre de cette esthétique, tout détail fait partie d'un système prédéterminé et le tout acquiert une autorité par ses liens formels avec une région, une tradition spécialement choisie, ou tous les deux éléments à la fois. En étudiant ces bâtiments ce n'est point un certain caractère abstrait ou strictement formel qu'on condamne mais bien plutôt le fait qu'ils suggèrent une forme de comportement pour des usagers. Certes, ces bâtiments expriment une certaine liberté, mais une liberté paternaliste qui rappelle aux usagers le passé et les exhorte de vivre dans la présent tel qu'il est conçu par les constructeurs. Il est difficile d'être plus précis, mais il ne faut pas croire que ces bâtiments suggèrent un comportement. Ils semblent plutôt en accepter un, en tant que base d'une solution architecturale homogène.

Parmi les projets les plus discutés il faut mentionner en premier lieu la «Torre Velasca» élaboré par les architectes bien connus de la B.B.P.R. La tour est réalisée sur un terrain exigu dans le centre de Milan. Il contient des bureaux et il existe un certain nombre d'habitations aux étages supérieures. En disposant la partie supérieure en porte à faux sur la partie principale on a tenu à différencier les deux parties. Le bâtiment est réalisé en béton armé et les formes de la structure portante sont mises en relief par une étude soignée des profils et des revêtements. Ce système de finition est appliqué sur toutes les faces du bâtiment. Ce dernier présente un intérêt architectural de trois points de vue: en premier lieu sa silhouette rappelle étrangement l'architecture des forteresses médiévales de l'Italie du Nord, une ressemblance trop évidente pour être fortuite. Deuxièmement, la manière d'établir une séparation entre les bureaux et l'habitation relève de l'expressionnisme et non pas de motifs fonctionnels; en effet le système des supports, des butées et des noeuds souligne l'existence de deux parties du bâtiment sans indiquer l'utilisation différentielle des espaces. Troisièmement: le système de revêtement mettant en relief la structure ne fait que souligner l'image d'un bâtiment conçu comme un tout, tel qu'il se dessine contre le ciel. En fait ce dernier procédé fait fonction de décoration. Il semble que le programme ait conduit à une certaine conception des parties constitutives du bâtiment et à partir de cette constatation la tour fut conçue comme l'expression d'un système se suffisant à lui-même et fermé. Il n'y a pas de doute que les incertitudes et les imprécisions du programme fonctionnel furent laminées par le système et rien ne fut laissé en compte pour des changements ultérieurs. Le bâtiment n'appelle aucune suite, il constitue une décision irrévocable, une solution qui prend sa place au sein d'une esthétique fermée.

En opposition à cette tendance se placèrent ceux parmi les participants qui furent précédemment partie du team X. Pour ce groupe l'architecture représente une réponse à une situation qui possède ses certitudes et ses doutes.

Cette architecture ne présente que peu d'analogies, ses rapports avec le passé sont circonscrits, de même que ceux avec les usagers futurs; il est nécessaire que ces édifices soient mis à l'épreuve et ce n'est qu'au cours de l'usage et du changement, que leurs qualités deviendront apparentes et qu'elles se manifesteront comme des agents actifs. Ainsi, il serait impossible de concevoir à l'intérieur de cette esthétique ouverte un système de structures qui s'apparente à celui de la Torre Velasca, de même qu'il serait tout aussi impossible de ne pas établir une séparation entre un bâtiment à usage administratif et d'habitation.

Les travaux de Soltan et de Hanson illustraient au cours de la réunion les caractères propres à une esthétique ouverte. Hanson exposait trois projets: un monument pour le camp de concentration d'Auschwitz, un projet pour un théâtre ainsi qu'un projet pour un groupe résidentiel à Varsovie. Dans chacun de ces cas il eut la même approche: considérer la forme comme une clef «maîtresse» susceptible de servir d'instrument pour satisfaire les multiples sollicitations de la vie. Selon lui c'est la diversité des individus et leurs actions qui forment l'élément primaire de cette esthétique ouverte et son architecture prétend jouer le rôle d'un art «mobile» dont l'objet est formé par les événements mêmes.

Dans le cas du Monument les événements sont éteints — d'où la banalité pathétique des cheminées du camp et des lavoirs congelés sous une couche noire de bitume. Dans le cas du théâtre il se sert d'une charpente en treillis d'acier disposés aussi spacieusement que possible et ayant une section toute juste suffisante pour supporter les charges. Son projet d'habitation fait un usage de cloisons intérieures et d'ouvertures extérieures au moyen desquelles les habitants qui lui sont inconnus, créent l'identité de leur foyer.

De la même façon, Soltan a dessiné et construit des éléments de dimensions réduits pouvant être assemblés pour former de nombreux ensembles fort variés et répondant à diverses sollicitations. Ces éléments, neutres et passifs en eux-mêmes, acquièrent une signification humaine, qu'un bâtiment fait à façon ne posséderait guère.

Comme on est impliqué dans ce débat, il est difficile d'être plus précis. On se rend compte que l'esthétique ouverte constitue la prolongation vivante du fonctionnalisme, tandis que dans une esthétique fermée, la fonction n'est guère autre chose que la servante de la forme. Dans une esthétique ouverte, on sent qu'un architecte est impliqué dans une situation qui change; dans une esthétique fermée un architecte confère une solution à un problème qu'il a limité d'une façon arbitraire pour atteindre ainsi à l'unité formelle.—