

la bonne éducation

visite guidée des écoles d'architecture

rodriguez amor david

Enoncé Théorique
Janvier 2022
Ecole Polytechnique de Lausanne

Groupe de suivi:
Eric Lapierre, directeur pédagogique
Fosco Lucarelli, maître EPFL
Yves Pedrazzini, second professeur



2022 David Rodriguez. Ce document est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution
Vous pouvez utiliser, distribuer et reproduire le matériel par tous moyens et sous tous formats, à condition de créditer l'auteur de l'oeuvre. Les contenus provenant de sources externes ne sont pas soumis à la Licence CC BY et leur utilisation nécessite l'autorisation de leurs auteurs.

Introduction	1
Ecole nationale des Beaux-Arts	3
Bauhaus	19
Crown Hall	33
FAU	47
Gund Hall	61
Ecole d'architecture de Porto	73
Ecole d'architecture de Nantes	97
Conclusion	111

«In terms of architectural expression, I don't think anything can be completely neutral. It's an illusion to speak about neutrality.»¹

Quels sont les récits qui imprègnent les écoles d'une pédagogie? Existe-t-il une adéquation entre ces récits et la forme bâtie des écoles? Dans quelle trajectoire historique et culturelle se dessinent ces écoles?

Mon travail d'énoncé s'intéresse au rapport entre la forme bâtie des écoles d'architecture et le discours pédagogique de leurs auteurs. Chaque exemple se voit assigner une référence fictive à travers laquelle en découle une analyse. Cet archétype conceptuel fournit les outils nécessaires à la compréhension de chaque école en plus de les ancrer dans une trajectoire historique. Il s'agit d'établir des relations formelles, narratives, structurelles ou culturelles toujours en lien avec le discours des architectes afin de dégager des enseignements sur la discipline. Le résultat de ce travail me permettra de définir des intentions pédagogiques pour formuler un projet d'école d'architecture.

¹ Futagawa, Yoshio, Yukio Futagawa, et Álvaro Siza. Alvaro Siza. GA document extra 11. Tokyo: ADAEdita Tokyo, 1998, p.85.

Ecole nationale des Beaux-Arts
Félix Duban
Paris, 1832

«Les grands édifices, comme les grandes montagnes, sont l'ouvrage des siècles. Souvent l'art se transforme qu'ils pendent encore: pendent opera interrupta; ils se continuent paisiblement selon l'art transformé. L'art nouveau prend le monument où il le trouve, s'y incruste, se l'assimile, le développe à sa fantaisie et l'achève s'il peut. La chose s'accomplit sans trouble, sans effort, sans réaction, suivant une loi naturelle et tranquille. C'est une greffe qui survient, une sève qui circule, une végétation qui reprend. Certes, il y a matière à bien gros livres et souvent histoire universelle de l'humanité, dans ces soudures successives de plusieurs arts à plusieurs hauteurs sur le même monument. L'homme, l'artiste, l'individu s'effacent sur ces grandes masses sans nom d'auteur; l'intelligence humaine s'y résume et s'y totalise. Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon»¹

«Les sociétés modernes avant de se créer un nouveau système d'architecture, avaient dû examiner ceux qu'avaient suivis nos pères pour en vérifier la valeur et en étudier les lois.»²

«Les oeuvres variées du cavaedium, fruits à l'évidence de divers artistes, ne pourront-elles avoir été attachées là de cette manière pour servir d'exemples de développements ultérieurs de l'architecture, et poser les fondations d'une Histoire de cet art lui-même- ses origines, son essor, sa splendeur à son zenith, et son déclin?»³

Une chose que l'École des Beaux-Arts et la maison de Sir John Soane partagent est une mise à disposition de l'architecture afin de présenter plusieurs œuvres à la manière d'un musée. Le spectacle offert est un assemblage de différentes époques, dont seule la composition de l'ensemble peut être attribuée aux architectes⁴. A l'École des Beaux-Arts, Félix Duban cherche à exposer une histoire de l'architecture française négligée au profit d'une étude purement classique⁵. De son côté, Sir John Soane n'est pas en reste avec sa large collection de fragments et tableaux d'art qui retrace différentes périodes de l'histoire, qui s'explique par son intérêt pour l'archéologie et l'histoire. Il n'est jamais anodin de convoquer l'histoire dans le but, certes, de la rendre accessible aux étudiants, mais également d'interroger son parcours de sorte à en tirer un savoir utile et nécessaire pour le développement de la discipline.

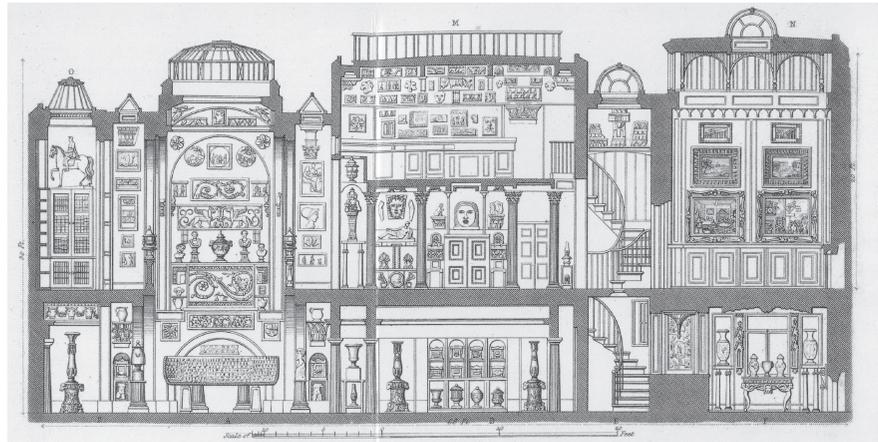
1 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Foliothèque 135. Paris: Gallimard, 2006.

2 Duban, Félix, *Félix Duban, 1798-1870: les couleurs de l'architecte*, Paris: Gallimard / Electa, 1996, p.43.

3 Soane, John, *Histoire de ma maison. Collection Fac-similé*, Paris: EdB2, 2015, p.24.

4 Zanten, David van, *Félix Duban and the Buildings of the Ecole des Beaux-Arts, 1832-1840*. Journal of the Society of Architectural Historians 37, n° 3 (1978), p.173.

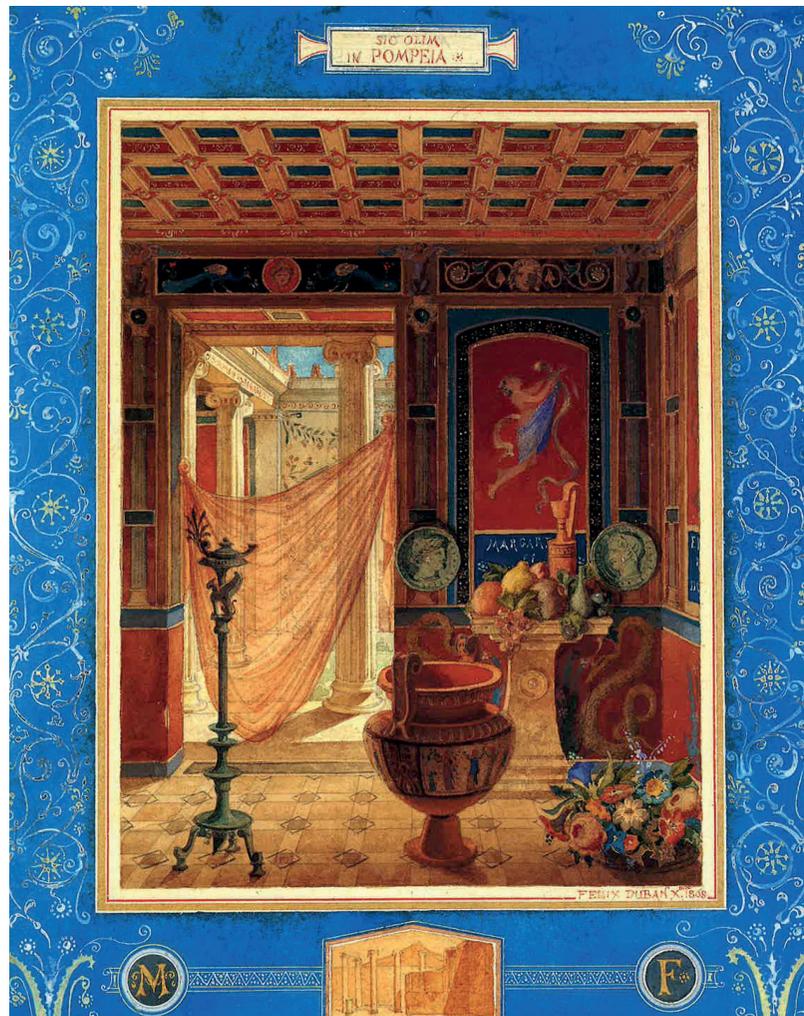
5 Duban, Félix, *Félix Duban, 1798-1870: les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard / Electa, 1996, p.41.



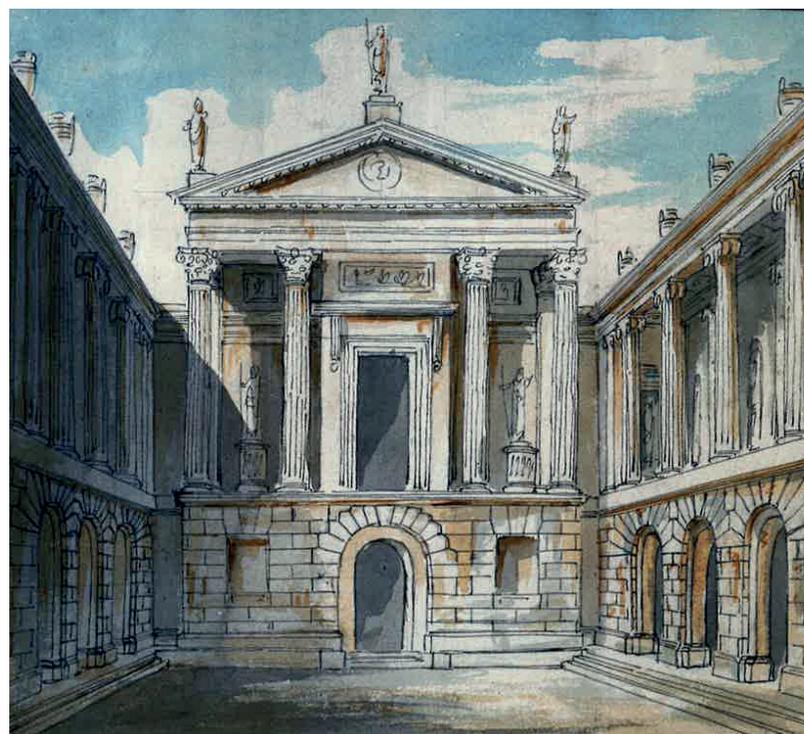
©Sir John Soane's Museum, Coupe longitudinale



Coupe AA' 1:500



Félix Duban,
Intérieur d'une
maison sic olim
in Pompeia,
collection
particulière 1868,
photo Jacques
Faujour



John Soane,
hypothetical
reconstruction
of the ruins at
Pitzhanger Manor,
1804, Londres, SM
Museum.

«Et s'il est bien que par une sorte d'équation inversée, la ruine finisse par faire à elle seule magnificence; qu'elle soit, tout autant que le signe du temps, et de la dévastation, celui-là même de la survivance.»⁶

«Chercher dans la reproduction d'un monument d'architecture l'occasion de nous donner un simulacre inutile des accidents de la réalité, mais l'image des formes qui en accusent la beauté originelle, en révélant le secret principe et, pour ainsi dire, en démontrent l'âme - attribuer à la couleur, au lieu d'un rôle à part, ou en contradiction avec la nature des surfaces qu'elle décore, l'office d'un auxiliaire, d'un procédé complémentaire de définition, ne se munir d'érudition archéologique que pour en approprier les ressources aux besoins et aux progrès de l'art présent.»⁷

Seule la construction persiste au fil du temps. La ruine en témoigne, libérée de tout appareil superficiel et concentrant par sa présence les réflexions d'une époque. L'obsession des deux architectes envers celles-ci s'explique par la narration. Le potentiel imaginaire offert dans chaque fragment du passé résonne en eux. Duban est un des premiers à remettre des monuments antiques chargés en polychromies, car il est conscient que la couleur existait et jouait un rôle spécifique.⁸ De son côté, Soane commande des planches de son projet le plus célèbre, la Banque d'Angleterre, et la présente sous forme de ruine dans une atmosphère mystérieuse⁹. Ces exemples prouvent d'une part l'acceptation et l'accueil envers l'antique et les leçons qui s'en dégagent. D'autre part, cela démontre une certaine attitude non conforme avec le fait de restituer un travail qui s'arrête au stade de copie sans engager une réelle réflexion faisant appel à une partie d'imaginaire et narratif. En ce sens, la restitution du Campo Marzio de Piranèse représente un modèle probant de maniement de monuments antique dans un système critique qui interroge la structure de Rome¹⁰.

6 Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand. La philosophie en effet*, Paris: Flammarion, 1985, p.242.
7 Duban, Félix. *Félix Duban, 1798-1870: les couleurs de l'architecte*, Paris: Gallimard / Electa, 1996, p.25.

8 *Ibidem*, p.21.
9 Soane, John, et Helen Dorey, *Crude hints towards an history of my house in Lincoln's Inn Fields*, Oxford [England]: Archaeopress Pub, 2015, p.50.

10 Aureli, Pier Vittorio, *The possibility of an absolute architecture. Writing architecture series*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011, p.50.



Figure 1

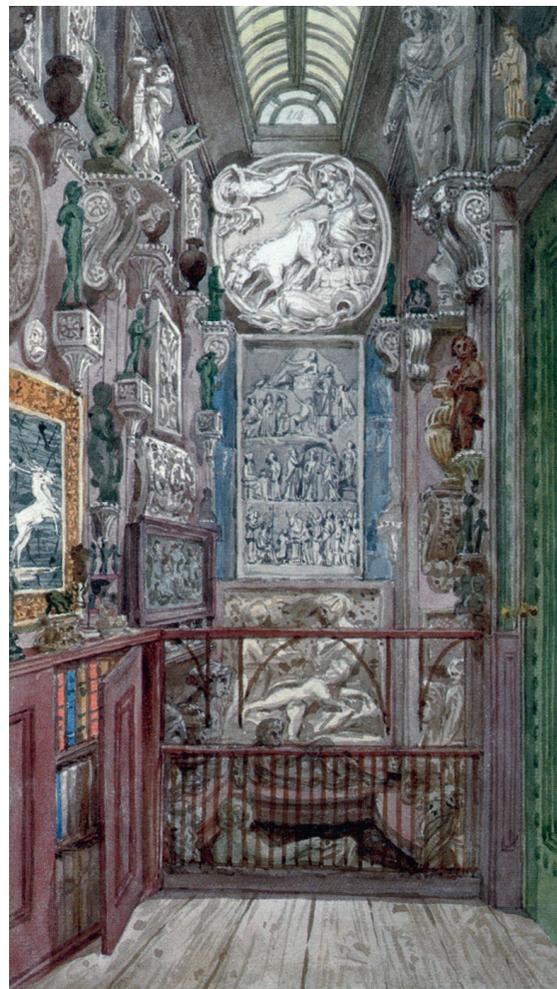


Figure 2



Figure 3



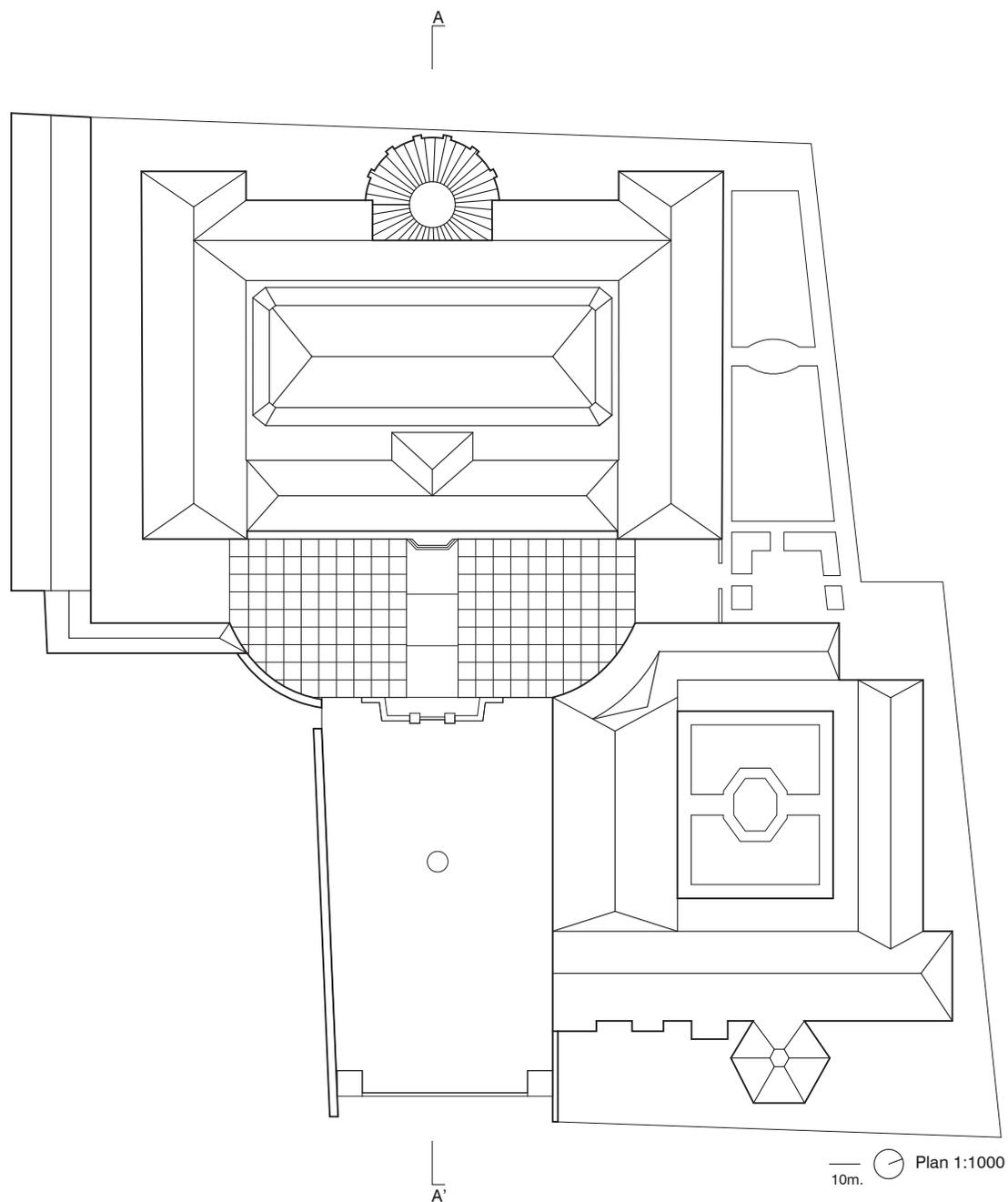
Figure 4

«The Antiquary relates that some have supposed the origin as the strange and mixed assemblage of casts and fragments in the Museum might have been for the advancement of Architectural knowledge among students who had no means of visiting Greece and Italy, giving them better ideas of the ancient Works than would be conveyed through the medium of drawings or prints. The visitor is urged to imagine the ruin as the dwelling of an artist, architect or painter»¹¹

Jusqu'à présent, nos références allaient de pair vis-à-vis de leur idéologie didactique, mais divergent grandement quant au tableau historique qu'ils présentent. Le musée de Sir John Soane revêt d'une certaine manière de l'expérience extrême ne présentant aucune linéarité ou continuité entre les œuvres.¹² Nos sens et notre esprit sont frappés par l'accumulation et les contrastes d'espaces et de lumière.¹³ À cela s'ajoutent les variations de styles entre chaque pièce qui ne cherchent pas un dialogue, bien au contraire, mais à se différencier les unes des autres. La prolifération et l'instabilité sont le moteur de ce musée qui accentue le caractère irréductible de chaque fragment.¹⁴ La promenade qui en résulte mêle des atmosphères délirantes et fantaisistes¹⁵ qui brouillent une lecture claire de l'histoire au profit d'un imaginaire. La tradition de recopie n'est pas le modèle que Sir John Soane propose, mais il encourage les étudiants à élaborer leur propre narration à partir d'une interprétation du passé.¹⁶

Figure 1: Michael Gandy, *The Sepulchral Chamber with the Dome above on*, Aquarelle, 1825, photo: Jeremy Butler
 Figure 2: Michael Gandy, *View of the Lobby to the Breakfast Room east on*, Aquarelle, 1826, photo: Jeremy Butler
 Figure 3: Michael Gandy, *View of the Study looking north*, Aquarelle, 1822, photo: Jeremy Butler
 Figure 4: Michael Gandy, *The Monk's Parlour looking east*, Aquarelle, 1825, photo: Jeremy Butler

11 Soane, John, et Helen Dorey, *Crude hints towards an history of my house in Lincoln's Inn Fields*, Oxford [England]: Archaeopress Pub, 2015, p.15.
 12 Soane, John, *Histoire de ma maison*. Collection Fac-similé, Paris: EdB2, 2015, p.79.
 13 *Ibidem*, p.79.
 14 *Idem*, p.81.
 15 *Ibidem*, p.81.
 16 Soane, John, et Helen Dorey, *Crude hints towards an history of my house in Lincoln's Inn Fields*, Oxford [England]: Archaeopress Pub, 2015, p.15.



«A leurs yeux, ceci représentait un programme spécifiquement national, lié au problème universel plus vaste du monde au seuil de l'ère moderne: trouver une loi dans laquelle l'ordre social plus large et la nouvelle liberté accordée à l'individu dans une société démocratique et scientifique aient tous deux leur place.»¹⁷

À l'inverse, Félix Duban articule une histoire de l'architecture compréhensible selon une chronologie claire. Son but étant d'exposer le patrimoine architectural français considéré alors comme impur et décadent par les adeptes du classicisme.¹⁸ En partant du projet de François Debret, il veut instaurer une unité à l'ensemble grâce à un système de cours inspiré de la tradition italienne.¹⁹ Immédiatement, il cherche à placer des fragments qui avaient été accueillis par l'école au moment où celle-ci officiait comme musée des Monuments français sous Alexandre Lenoir. En ce sens, il attribue des périodes de l'histoire à différentes parties: à gauche, depuis la rue Bonaparte, un extrait gothique vient embellir la façade; à droite, il conserve un fragment du château d'Anet, œuvre de Philibert de l'Orme; au centre, l'arc de Gaillon joint les deux façades en déployant un portique.²⁰ Cette première cour offre un échantillon du panorama historique de l'architecture française et les différents styles qui s'en rapportent.²¹ La seconde cour, celle face au Palais d'Étude, est absorbée par des hémicycles que Duban avait déjà dessinés dans sa restitution du Portique d'Octavie lors de son séjour à Rome²². La façade de ce bâtiment sera rehaussée d'un étage de sorte à devenir visible depuis la rue Bonaparte. Duban s'inspire du Baptistère de Brunelleschi par sa capacité à intégrer des proportions antiques à des formes gothiques.²³ Le Palais d'Étude est littéralement un musée accueillant divers fragments de l'antique, prêts à être recopiés de la part des élèves.²⁴ Enfin, la salle des prix couronnée d'une coupole ornée d'une peinture de Paul Delaroche réunit tous les plus grands artistes de l'époque, geste qui résume parfaitement l'idée de l'École des Beaux-Arts.²⁵

17 Duban, Félix, *Félix Duban, 1798-1870: les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard / Electa, 1996, p.24.

18 Zanten, David van, *Félix Duban and the Buildings of the Ecole des Beaux-Arts, 1832-1840*. Journal of the Society of Architectural Historians 37, n° 3 (1978), p.167.

19 Duban, Félix, *Félix Duban, 1798-1870: les couleurs de l'architecte*, Paris: Gallimard / Electa, 1996, p.48.

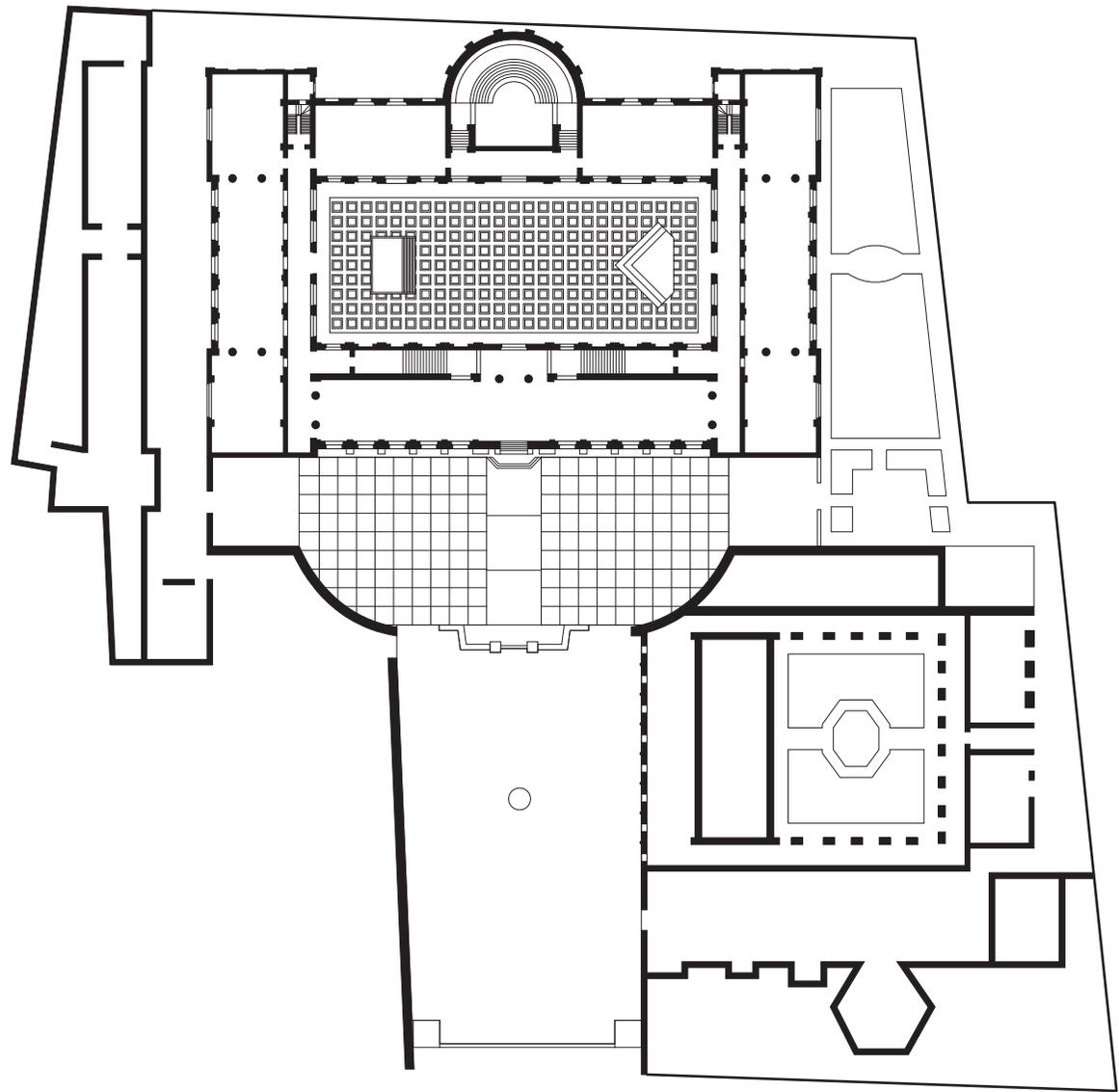
20 Zanten, David van, *Félix Duban and the Buildings of the Ecole des Beaux-Arts, 1832-1840*. Journal of the Society of Architectural Historians 37, n° 3 (1978), p.164.

21 Duban, Félix, *Félix Duban, 1798-1870: les couleurs de l'architecte*. Paris: Gallimard / Electa, 1996, p.47.

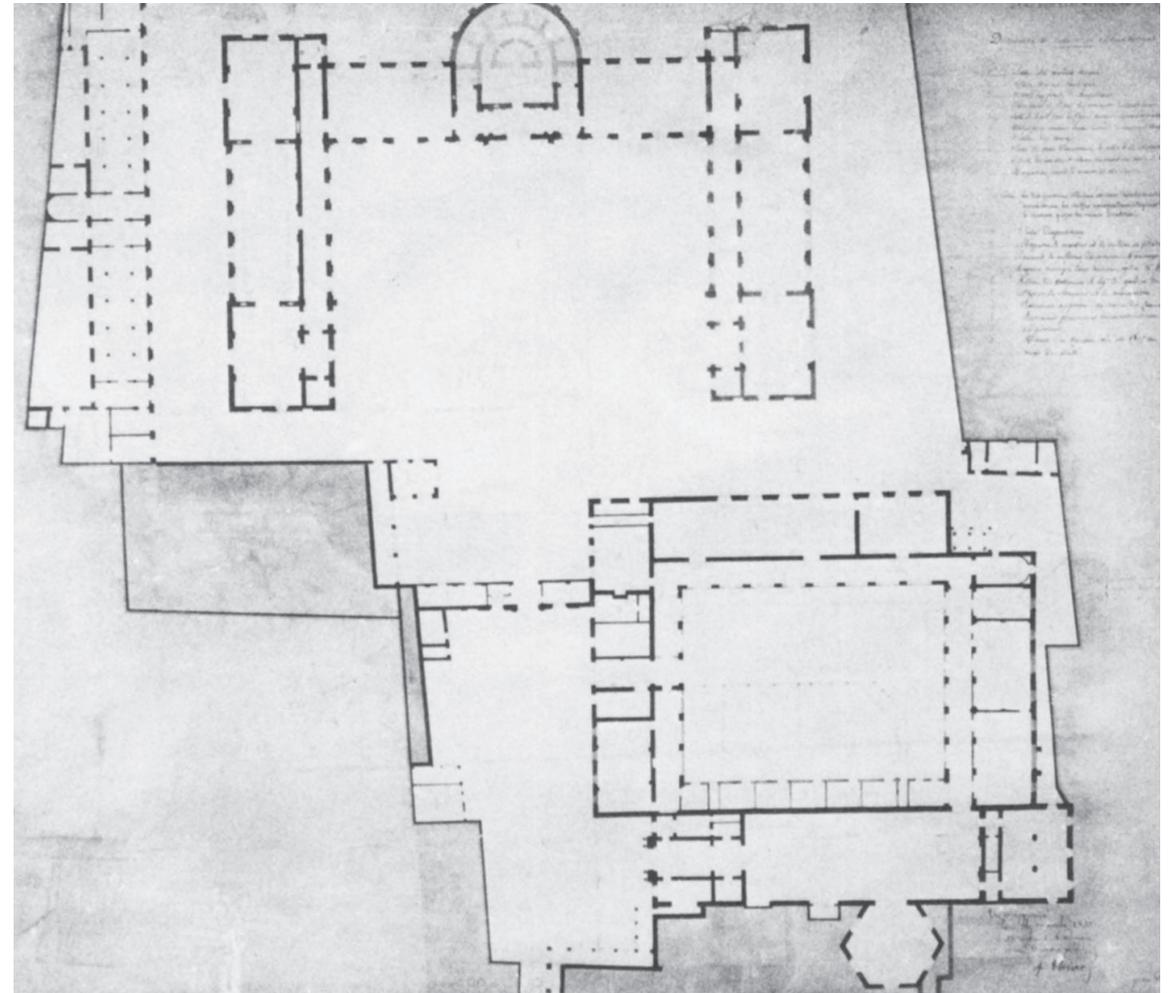
22 *Idem*, p.50.

23 Zanten, David van, *Félix Duban and the Buildings of the Ecole des Beaux-Arts, 1832-1840*. Journal of the Society of Architectural Historians 37, n° 3 (1978), p.170.

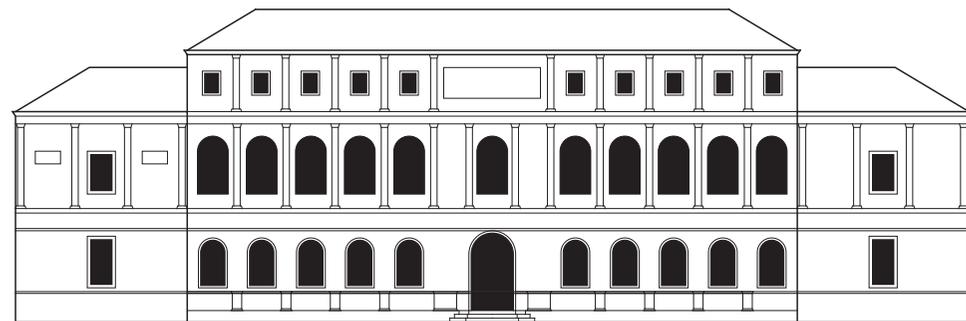
24 *Idem*, p.172.
25 *Ibidem*, p.172.



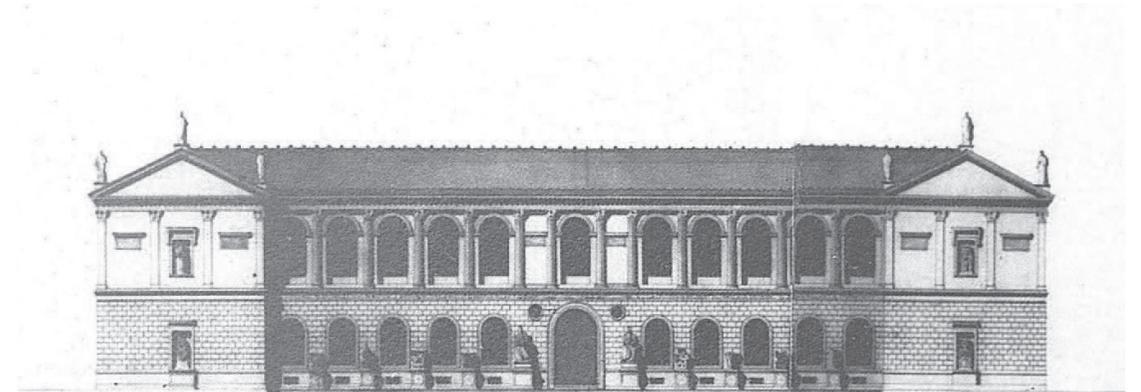
— 10m. Ⓞ Plan rez-de-chaussée 1:1000



Félix Duban, *École des beaux-arts, plan de l'état de 1830*



Elévation 1:500



Félix Duban, *Ecole des beaux-arts*, élévation de l'état, 1833

Bauhaus
Walter Gropius
Dessau, 1925

«L'usine n'est plus uniquement un lieu où l'on travaille mais un énorme outil, une machine colossale à l'intérieur de laquelle des milliers d'hommes s'activent, régis par une discipline inflexible. Elle est la synthèse suprême de l'homme et de la machine, tous deux engagés dans le processus rationnel qui soumet la matière de l'esprit.»¹

«In the end, Lingotto must be understood not as the product of an arduous search for a new architectural language; nor it is a self-consciously styleless poetic. Rather, it is the translation in spatial and structural terms of a mechanical process.»²

«L'essence de l'art est fondamentalement simple: elle est l'élévation de la conscience intuitive, d'un stade obscur et confus à une forme concrète de clarté et de détermination; le principe de l'activité artistique est la production de la réalité, dans ce sens que c'est en elle que la réalité rejoint son existence, c'est-à-dire sa forme concrète dans une direction déterminée; l'art n'est pas un enrichissement arbitraire, un luxe de vie, mais l'évolution nécessaire de l'image même du monde.»³

Au début du 20e siècle, une crise majeure traverse le milieu de l'Art. L'incompréhension qu'il suscite est due à une inadéquation entre ses formes et les réalités du monde auxquelles celles-ci renvoient.⁴ L'usine du Lingotto est un exemple de concentration et mobilisation de toutes les forces d'une nation dans une chorégraphie qui a pour seul et unique but la production.⁵ Il en résulte donc une manifestation en parfait accord avec les principes d'une société industrielle. À la différence du Bauhaus, qui n'est pas une école d'architecture, l'apparence du Lingotto est celle d'un système en béton armé élémentaire et rustique assemblée sous la forme de 8 modules.⁶ S'il permet d'exprimer en partie la pensée de Walter Gropius — la forme comme image d'une réalité —, sa condition absolue reste celle d'une structure dénuée de toute superficialité qui ne se soucie guère d'autres substances essentielles à l'architecture ou à l'art par exemple la couleur. Ensuite, le Lingotto est certes fascinant, annonciateur d'une nouvelle ère industrielle, mais reste néanmoins totalement dénué d'aspect social. En ce sens, le Bauhaus cherche à réconcilier art et société,⁷ ce qui passe forcément par une compréhension approfondie de cette dernière de sorte à diffuser sa pensée dans la vie de tous les jours.⁸

1 Argan, Giulio Carlo, Elsa Bonan, et Marie Bels, *Gropius et le Bauhaus*, Collection Eupalinos, Marseille: Éditions Parenthèses, 2016, p.51.

2 Kirk, Terry, *The Architecture of Modern Italy*, New York: Princeton Architectural Press, 2005, p.58

3 Argan, Giulio Carlo, Elsa Bonan, et Marie Bels, *Gropius et le Bauhaus*, Collection Eupalinos, Marseille: Éditions Parenthèses, 2016, p.45.

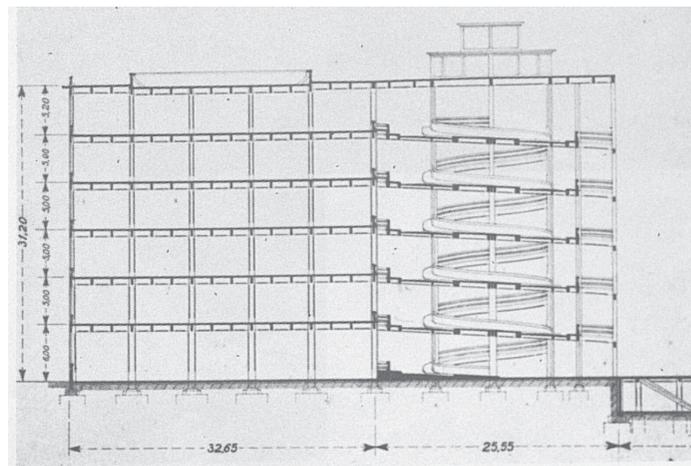
4 *Idem*, p.55

5 Costa, Xavier, *Lingotto: construit la velocitat = en contruisant la vitesse*, n°218 Repensant la mobilitat = en repensant la mobilité (2011), p.91.

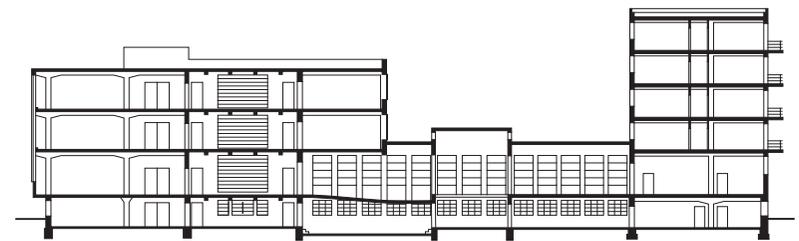
6 Cook, John. *Lingotto: Myths, Mechanisation and Automobiles*, p.36.

7 Argan, Giulio Carlo, Elsa Bonan, et Marie Bels, *Gropius et le Bauhaus*, Collection Eupalinos, Marseille: Éditions Parenthèses, 2016, p.43.

8 *Idem*, p.56



Giacomo Mattè Trucco, Coupe longitudinale, 1812



Coupe longitudinale AA' 1:500



Giacomo
Mattè-Trucco, *FIAT
Lingotto access
ramps*, Archives
FIAT, Turin, 1924

«Si l'ouvrier est intelligent, il comprendra les destinées de son labeur et il en concevra une fierté légitime. Lorsque l'Auto publiera que telle voiture vient de faire 260 à l'heure, les ouvriers se grouperont et se diront: C'est notre voiture qui a fait ça.»⁹

«Nous formons une nouvelle communauté d'ouvriers, sans distinction de classe. Distinction qui dresserait un mur d'arrogance entre l'artisan et l'artiste. Nous concevons et créons ensemble le nouvel édifice de l'avenir qui embrassera architecture, sculpture et peinture dans une seule unité et qui, s'élançant vers le ciel, surgira des mains de millions de travailleurs, comme le symbole cristallin d'une foi nouvelle.»¹⁰

«La nature de l'esprit humain l'incline à perfectionner et simplifier toujours davantage son instrument de travail, afin de mécaniser l'effort matériel et alléger progressivement le travail spirituel.»¹¹

«Nous voulons que l'organisme architectonique soit une structure claire, nue et lumineuse grâce à sa loi intérieure, dénuée de mensonges et d'artifices, qu'il s'empare du monde des machines, de la radio et de l'automobile; qu'il manifeste de manière fonctionnelle son sens et son but, aidé par la tension interne et réciproque de ses masses. Nous voulons qu'il refuse tout ce dont il peut se passer et qui risque de dissimuler la forme absolue de l'édifice.»¹²

À l'inverse de Ford,¹³ Fiat réalise ses automobiles selon un parcours qui débute à même le sol et se termine sur le circuit couronnant le bâtiment. Outre le fait de vaincre la gravité, le Lingotto divise la tâche parmi ses ouvriers selon une réflexion de travail à la chaîne. Le parcours, en plus de répartir une variété de spécialistes en tout genre, rationalise chacun de ses espaces de sorte à obtenir le coût de production le plus rentable. En ce sens, l'école du Bauhaus rejoint le fonctionnement d'une usine. Elle enseigne différentes disciplines chacune ayant un espace attribué selon leurs besoins.¹⁴ Cette rationalité concentre l'essentiel de la pensée humaine et abandonne tout excédent superficiel.¹⁵ Encore une fois, c'est une leçon qui s'applique tant à l'architecture du Lingotto qu'au Bauhaus, mais également dans l'approche pédagogique de ce dernier. L'économie de moyen était une donnée déterminante dans tous les différents cours du Bauhaus qui «veut faire prendre forme à l'idéal du travail en tant qu'éducation».¹⁶

9 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Nouvelle édition revue et Augmentée d'une lettre inédite de l'auteur présentée par Eugène Claudius-Petit, Champs arts, Architecture, Paris: Flammarion, 2019, p.232.

10 Argan, Giulio Carlo, Elsa Bonan, et Marie Bels, *Gropius et le Bauhaus*, Collection Eupalinos, Marseille: Editions Parenthèses, 2016, p.59.

11 *Idem*, p.53.

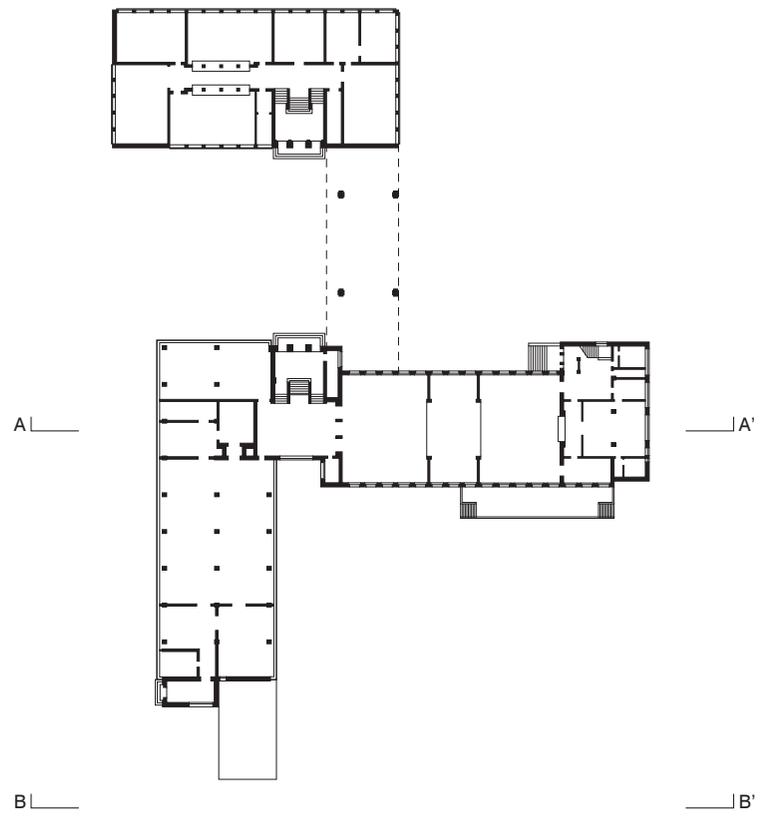
12 *Idem*, p.80.

13 Cook, John, *Lingotto: Myths, Mechanisation and Automobiles*, p.21.

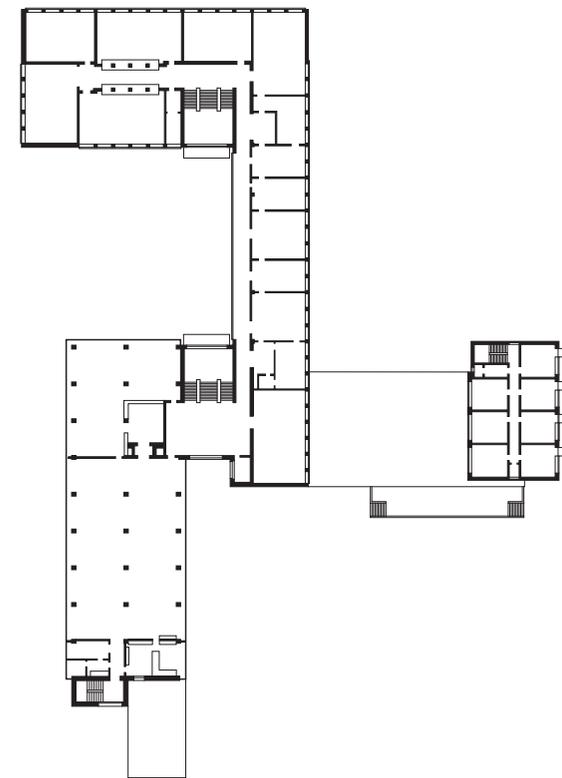
14 Fanelli, Giovanni, Roberto Gargiani, Martine Colombet, et Agostina Pinon, *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p.333

15 Argan, Giulio Carlo, Elsa Bonan, et Marie Bels, *Gropius et le Bauhaus*, Collection Eupalinos, Marseille: Editions Parenthèses, 2016, p.59.

16 *Idem*, p.118



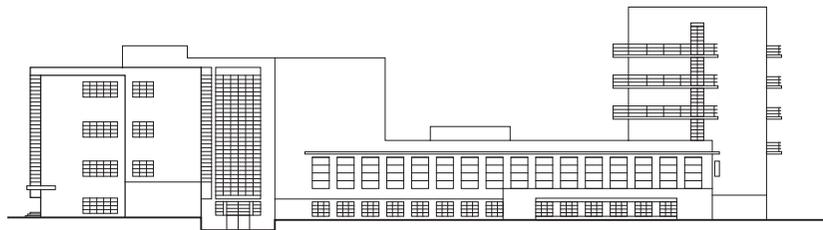
10m.  Plan rez-de-chaussée 1:1000



10m.  Plan premier étage 1:1000



Hinnerk Scheper,
Colour plan for the
Bauhaus building
in Dessau, 1926



Elévation BB' 1:500

«In its structure, the track is a concrete image of velocity. It expresses the sense of the motor in a clear concept; nothing that comes into contact with it can stay still.»¹⁷

«Le drapeau du nouvel esprit architectonique est le dépassement de l'inertie et la composition des antithèses.»¹⁸

«L'édifice pour le siège du Bauhaus est un assemblage articulé de façon dynamique, en plan et en élévation, de volumes qui se présentent comme autonomes et différenciés par leur fonction, leurs dimensions et leur caractère, dans une référence à des exemples de Wright, de Mies van der Rohe et d'El Lissitzky.»¹⁹

Le plus impressionnant avec l'usine du Lingotto est son rêve d'offrir 200 automobiles quotidiennement. Cette promesse révolutionnaire se retrouve dans l'élan de la structure de l'édifice et encore davantage dans son circuit.²⁰ L'annonce d'une nouvelle ère automobile existe de par son bâtiment et le produit qui en est issu. C'est l'exemple d'une civilisation bouleversée par le changement qui ne cessera d'alimenter divers milieux. Le même élan frappera Gropius et le Bauhaus qui sent naître un dynamisme au sein de la société. Cela se traduira dans son école par le refus d'une monumentalité classique, immobile et vieillissante,²¹ au profit d'une architecture qui génère un mouvement constant.²² L'implantation accepte le tracé urbain pour ne pas fragiliser le tissu de la ville²³. Sa volumétrie joue avec deux éléments qui alimentent ce dynamisme perpétuel: une rotation idéale, ou un centre de rotation, qui sont le bâtiment des workshops et administratif, et un levier, assurant en tout temps une vue totale, qui est la passerelle reliant ces deux extrémités.²⁴ L'immeuble des dortoirs est le moins actif dans ce dynamisme fonctionnel et sert de balancier dans ce jeu de masses.²⁵ La structure incarne également un rôle important dans le rapport qu'elle entretient avec l'enveloppe.²⁶ Elle trouve sa formulation la plus aboutie dans la salle des workshops avec sa surface de verre continue, en apesanteur vis-à-vis du socle, et l'ossature en béton armé. Ici, Gropius cherche l'expression formelle d'un laboratoire industriel.²⁷ Le Bauhaus dynamise l'espace et ses étudiants le subissent au quotidien dans un flux perpétuel.

17 Kirk, Terry, *The Architecture of Modern Italy*, New York: Princeton Architectural Press, 2005, p.62

18 Argan, Giulio Carlo, Elsa Bonan, et Marie Bels, *Gropius et le Bauhaus*, Collection Eupalinos, Marseille: Éditions Parenthèses, 2016, p.80

19 Fanelli, Giovanni, Roberto Gargiani, Martine Colombet, et Agostina Pinon, *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p.332

20 Kirk, Terry, *The Architecture of Modern Italy*, New York: Princeton Architectural Press, 2005, p.62

21 Argan, Giulio Carlo, Elsa Bonan, et Marie Bels, *Gropius et le Bauhaus*, Collection Eupalinos, Marseille: Éditions Parenthèses, 2016, p.114

22 *Idem*, p.117

23 *Idem*, p.114

24 *Idem*, p.117

25 *Idem*, p.117

26 Fanelli, Giovanni, Roberto Gargiani, Martine Colombet, et Agostina Pinon, *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p.333

27 *Ibidem*



Source inconnue
trouvée dans
Bauhaus
1919-1928, p.103



©Hajo Rose,
High-jumper from
the Prellerhaus,
Bauhaus Studio
Building, 1930

«La journée de huit heures! Les trois-huit dans l'usine! Les équipes se relaient. Celle-ci commence à 10 heures du soir et finit à 6 heures du matin; cette autre a terminé son travail à 2 heures de l'après-midi. Qu'est-ce que le législateur a pensé de cela lorsqu'il a accordé la journée de huit heures? Que va faire cet homme qui est libre de 6 heures du matin à 10 heures du soir, de 2 heures de l'après-midi à la nuit?»²⁸

«La collaboration productive réalisait un idéal de liberté morale, de même que la création artistique réalisait un idéal de liberté spirituelle, et la Grèce antique pouvait se transformer en une Allemagne nouvelle; d'ici pouvait partir une nouvelle civilisation dans laquelle le travail serait source de joie esthétique, manière de vivre pleinement dans le monde.»²⁹

La production est un des centres d'intérêt principaux dans nos deux projets. Le Lingotto offre un exemple d'une architecture hautement liée à des questions de rendements économiques. Le Bauhaus également dans le cadre des Arts. Face à cette frénésie industrielle, qu'on reconnaît d'une certaine manière comme un échec aujourd'hui, Walter Gropius militait pour un Art de tous les instants dénué de sublime.³⁰ Étudiants et professeurs vivaient et subissaient le Bauhaus au quotidien de sorte que cet élan artistique puisse apparaître à chaque instant; lors d'un workshop ou bien autour d'un café.³¹ Cela corrobore la thèse sociale qui aspire à retirer une distinction de classes.³² C'est ici une ultime preuve d'une pédagogie qui cherche à réformer le monde des Arts et lui admettre un aspect quotidien.

²⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Nouvelle édition revue et Augmentée d'une lettre inédite de l'auteur présentée par Eugène Claudius-Petit, Champs arts, Architecture, Paris: Flammarion, 2019, p.232.

²⁹ Argan, Giulio Carlo, Elsa Bonan, et Marie Bels, *Gropius et le Bauhaus*, Collection Eupalinos, Marseille: Éditions Parenthèses, 2016, p.114

³⁰ *Idem*, p.56

³¹ *Ibidem*

³² *Idem*, p.63

Crown Hall
Mies van der Rohe
Chicago, 1950

«I come more and more to the conviction that architecture has a certain relation to civilization. If somebody says architecture is not related to civilization, there isn't any use talking about it. I personally believe that it does, and this seems to me the main task we have: to build an architecture which expresses this kind of civilization we are in. That is the only way I can see to overcome chaos.»¹

«Civilization is a process partly of the past and partly of the present, and it is partly open to the future. So it is really difficult to find -in this moving process- the characteristic of civilization.»²

«I am interested in our civilization. We are living it. Because I really believe, after a long time of working and thinking and studying, that architecture has, in fact, only to do with this civilization we are in. That is really what architecture is about. It can only express this civilization we are in and nothing else.»³

L'architecture de Mies van der Rohe, caractéristique du Modernisme, se dresse comme cas d'étude incontournable par son contenu théorique et l'influence qu'elle continue d'exercer aujourd'hui. Dans le cadre de mon travail, le Convention Hall peut représenter un modèle théorique parmi d'autres (Farnsworth House et Maison carrée de 50 pieds de côté) au Crown Hall. Véritable temple de la culture américaine, il permet la réunion de dizaines de milliers de personnes au sein d'un seul espace.⁴ Mies tente ici de définir l'expression d'une civilisation comme s'inscrivant à la fois dans le passé, le présent et le futur.⁵ Son architecture cache une volonté d'établir un ordre, une clarté.⁶ Les deux projets sont des exemples de plan libre universel dans l'œuvre de Mies.⁷ Leur grande flexibilité d'usage et leur liberté de déplacement en font une conception capable d'évoluer face à notre société en constant changement. En d'autres termes, cette idée répond à des enjeux du milieu du siècle dernier qui dataient déjà du début du Modernisme. Ces mêmes questions restent d'ailleurs d'actualité. Tout cela ne fait qu'appuyer les propos de Mies qui visent ordre et simplicité dans l'expression de notre civilisation. Tel un étudiant immergé quotidiennement dans cet espace, on apprend les leçons de son architecture et la justesse de sa pensée.

1 Mies van der Rohe, Ludwig, *Conversations with Mies van Der Rohe. Conversations with Students*, New York: Princeton Architectural Press, 2008, p.35.

2 *Idem*, p.36

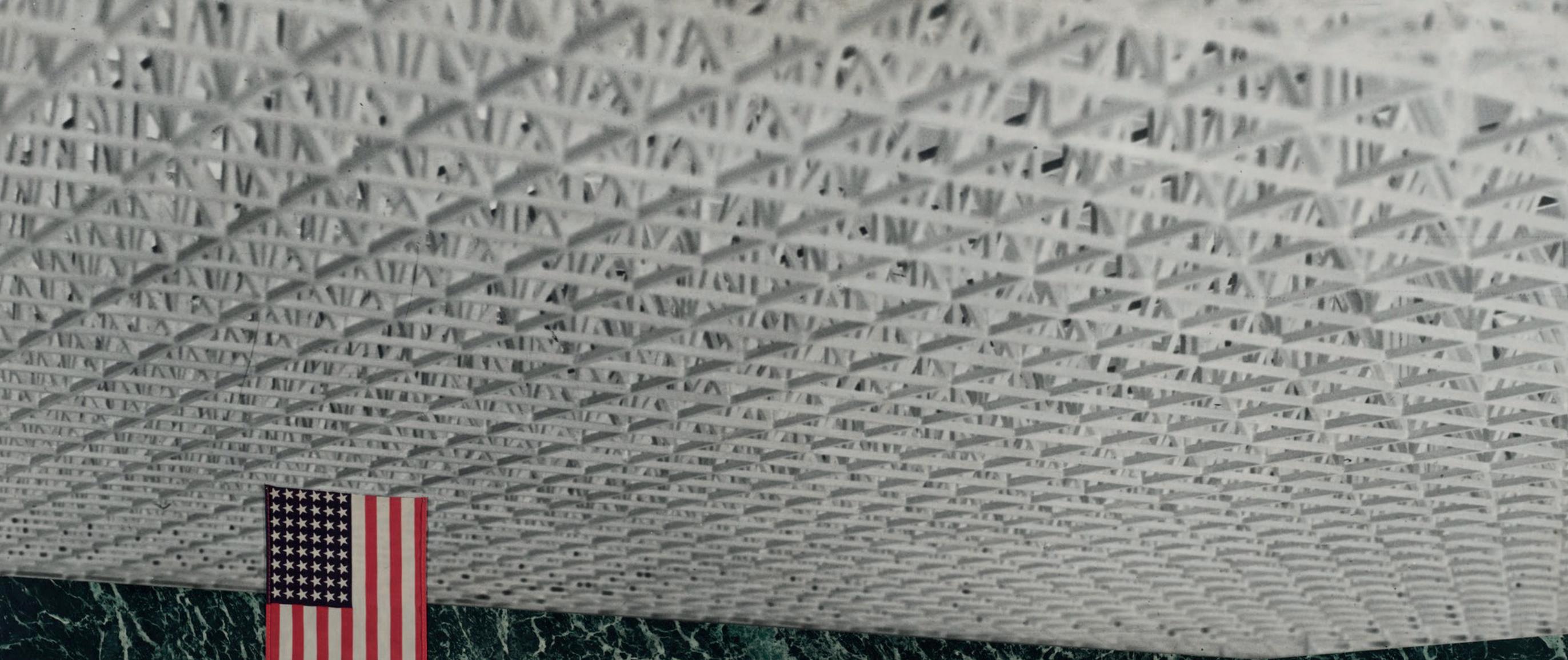
3 *Idem*, p.85

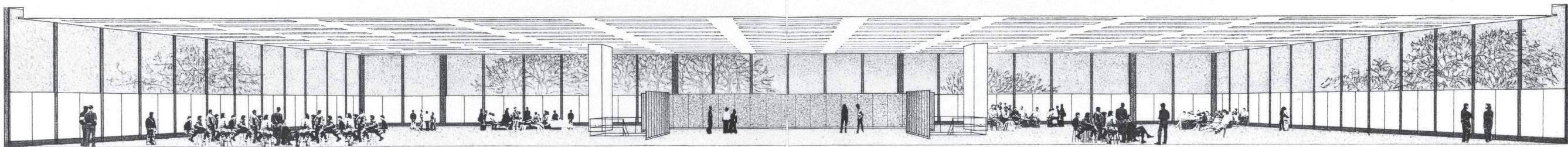
4 Pare, Richard, Ludwig Mies van der Rohe, Phyllis Lambert, Werner Oechslin, Guido Guidi, Canadian Centre for Architecture, Whitney Museum of American Art, et Guido Guidi, *Mies van Der Rohe in America*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001, p.463.

5 Mies van der Rohe, Ludwig, *Conversations with Mies van Der Rohe. Conversations with Students*, New York: Princeton Architectural Press, 2008, p.36.

6 Cohen, Jean-Louis, *Ludwig Mies Van Der Rohe: Third and Updated Edition*, Basel/Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018, p.118

7 Krohn, Carsten, *Mies van Der Rohe: The Built Work*, Basel: Birkhäuser, 2014, p.132





Pao-Chi Chang,
Crown Hall, IIT,
Chicago, 1950-56

page précédente:
Mies van der
Rohe Archive,
Convention Hall
Project, 1954



Figure à gauche: Crown Hall en construction, photographe: William S. Engdahl, 1955-56

8 Carter, Peter, et Ludwig Mies van der Rohe, *Mies van der Rohe at work*, London: Phaidon, 1999, p.160.

9 Cohen, Jean-Louis, *Ludwig Mies Van Der Rohe: Third and Updated Edition*, Basel/Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018, p.118

10 Carter, Peter, et Ludwig Mies van der Rohe, *Mies van der Rohe at work*, London: Phaidon, 1999, p.101

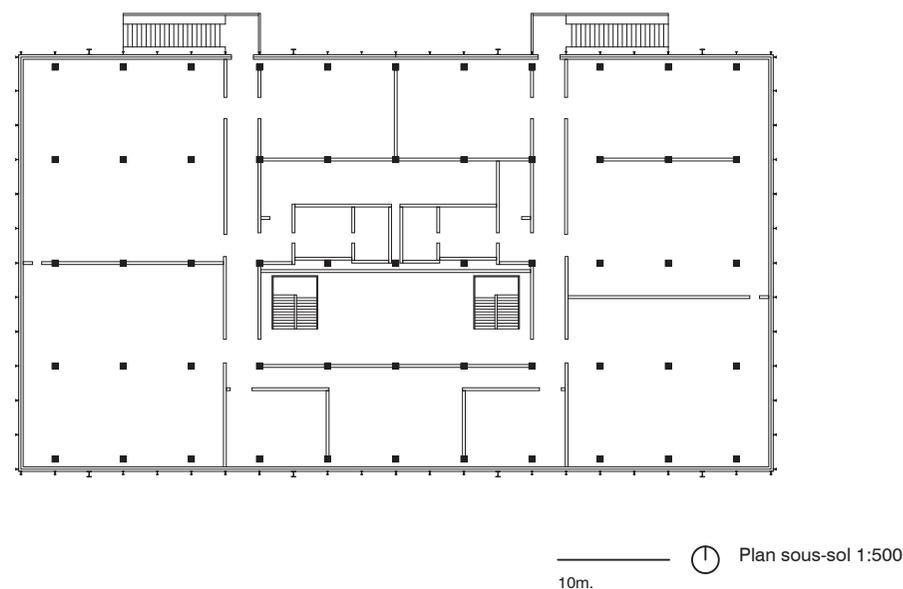
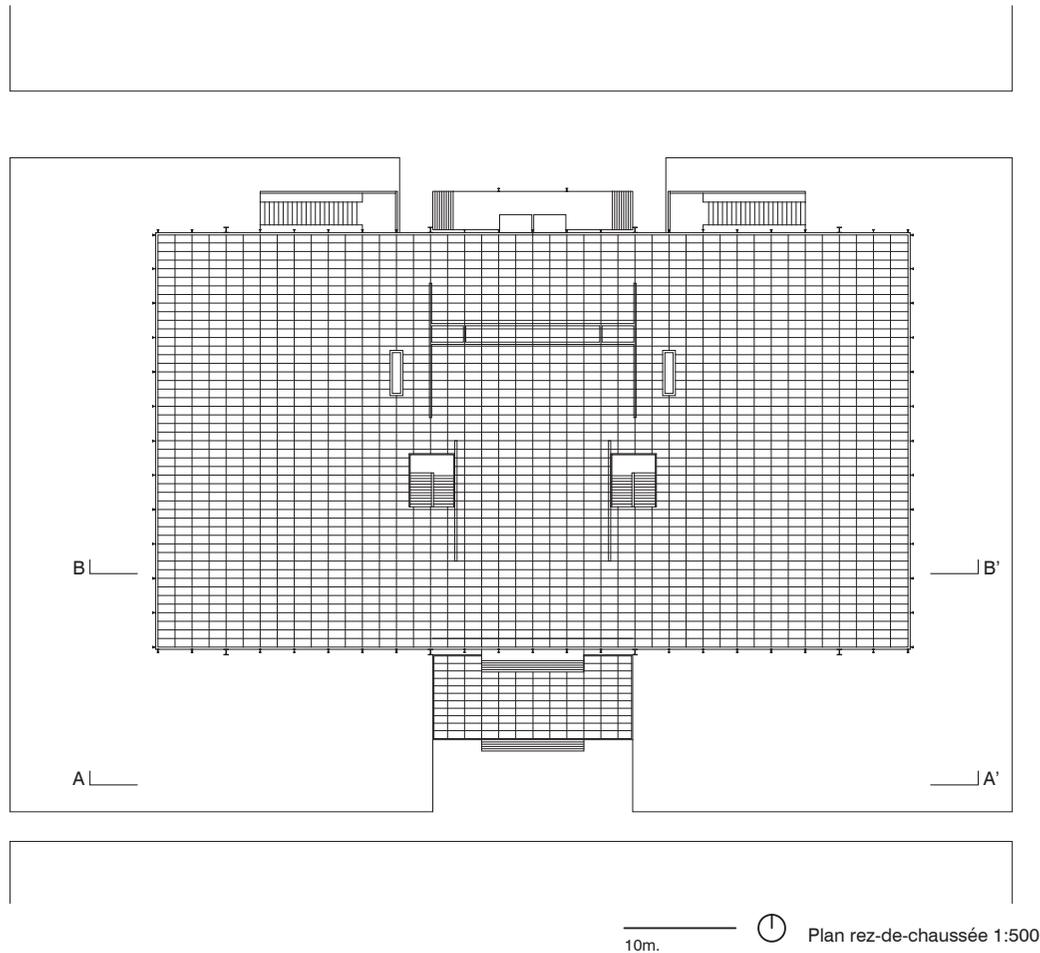
11 *Ibidem*, p.160

12 Mies van der Rohe, Ludwig, *Conversations with Mies van Der Rohe. Conversations with Students*, New York: Princeton Architectural Press, 2008, p.35.

«I believe that in architecture you must deal with construction directly, you must, therefore, understand construction. When the structure is refined and when it becomes an expression of the essence of our time, it will then and only then become architecture.»⁸

«La structure la plus claire que nous ayons conçues, celle qui exprime le mieux notre philosophie»⁹

La question constructive posée par le Convention Hall -une structure simple et ponctuelle qui induit un plan libre- interroge l'architecte depuis déjà quelques travaux. Ici, le défi est spectaculaire -à l'image des États-Unis- par les dimensions abordées: une surface de 220 mètres par 220 mètres. Sa taille renforce son aspect monumental.¹⁰ Il permet de souligner la recherche de l'expression d'un système dans son travail qu'il synthétise comme véritable leçon au Crown Hall. En ce sens, les deux projets sont développés selon une étude constructive, compréhensible et claire.¹¹ Par extension, le Crown Hall étant une école, ce questionnement lui apporte un aspect didactique. Il se dresse comme exemple d'une attitude à adopter vis-à-vis d'une composante essentielle en architecture -la structure-, mais relève également de l'expression d'une philosophie ou de l'âme d'une époque.¹² On peut opérer un rapprochement avec l'importance des ruines auprès de Duban et Soane, qui résistent au temps et subissent archéologie et narration à des fins pédagogiques.



«I firmly believe a campus must have unity. Allowing every building or group of buildings to be designed by a different architect is sometimes considered democratic, but from my point of view this is just an excuse to avoid the responsibility of accepting one clear idea.»¹³

«If our schools could get to the root of the problem and develop within the student a clear method of working we should have then given him a worthwhile five years. But five years is a very short time when you remember that in most cases these are the most formative years to the architect. At least two things should have been accomplished; mastery of the tools of his profession, and the development of a clear direction. Now it is quite impossible to accomplish the latter when the school itself is not clear.»¹⁴

«To me structure is something like logic. It is the best way to do things and to express them. I am very skeptical about emotional expressions. I don't trust them, and I don't think they will last for so long.»¹⁵

Spécifiquement, le Crown Hall déroge à toutes les règles que Mies avait fixées pour le campus de l'IT. Il ne respecte ni la grille supposée pour placer les porteurs, ni la matérialité des autres bâtiments.¹⁶ Ce cas de figure exceptionnelle ne répond pas aux impératifs d'unité et de praticité du reste du campus, mais à la volonté de Mies de produire un objet démonstratif.¹⁷ Ce n'est pas surprenant étant donné qu'il s'agit de l'école d'architecture. Par conséquent, une certaine attention pédagogique accompagne l'architecte tout au long du projet. Il cherche à obtenir un résultat clair¹⁸ selon les principes évoqués précédemment et la seule manière d'y parvenir est d'adopter une attitude dénuée d'émotions et guidé par un certain sens rationnel.¹⁹

13 Krohn, Carsten, *Mies van Der Rohe: The Built Work*, Basel: Birkhäuser, 2014, p.104

14 Carter, Peter, et Ludwig Mies van der Rohe, *Mies van der Rohe at work*, London: Phaidon, 1999, p.160

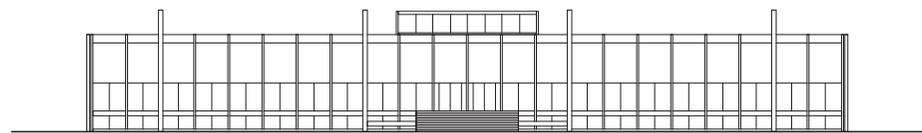
15 Mies van der Rohe, Ludwig, *Conversations with Mies van Der Rohe. Conversations with Students*, New York: Princeton Architectural Press, 2008, p.31.

16 Krohn, Carsten, *Mies van Der Rohe: The Built Work*, Basel: Birkhäuser, 2014, p.130

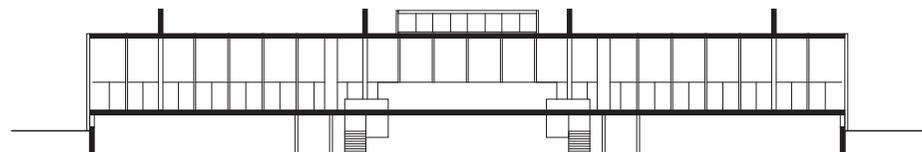
17 *Idem*, p.130.

18 Carter, Peter, et Ludwig Mies van der Rohe, *Mies van der Rohe at work*, London: Phaidon, 1999, p.160

19 Krohn, Carsten, *Mies van Der Rohe: The Built Work*, Basel: Birkhäuser, 2014, p.31



Elévation 1:500



Elévation 1:500

«The object of the advanced work is the clarification of: The structure as an architectural factor; its possibilities and limitations. - Space as a means of architectural expression. - Proportion as a means of architecture. - The expression value of materials. - Painting and sculpture in their relationship to architecture and the application of these principles by means of free creative work.»²⁰

«I think the architects' building is the most complete and the most refined building and the most simple building. In the other buildings there is more a practical order on a more economical level and in the architects' building it is more spiritual order.»

«If you have to construct something you can make a garage out of it or you can make a cathedral out of it. We use the same means, the same structural methods for all these things.»²¹

L'entrée, monumentale à l'image des travaux de Schinkel, met en évidence la signification particulière du bâtiment et rattrape la perte de perspective centrée.²² De l'extérieur, les poutres transcendent leur condition constructive afin de s'ériger en pure création artistique. Les matériaux- acier, verre et marbre- offrent un langage typique chez Mies et attestent de l'attention portée à ce bâtiment. A l'exception des prismes d'installation techniques qui lui résistent, le plan libre universel ne se plie pas.²³ Des panneaux de bois permettent sa fragmentation, mais il y règne en tout temps un sentiment de travail collectif.²⁴ Les espaces de studios se retrouvent au sous-sol, car cette recherche de clarté constructive et de plan universel n'admet pas de deuxième étage.²⁵ La transparence est réservée aux parties supérieures de verre soulignant la vue dégagée vers le ciel bleu. La symétrie horizontale, et non pas verticale comme au temps des Beaux-Arts, invite le déplacement.

20 Blaser, Werner, *Mies van der Rohe: Crown Hall: Illinois Institute of Technology*, Chicago, the Department of Architecture, Basel ; Boston: Birkhäuser, 2001, p.68.

21 Mies van der Rohe, Ludwig, *Conversations with Mies van Der Rohe. Conversations with Students*, New York: Princeton Architectural Press, 2008, p.57.

22 Fanelli, Giovanni, Roberto Gargiani, Martine Colombet, et Agostina Pinon, *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p.320.

23 *Idem*, p.320

24 Carter, Peter, et Ludwig Mies van der Rohe, *Mies van der Rohe at work*, London: Phaidon, 1999, p.87

25 Fanelli, Giovanni, Roberto Gargiani, Martine Colombet, et Agostina Pinon, *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p.320.

FAU
Vilanova Artigas
São Paulo, 1961

«He recognizes first of all «that I have good reason to complain about our imperfect civilization.» IMPERFECT!!! I have proven, on the contrary, that it is most perfect in pushing perfidy, rapine, egoism, sand all the vices to the supreme degree.»¹

«La morale proposée par Ledoux devient sociale et son architecture, reflet de cette morale, ne se justifie plus seulement dans une perspective esthétique, mais également afin de mieux correspondre aux exigences d'une société travaillant à la mise au point de son infrastructure.»²

«Ce n'est pas le modèle social qui va modifier les pratiques, mais l'évolution d'une conception des pratiques qui bouleversera le modèle social.»³

À bien des égards, Vilanova Artigas et Claude-Nicolas Ledoux considèrent l'architecture comme témoin de nouvelles évolutions sociales⁴ renfermant par la même occasion une critique politique. Les deux architectes sont guidés par la morale et comprennent l'art de lui attribuer une forme. Ledoux propose un modèle en avance sur son temps dans son projet des Salines. Le plan en demi-cercle réunit tous les bâtiments autour de celui du directeur dans une configuration théâtrale. Cette nouvelle centralité, vis-à-vis du premier projet, démontre la naissance d'un pouvoir émergent qui illustre le changement de rapport de force qui s'opère entre aristocratie et bourgeoisie industrielle.⁵ La présence des maisons d'ouvriers n'est pas originale, mais le traitement à caractère fonctionnel du plan l'est en revanche.⁶ Ledoux cherche à proposer de meilleures conditions de travail en améliorant la hiérarchie entre les différents espaces de production.⁷ Plus important encore, Ledoux estime chaque pièce d'architecture de la plus modeste à la plus prestigieuse -à l'inverse de Blondel⁸- de sorte à fournir un environnement digne pour chaque habitant ou habitante.

¹ Beecher, Jonathan, *Charles Fourier: The Visionary and His World*, Berkeley: Univ of California Press, 1986.

² Stoloff, Bernard, *L'affaire Claude-Nicolas Ledoux: autopsie d'un mythe*, Bruxelles: P. Mardaga, 1977, p.117.

³ *Idem*, p.83.

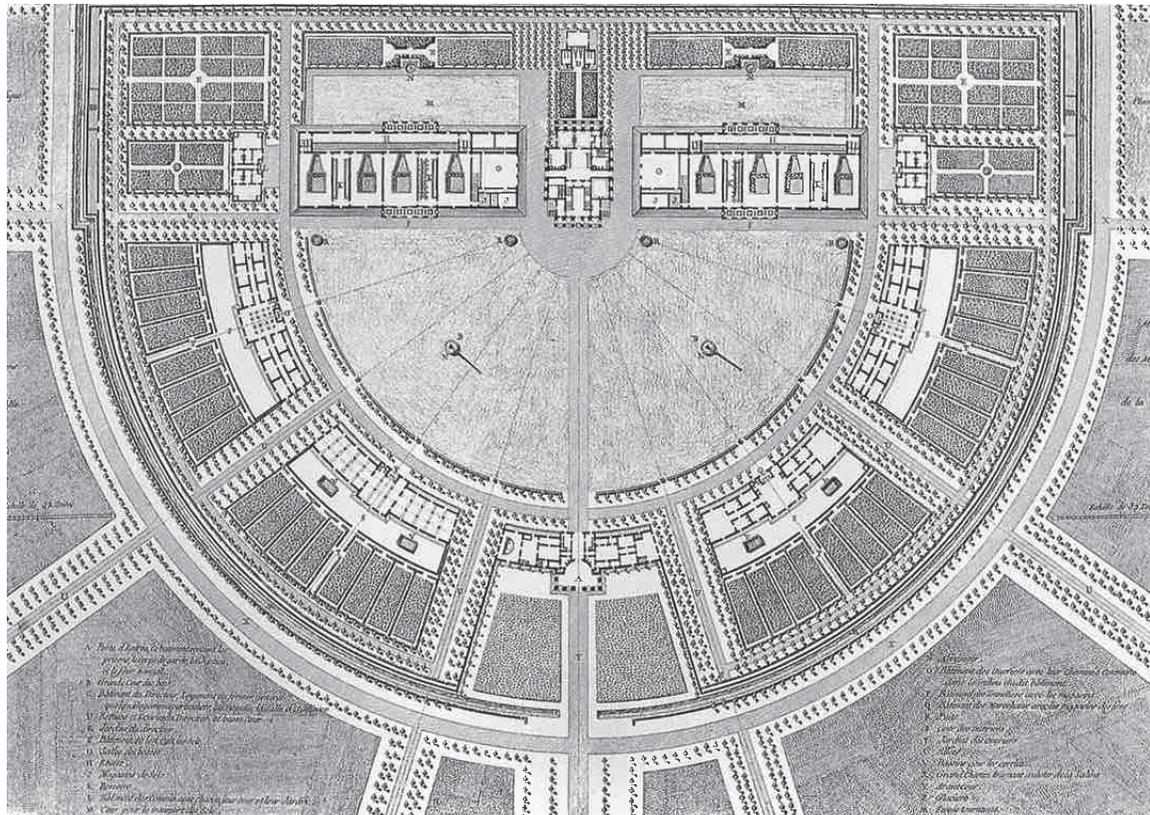
⁴ *Idem*, p.132.

⁵ *Idem*, p.44.

⁶ *Idem*, p.50, p.70.

⁷ *Idem*.

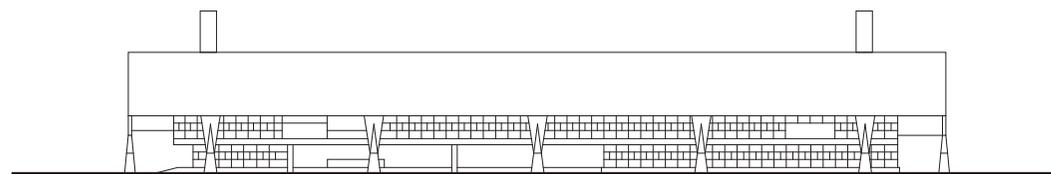
⁸ Vidler, Anthony, et Serge Grünberg, *Ledoux*, Nouvelle éd. revue et Augmentée. Paris [Arc-et-Senans]: Hazan Institut Claude-Nicolas Ledoux, 2005, p.48.



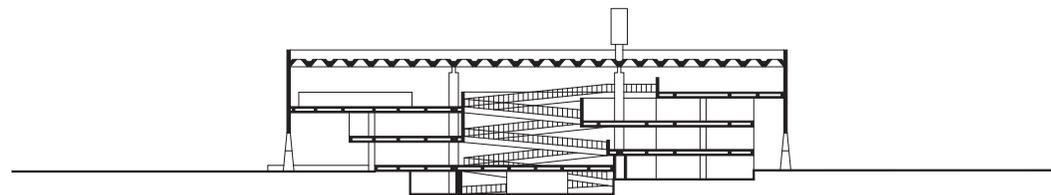
Claude-Nicolas Ledoux, Plan général les Salines



©Raul Garcez, 1979, Sao Paulo



Elevation AA' 1:1000



Coupe BB' 1:1000

«Clearly we need to struggle for the future of our people, progress and the new society (...). However, it is also clear that if there is not a connection between architects and the masses, if this link is not organized, and for as long as the work of architects does not have the glory of being discussed in factories and on the plantations, there will be no architecture of the people. Until then... a critical attitude in the face of reality.»⁹

«This building reflects the worthy ideals of today : I saw it as a spatialization of democracy, in dignified spaces, without front doors- a temple where all activities are valid.»¹⁰

«In my opinion adaptation is not the architect's job; existing struggle should not be hidden under an elegant mask -we must not be afraid to reveal it.»¹¹

«The school has a simple finish, modest as is appropriate for a school of architecture which is also a test laboratory. The sensation of spatial generosity which its structure allows increases the degree of conviviality, of meetings, of communications.»¹²

Vilanova Artigas, membre du Parti communiste brésilien, dénonce tout au long de sa vie les dérives du capitalisme sur les classes populaires.¹³ Son projet pour la FAU consiste en une grande toiture suspendue dépourvue de portes, où tous les sols extérieurs se réunissent dans un vaste espace connectant les 6 étages de l'école par des pentes. Cette continuité spatiale est considérée d'après lui comme un geste qui critique le capitalisme et la dictature en place tout en offrant une alternative politique, sociale et culturelle.¹⁴ Cette critique est d'autant plus accentuée par les murs aveugles qui marquent un refus du monde extérieur. La place publique symbolise la démocratie, où échange, convivialité et discussions sont encouragés.¹⁵ En matière de pédagogie, toute l'école est un immense espace où tous les domaines se côtoient, renforçant un caractère de pluridisciplinarité.¹⁶ La morale prend la forme d'une ville dans cette école et par la même occasion anime ses élèves à interroger les acquis par l'expérimentation.

9 Frampton, Kenneth, et Kenneth Frampton, João Vilanova Artigas. 2 G n°54. Barcelona: GGili, 2010, p.16.
 10 *Idem*, p.9.
 11 *Idem*, p.17.
 12 *Idem*, p.9.
 13 *Idem*, p.13.
 14 *Idem*, p.15.
 15 *Idem*, p.10, p.72.
 16 *Idem*, p.11.



Figure 1

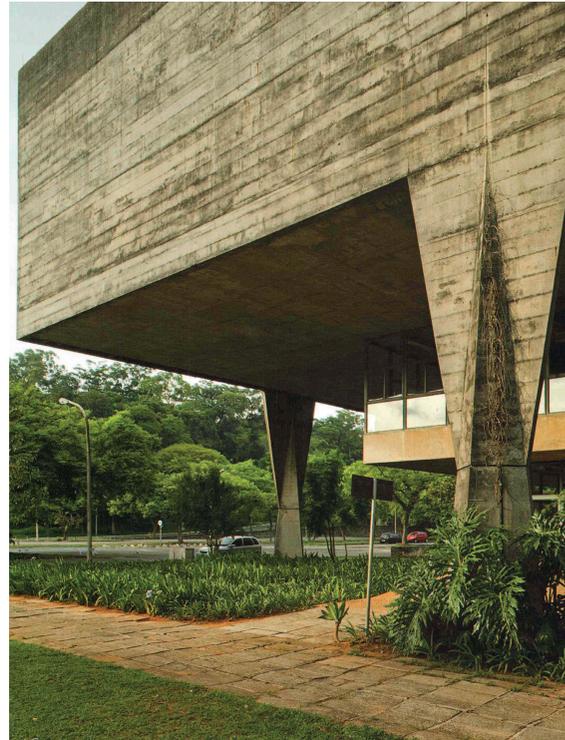


Figure 2

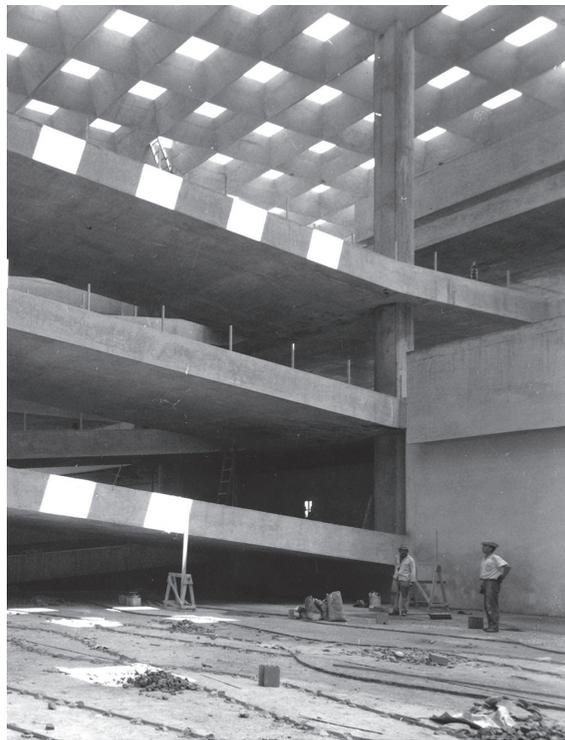


Figure 3

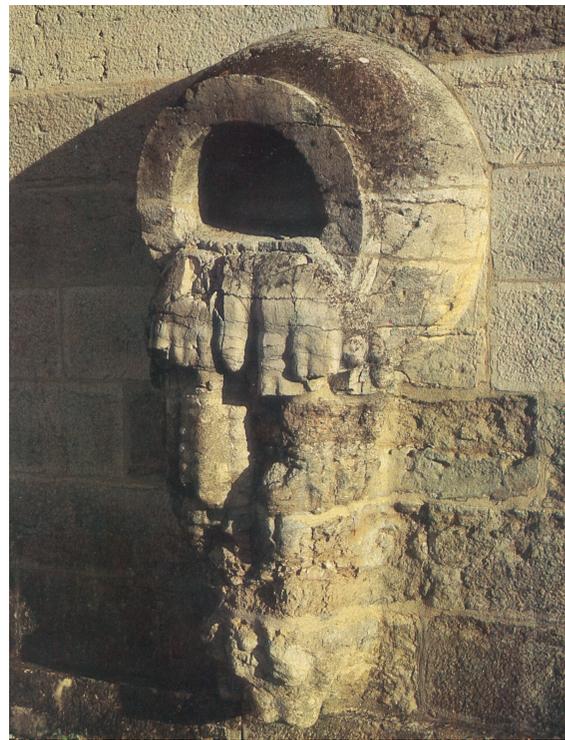


Figure 4

Figure 1 et 4: ©Institut Claude-Nicolas Ledoux, Colonnes du bâtiment du Directeur et Urnes des bâtiments des sels
 Figure 2: ©Nelson Kon
 Figure 3: ©Archives Cristiano Mascaro, Jose Moscardi tiré de Frampton, Kenneth, et Kenneth Frampton, João Vilanova Artigas, 2G n°54. Barcelona: GGili, 2010

«Veut-on produire des effets indépendants de ces motifs de convention qui rapetissent le vaste de la nature?, demande Ledoux, dérangez la lice gênante qui ferme la carrière de l'imagination, vous verrez que le seul moyen permis par l'économie de l'art vous mènera au sublime. Établissez de belles masses, préparez d'heureux contrastes, abandonnez ces affections trop chéries par l'habitude craintive, ces moulures multipliées, ces enfants nés de pères aveugles qui n'ont jamais savouré le plaisir de la lumière.»¹⁷

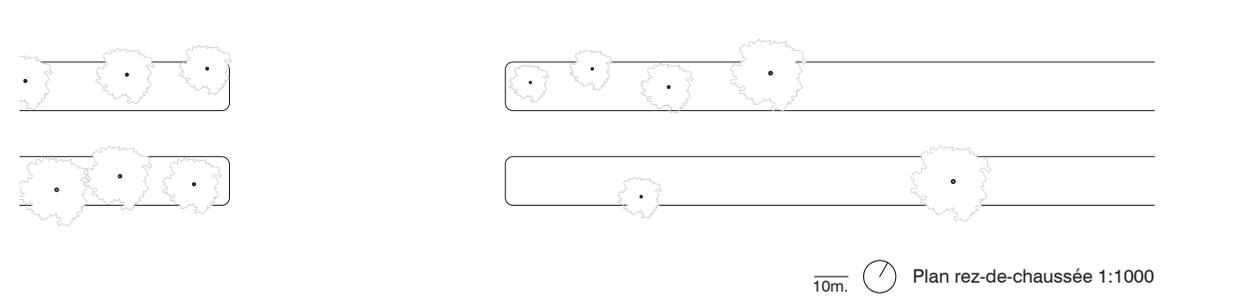
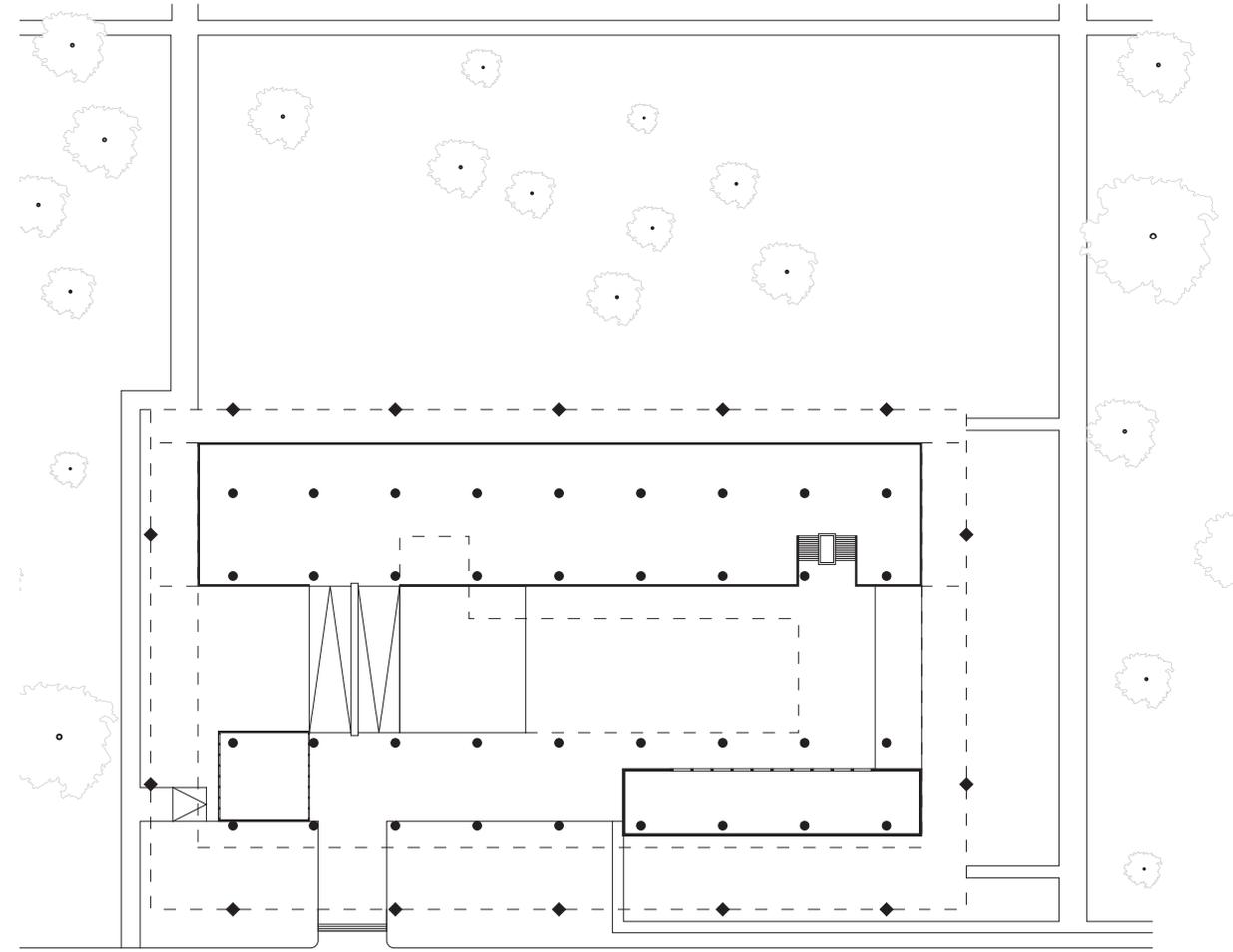
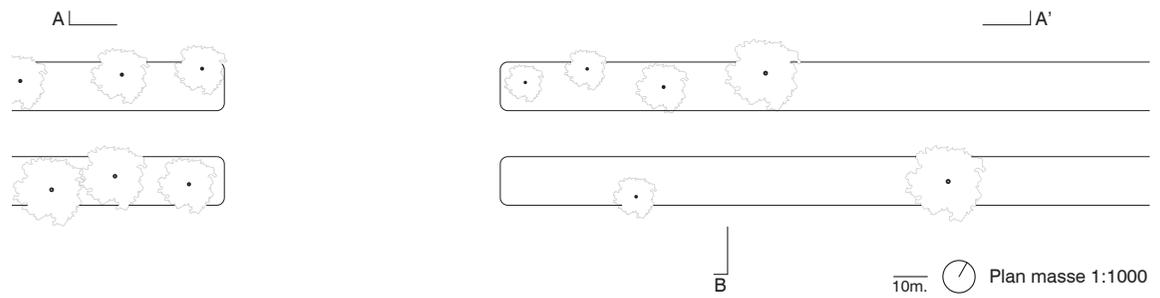
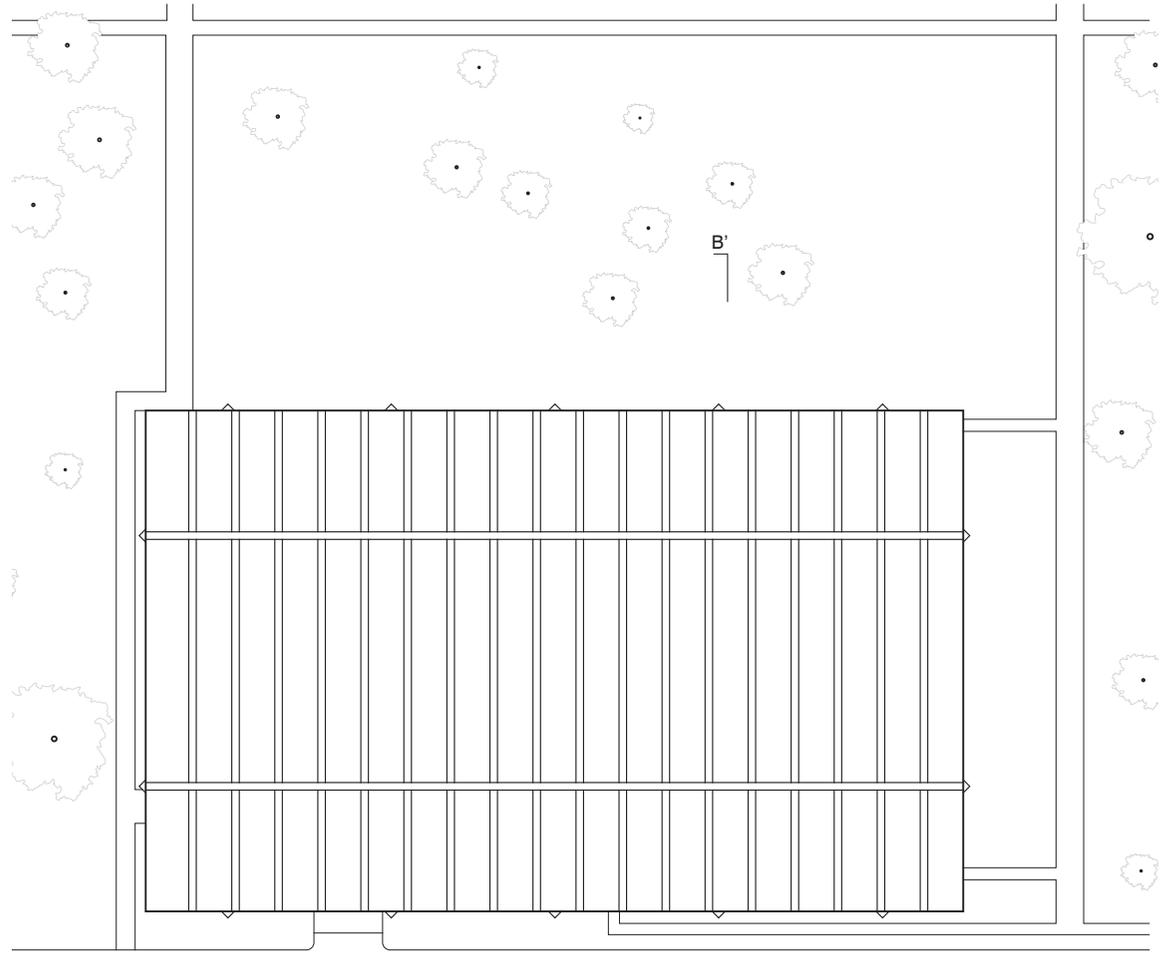
«Vous qui voulez devenir architecte, commencez par être peintre; que de variétés vous trouverez répandues sur la surface inactive d'une mer, des cailloux apparents, des pierres amoncelées sans art, souvent suffisamment pour offrir des effets...»¹⁸

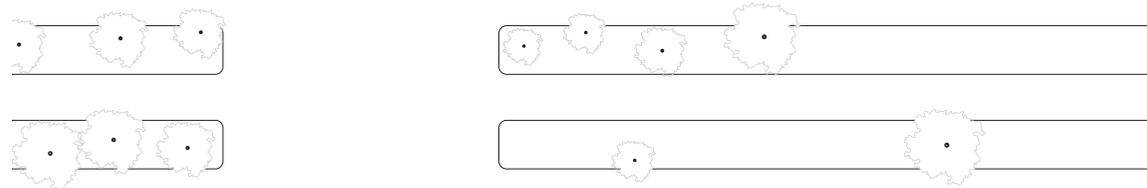
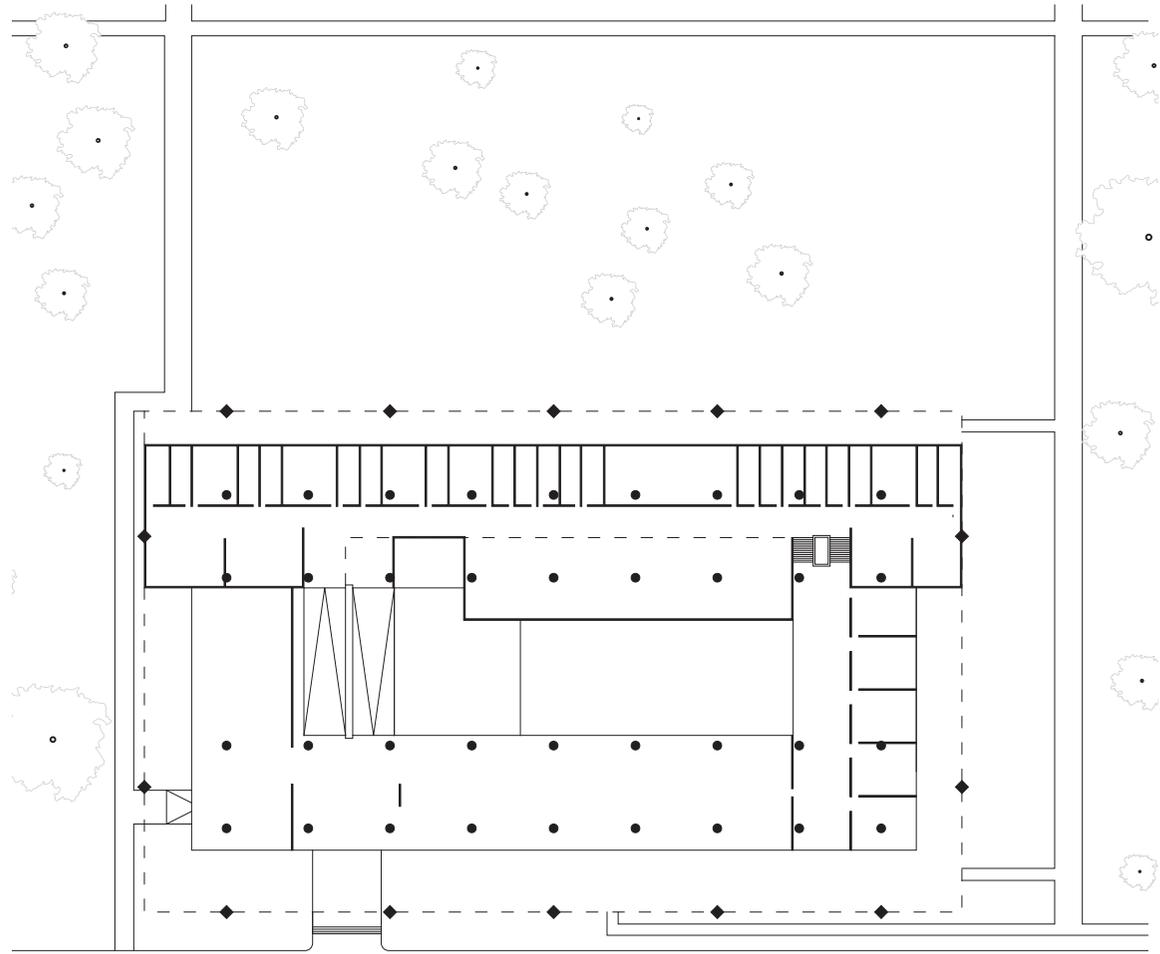
«It is important for modern architects to express themselves with new symbols. These new symbols are brothers of the new technicians and children of the older symbols.»¹⁹

«Concrete is not just an inexpensive solution, but it also reflects the need to find the means for artistic expression, using the structure of the building, its most worthy part. For the architect, the structure should not play the humble rôle of skeleton, but should express the grace with which all new materials allow mastering of cosmic forms, with the elegance of greater spans, of lighter forms.»²⁰

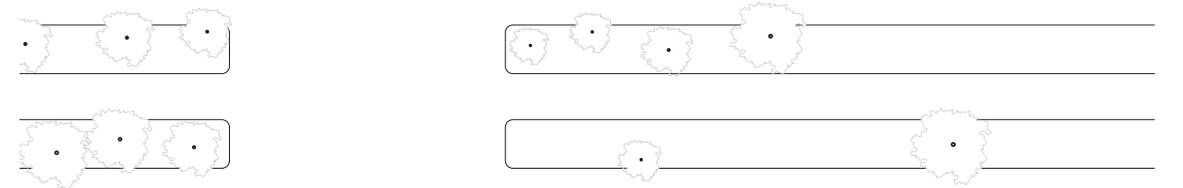
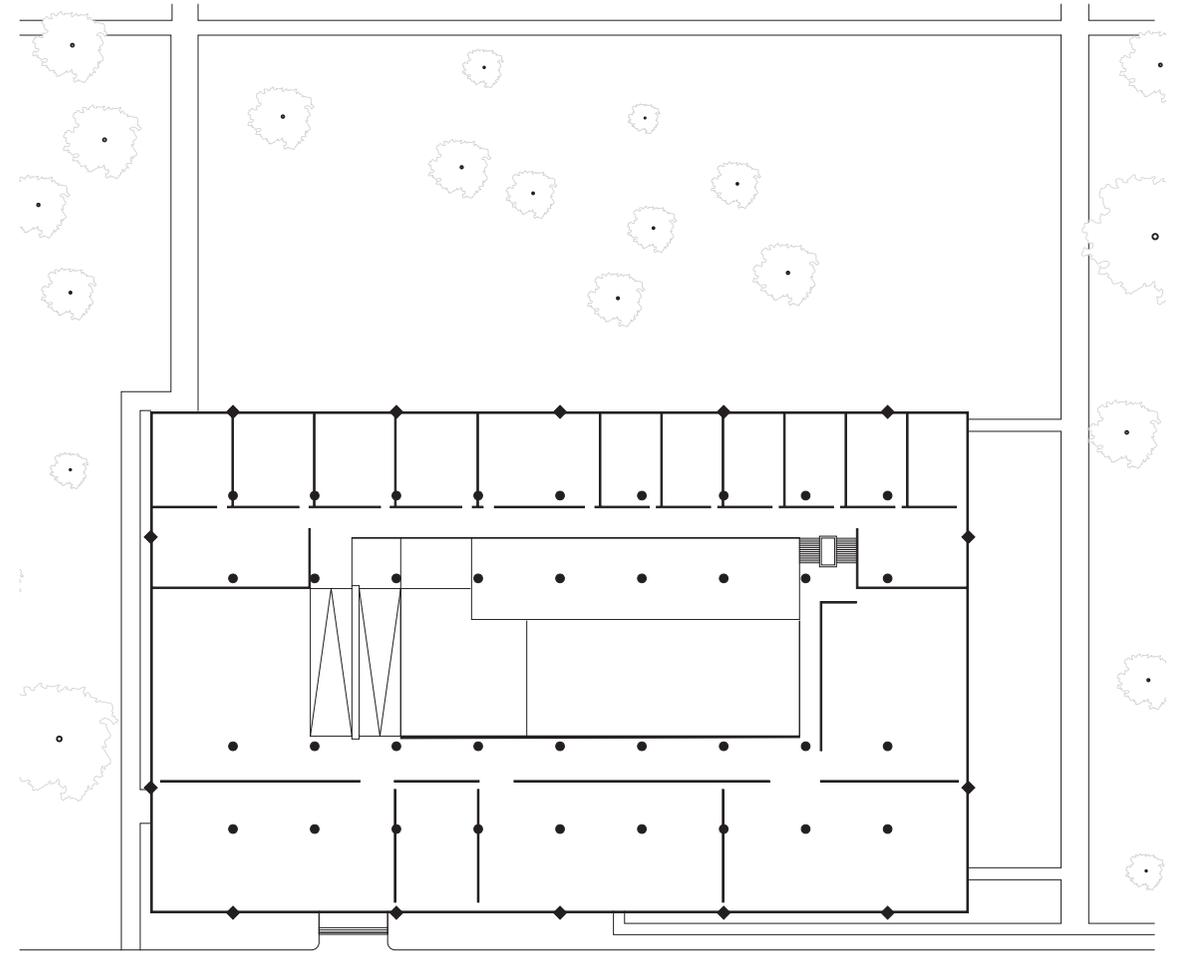
Les deux projets présentent un langage propre aux architectes. D'une part, Ledoux choisit des formes géométriques pures qui rendent une architecture sublime inspirée du classicisme.²¹ Les colonnes de la maison du directeur en sont l'exemple le plus célèbre et illustrent le message que chacune des formes primitives peut transmettre, ici le pouvoir. D'autre part, Artigas adopte une attitude similaire en sculptant le béton de sorte à le rendre éloquent et instructif.²² On le voit très clairement avec les porteurs extérieurs et dans une moindre mesure la toiture qui vient apporter de la lumière zénithale. Nos deux personnages offrent une leçon quant à l'expression artistique que revêt l'architecture, à l'image de Le Corbusier et Siza, tout en conservant une conscience de son histoire. Il s'agit également d'éviter le superflu qui nuirait à la compréhension et au sublime. Les piliers d'Artigas répondent tant aux questions structurelles que plastiques, alimentés par le récit d'une colonne qui rêve de devenir un mur.

17 Vidler, Anthony, et Serge Grünberg, *Ledoux*, Nouvelle éd. revue et Augmentée. Paris [Arc-et-Senans]: Hazan Institut Claude-Nicolas Ledoux, 2005, p.72.
 18 Stoloff, Bernard, *L'affaire Claude-Nicolas Ledoux: autopsie d'un mythe*, Bruxelles: P. Mardaga, 1977, p.68-70.
 19 Frampton, Kenneth, et Kenneth Frampton, *João Vilanova Artigas*, 2 G n°54. Barcelona: GGili, 2010, p.9.
 20 *Ibidem*.
 21 Vidler, Anthony, et Serge Grünberg, *Ledoux*, Nouvelle éd. revue et Augmentée, Paris [Arc-et-Senans]: Hazan Institut Claude-Nicolas Ledoux, 2005, p.72.
 22 Frampton, Kenneth, et Kenneth Frampton, *João Vilanova Artigas*, 2 G n°54, Barcelona: GGili, 2010, p.9.





10m.  Plan premier étage 1:1000



10m.  Plan troisième étage 1:1000

Gund Hall
John Andrews
Boston, 1972

«It is a simple loft space organized so that the various disciplines it houses all will rub elbows. Students and faculty will constantly exposed to one another rather than isolating themselves. Reallocation of space among the disciplines can occur with ease, and most importantly, it is not so easy for hierarchies to develop between them. All subjective and visual potential in detail and choice of material have been utilized to further express these concepts.»¹

«I have stood all my life for the integration of the arts, or at least the integration of architectural disciplines. This is what Harvard has to offer.»²

Une sorte de performance réunit nos deux références, l'Assembly Hall et le Gund Hall, qui voient naître respectivement un spectacle sportif et une chorégraphie d'étude totale. De part et d'autre, la question du regard est importante et, dans le cas du Gund Hall, elle participe au discours de John Andrews sur l'enseignement et plus largement la discipline. John Andrews cherche à rassembler la faculté d'architecture autour d'une idée commune en période de crise et de fracture entre la direction et les étudiants.³ En ce sens, il varie la typologie du gradin en un vaste espace ouvert, où la vue sur chacun est permise. En plus de regrouper toutes les disciplines ensemble, le bâtiment annonce donc une nouvelle orientation pédagogique prise par Harvard. On peut y voir un discours plus général sur l'architecture et la collaboration nécessaire à sa bonne pratique. Il n'y a pas seulement la forme et le volume qui caractérisent un espace, mais également le potentiel narratif qui se cache derrière.

¹ *Harvard's New Graduate School of Design* by John Andrews, *Architects*, Architectural Record 152, n°6 (1972), p.104.
² *Idem*, p.99.
³ *Idem*, p.104.



Source inconnue, Architectural Record, 1963



©Steve Rosenthal Photos, Architectural Record, 1972



SI, Architectural Record, 1963

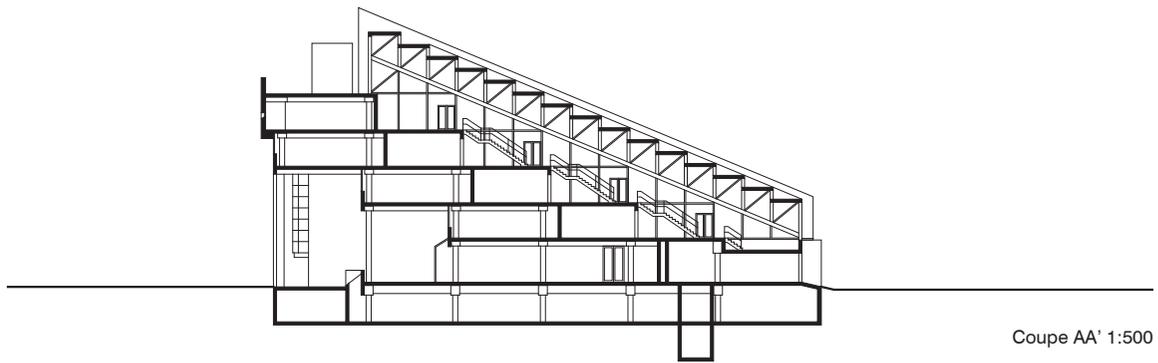


©Steve Rosenthal
Photos, Architectural Record, 1972

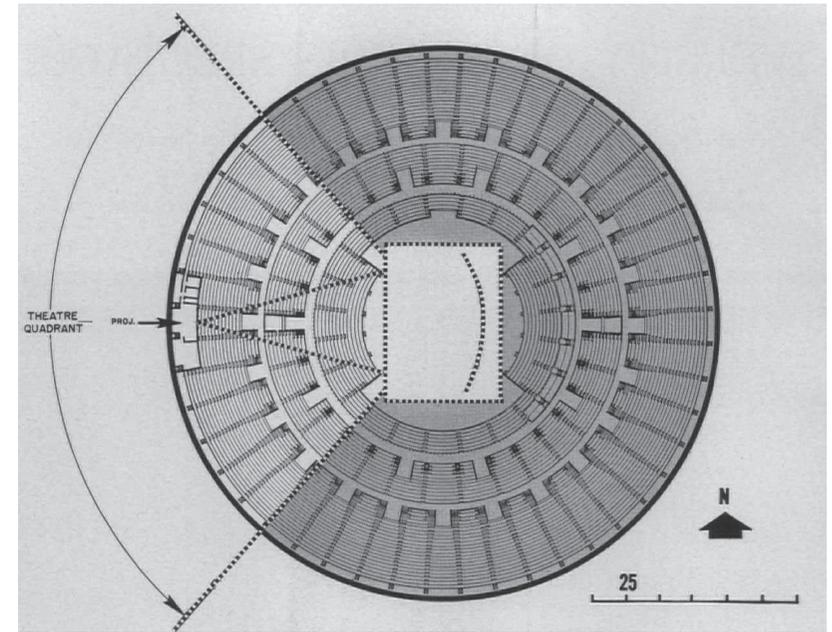
«The iridescent green of the fiberglass roof is unfamiliar as an architectural material; it has feelings of science fiction, or the opposite quality of camp fires at night. The other exterior surfaces are exposed reinforced concrete and a gray tinted glass.»⁴

Chacun des projets arbore fièrement une construction perceptible à première vue. L'Assembly Hall présente un gigantesque dôme en béton armé laissant transparaître une massivité et unité.⁵ À l'inverse, le Gund Hall se caractérise par sa toiture en verre soutenue par une structure métallique pleine de légèreté.⁶ Les deux projets divergent quant aux matériaux et aux systèmes constructifs utilisés, mais se rejoignent dans la présence de cette structure auprès des usagers. À Harvard, on croirait presque pouvoir la toucher d'après les images. Elle se trouve proche des élèves et dessine la diagonale des gradins tout en participant à la définition de l'espace. Ce n'est pas seulement sa forme ou son volume qui détermine ce dernier, mais le concept d'accueillir une communauté. La structure de par sa proximité et son caractère artificiel contribue à cet effet et cette volonté jusqu'à en devenir une composante majeure. John Andrews offre ici une leçon d'un élément qui joue un rôle constructif fondamental tout en devenant la figure clé de son idée.

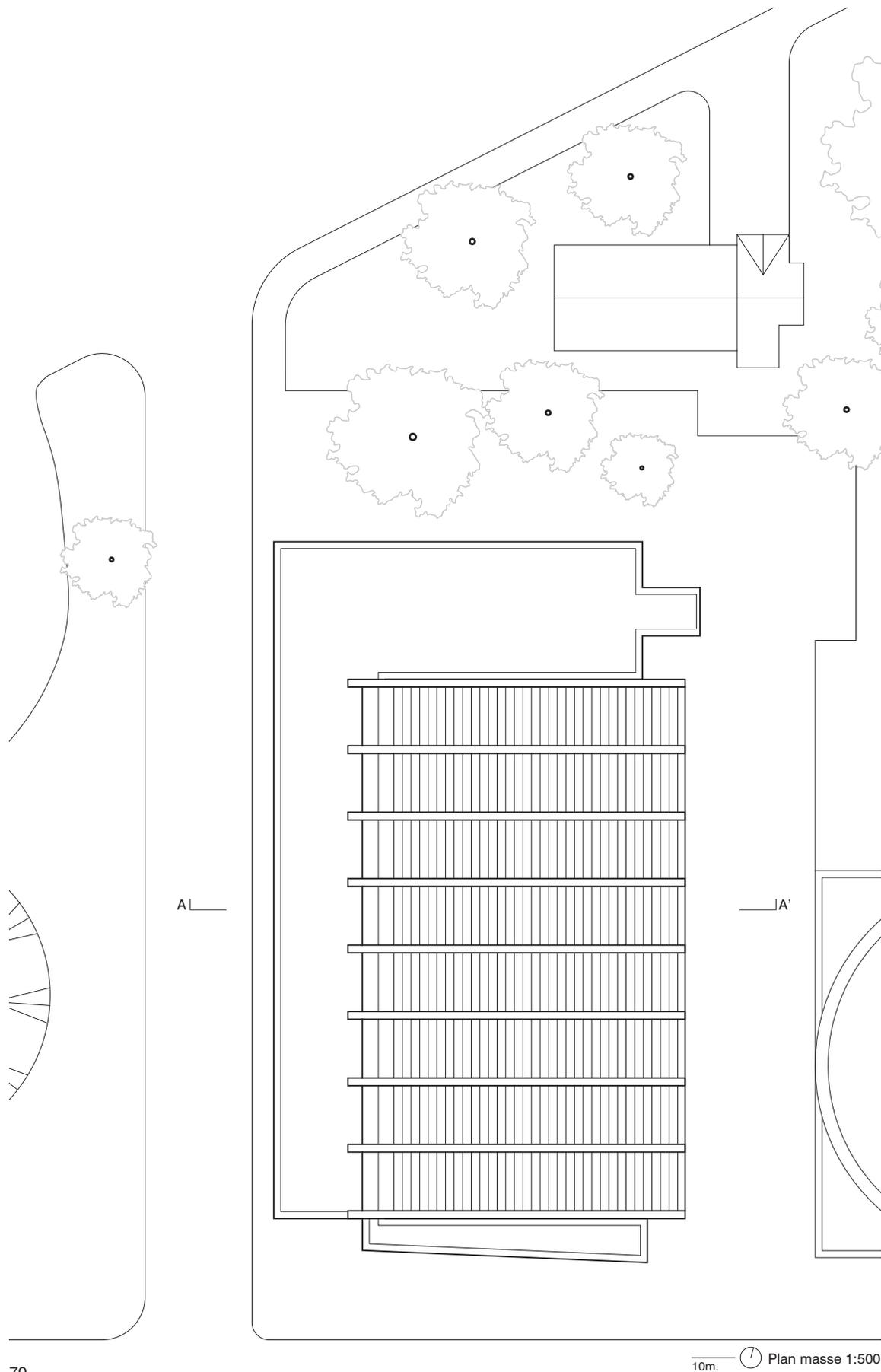
⁴ Harvard's New Graduate School of Design by John Andrews, *Architects*, Architectural Record 152, n°6 (1972), p.99.
⁵ College Arena, Assembly Hall, University of Illinois, Champaign-Urbana, Ill.; Harrison and Abramovitz, Architects, Architectural Record 123, n°5, 1958, p.111.
⁶ Harvard's New Graduate School of Design by John Andrews, *Architects*, Architectural Record 152, n°6 (1972), p.102.



Coupe AA' 1:500



Harrison Abramovitz, plan Assembly Hall



«Nos théâtres (...) sont encore dans l'enfance de l'art et laissent beaucoup à désirer; la pureté des mœurs, la solidité, la salubrité, la commodité et l'effet général. Ce dernier article est fort négligé, cependant tout le monde sait qu'un des plus grands avantages du spectacle est de voir par-tout et d'être bien vu.»⁷

Enfin, le projet Harrison et Abramovitz fait directement référence au théâtre romain et donc aux performances qui y sont jouées. A sa manière, le Gund Hall est également une scène de théâtre d'une part à cause de cette relation visuelle et d'autre part en insérant tous les acteurs de l'école ensemble. Ce concept rejoint le projet de Joan Littlewood et Cédric Price dans leur quête incessante d'un nouveau modèle d'enseignement. Il semble adéquat, dans le cas d'Harvard, d'offrir une place à tout le monde de sorte à appartenir à cette grande danse architecturale. L'espace possède ses propres attributs qui sensibilisent toute personne s'y trouvant. Ce sentiment d'appartenance est intimement lié au caractère presque irréel de l'œuvre et accentue le fait que l'architecture se doit d'être expressive, encore plus lorsqu'il s'agit d'une école.

⁷ Vidler, Anthony, et Serge Grünberg, *Ledoux*, Nouvelle éd. revue et Augmentée. Paris [Arc-et-Senans]: Hazan Institut Claude-Nicolas Ledoux, 2005, p.86.

Ecole d'architecture de Porto
Alvaro Siza
Porto, 1987

«I work according to the atmosphere of the context of where I work. The architecture of this school are related to the main lines of the landscape.»¹

«It is very difficult to find oneself designing in a desert; there are always stratified sedimentations and an incredible capacity for survival on the part of the preexistent. One has to be able to grasp the challenges posed by the context, and its possibilities hidden and generated by the hand of time. When one starts building a building, one is confronted with an empty space, a programme, a set of rules... but not only that. Factors like the traces of history and of people can play their part (...) An architect's job is precisely to get to know the origins of a site: it is vital to understand the site in order to think of a project that might also involve a major transformation of that place.»²

«On a dressé sur l'Acropole des temples qui sont d'une seule pensée et qui ont ramassé autour d'eux le paysage désolé et l'ont assujetti à la composition. Alors de tous les bords de l'horizon la pensée est unique. C'est pour cela qu'il n'existe pas d'autres oeuvres de l'architecture qui aient cette grandeur. On peut parler «dorique» lorsque l'homme, par la hauteur de ses vues et par le sacrifice complet de l'accident, a atteint la région supérieure de l'esprit: l'austérité»³

Au-delà d'un rapprochement formel, l'École d'architecture de Porto et l'Acropole partagent un rapport équivalent au monde. En se promenant dans les rues d'Athènes ou bien au bord du fleuve Douro, on admire au loin une construction visible par tous qui s'insère dans le paysage en dialoguant avec l'horizon. C'est une première leçon donnée par Siza aux jeunes architectes à en devenir: le contexte offre l'essence d'un lieu⁴ à l'image de l'âme de la ville que décrivait Aldo Rossi dans «l'Architecture de la Ville».⁵ Cet enseignement pouvait déjà s'observer dans certains projets de Siza comme la Maison de Thé Boa Nova et la Piscine des marées, tous deux situés à Matosinhos au Portugal et découlant de l'intention de Siza d'établir un dialogue, artificiel ici, avec le paysage.⁶ Alvaro Siza cherche systématiquement dans ses projets à s'imprégner de la culture d'un lieu.

1 Futagawa, Yoshio, *Yukio Futagawa, et Álvaro Siza. Alvaro Siza*, GA document extra 11, Tokyo: ADAEdita Tokyo, 1998, p.85.

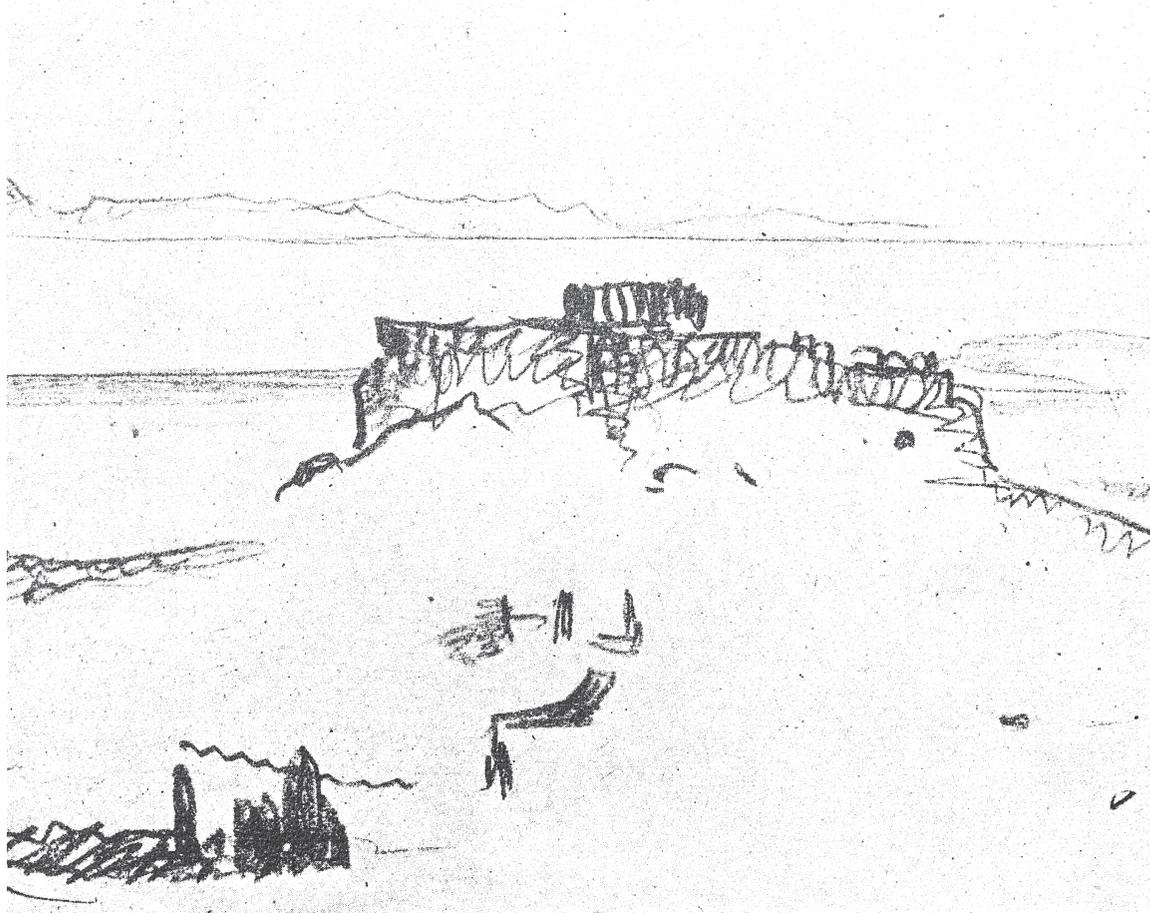
2 Obrist, Hans-Ulrich, *Intervista a Álvaro Siza = Interview with Álvaro Siza*, Hans Ulrich Obrist interviews, Rozzano: Editoriale Domus, 2005, p.22.

3 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Nouvelle édition revue et Augmentée d'une lettre inédite de l'auteur présentée par Eugène Claudius-Petit, Champs arts, Architecture, Paris: Flammarion, 2019, p.166.

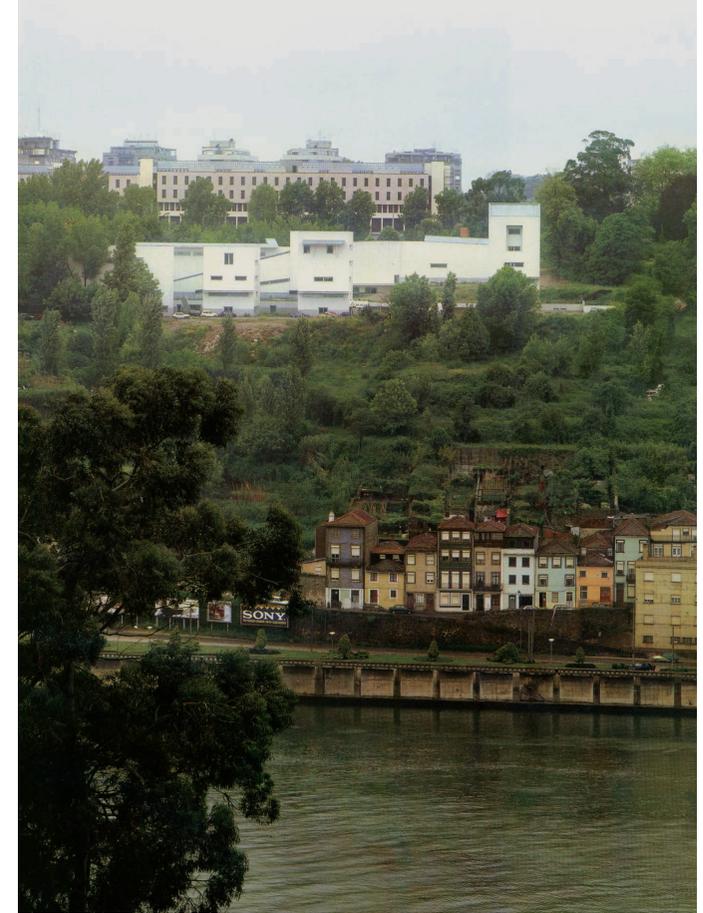
4 Siza, Alvaro, Duccio Malagamba, et Universidade do Porto Faculdade de Arquitectura. *Edifício Da Faculdade de Arquitectura Da Universidade Do Porto: Percursos Do Projecto. FAUP. Série 4, Edições Especiais/Múltiplos 3*. Porto: FAUP Publicações, 2003, p.25.

5 Rossi, Aldo, et Françoise Brun, *L'architecture de la ville*, Collection Archigraphy, Gollion (Suisse): Infolio, 2016, p.179-180.

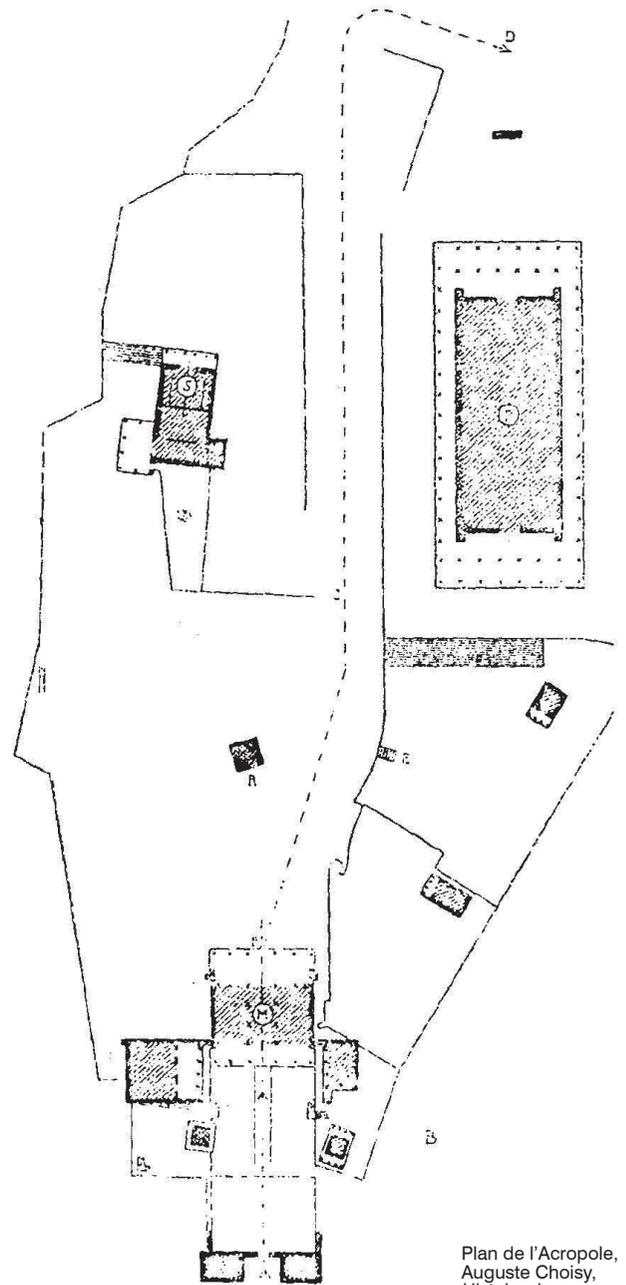
6 Futagawa, Yoshio, *Yukio Futagawa, et Álvaro Siza. Alvaro Siza*, GA document extra 11, Tokyo: ADAEdita Tokyo, 1998, p.137.



Croquis de l'Acropole de Le Corbusier



©El Croquis



Plan de l'Acropole,
Auguste Choisy,
*Histoire de
l'architecture*, 1899

«Les fausses équerres ont fourni des vues riches et d'un effet subtil; les masses asymétriques des édifices créent un rythme intense. Le spectacle est massif, élastique, nerveux, écrasant d'acuité, dominateur.»⁷

«Cette assymétrie produit une très grande beauté; parce qu'elle n'évite pas seulement l'uniformité sèche de trop nombreuses lignes parallèles, mais aussi parce qu'elle produit une exquise variété de lumière et d'ombres.»⁸

L'Acropole règne au-dessus d'Athènes, elle nous fait sentir sa présence et réunit dans son enceinte plusieurs bâtiments iconiques de la Grèce antique. Une des raisons qui en a fait un sujet d'étude si important dans l'histoire de l'architecture est la disposition précise de ses temples qui alimentent un rapport intense entre plein et vide. Auguste Choisy, puis Le Corbusier, interprètent le positionnement des temples en introduisant chacun à leur manière une explication précise du plan de l'acropole dont découle un juste travail de pondération des masses⁹; Choisy par la découverte des bâtiments non plus frontalement à l'image des travaux de dessin d'élévation des Beaux-Arts, mais par un parcours qui offre des points de vue précis dans le paysage de l'Acropole¹⁰; Le Corbusier s'en inspirera par la suite pour formuler sa célèbre promenade architecturale qu'on retrouve au début de sa carrière sous forme de croquis, puis de façon théorique dans «vers une architecture».¹¹ Il se sert de l'Acropole pour l'un de ses trois rappels, en reprenant une illustration d'Auguste Choisy, pour illustrer l'outil décisif qu'est le plan dans l'élaboration d'un système dissymétrique, et en l'occurrence fragmenté, riche par ses nombreuses vues et l'intensité palpable des jeux de lumière.¹² Cette considération pour le plan et l'effet qu'il peut produire rapproche d'autant plus les deux projets.

7 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Nouvelle édition revue et Augmentée d'une lettre inédite de l'auteur présentée par Eugène Claudius-Petit, Champs arts, Architecture, Paris: Flammarion, 2019, p.33.

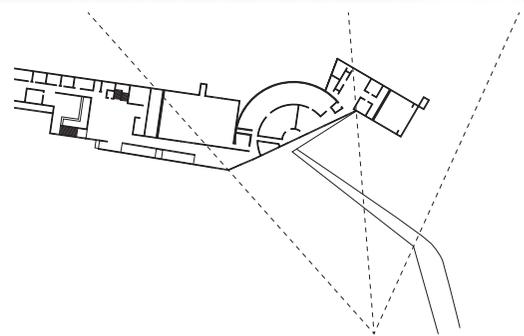
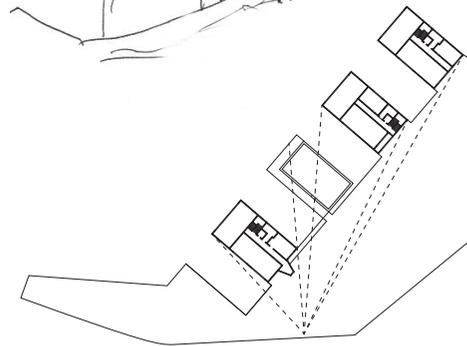
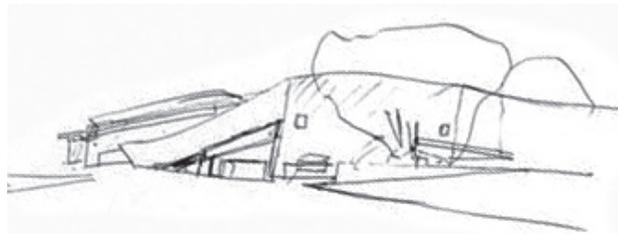
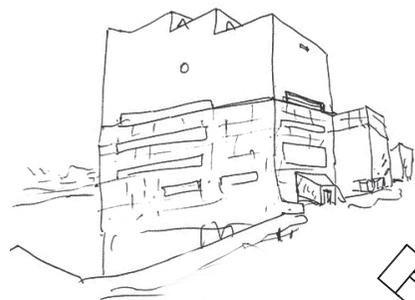
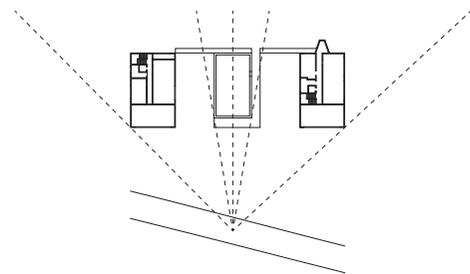
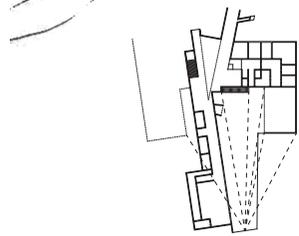
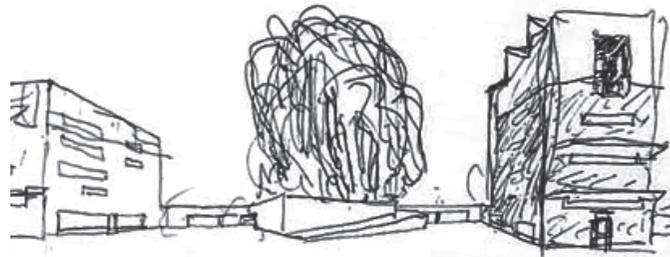
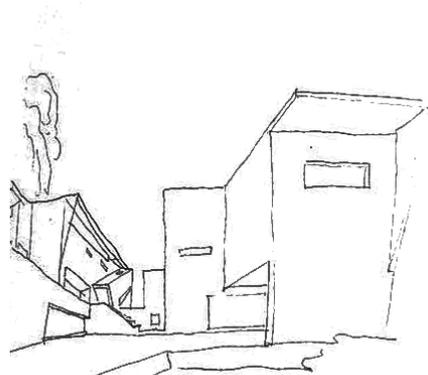
8 *Idem*, p.4.

9 Lucan, Jacques, *Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe - XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010, p.357.

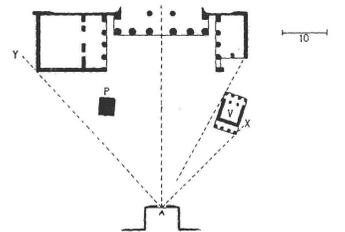
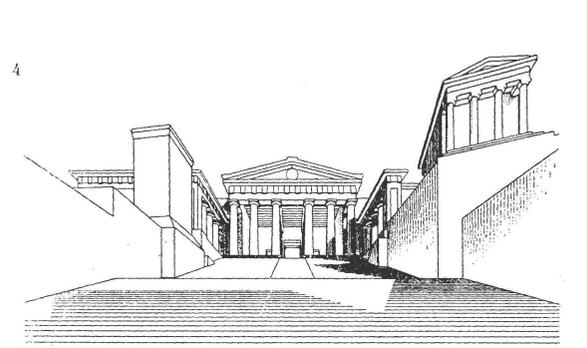
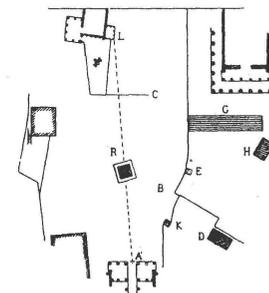
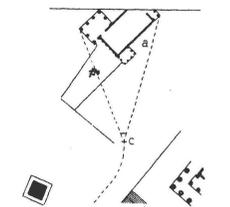
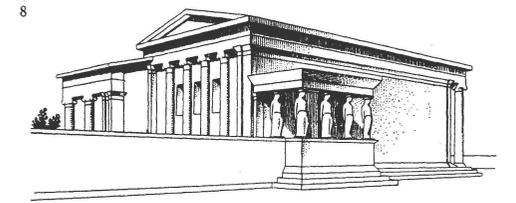
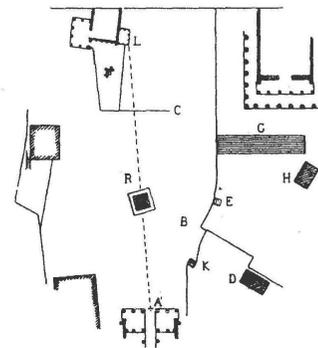
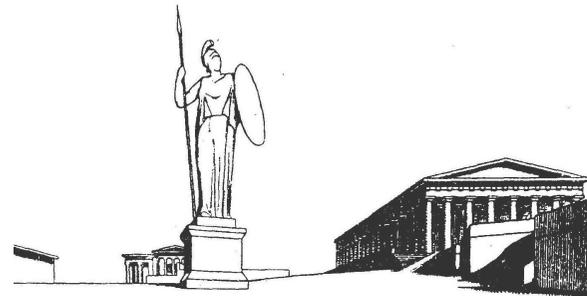
10 *Ibidem*

11 *Idem*, p.361-363.

12 *Ibidem*



Croquis d'Alvaro Siza, *Edifício Da Faculdade de Arquitectura Da Universidade Do Porto*, Porto, 2003.



Figures de l'Acropole, *Histoire de l'architecture*, 1899

«What I see in fragmentation, though, is just a strategy for some types of work. If you look from the other side of the river at the Faculty of Architecture, at the site, you will see what I mean. You will see a number of towers that embody the idea of beauty for the '60s and '70s. This is where I had to build. And I wanted to integrate these towers into the landscape and into the ambiance of the site. I thought of it as a park - gardens, in the English tradition (in fact, most of the English colony in Oporto lived there). It's a very good site; to the south it is very beautiful. So I looked on it as a park, with these buildings already in place, and I wanted to add another part to it with my fragments in the landscape. But these fragments are related, in a way, around a kind of patio, and you can read them as forming a whole indeed, they must be read as a whole, as a school or public building, and as related to the landscape. While it is difficult to put architects' work together and into relation, I wanted, with this project, on which I was working alone, to contribute to the larger work in place, and to affect this convergence through the idea of a park.»¹³

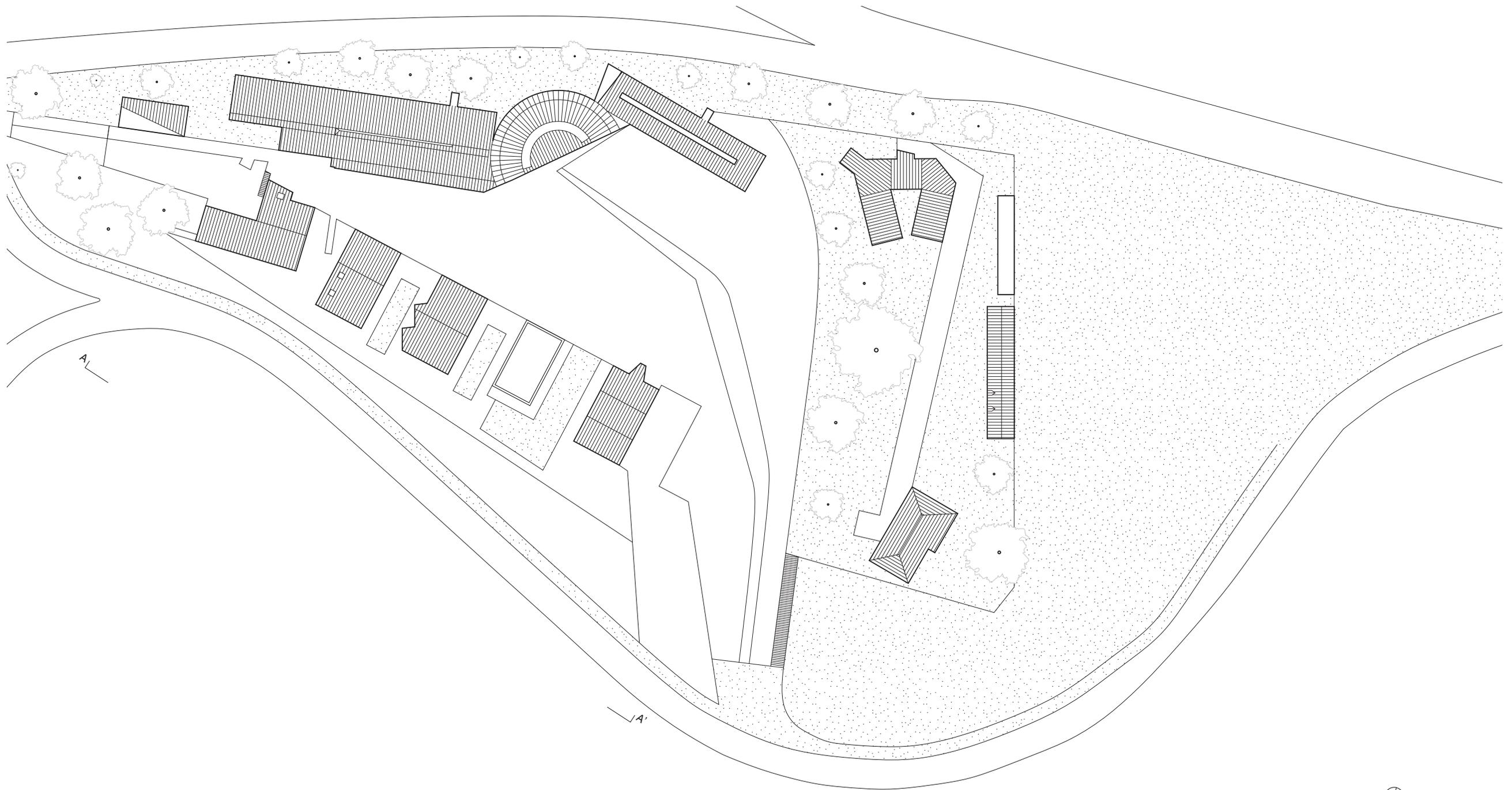
Rejetant l'idée d'une école visible et lisible d'un seul geste, un seul bâtiment, Alvaro Siza prône un ensemble de bâtiments fragmentés et dispersés à première aléatoirement. C'est d'une part une contre réponse à l'institution universitaire dont Siza est très critique¹⁴, qui souhaitait afficher son pouvoir incarné dans un seul bâtiment. Le projet d'Artigas rejoint cette catégorie, non pas avec l'intention d'afficher une force institutionnelle, mais plutôt une émotion, un cri de protestation. D'autre part, cette fragmentation formelle et fonctionnelle permet à l'architecte de contrôler différents aspects inhérents au site¹⁵. Au nord, les bâtiments administratifs, la bibliothèque et l'amphithéâtre agissent comme une protection vis-à-vis de l'autoroute, tandis que les tours de studios au sud répondent à des questions de paysagisme et sont un clin d'œil à celles qui se situent sur l'autre rive du fleuve Douro¹⁶. À l'est, le Pavillon Ramos, construit avant le reste du complexe, jouit d'une situation d'isolement dans un milieu végétal.

¹³ Obrist, Hans-Ulrich, *Intervista a Álvaro Siza = Interview with Alvaro Siza*, Hans Ulrich Obrist interviews, Rozzano: Editoriale Domus, 2005, p.121.

¹⁴ Siza, Álvaro, Duccio Malagamba, et Universidade do Porto Faculdade de Arquitectura. *Edifício Da Faculdade de Arquitectura Da Universidade Do Porto: Percursos Do Projecto. FAUP. Série 4, Edições Especiais/Múltiplos 3*. Porto: FAUP Publicações, 2003, p.25.

¹⁵ *Idem*, p.30-31.

¹⁶ *Idem*, p.30-31,67, 73



10m.  Plan masse 1:1000

«The organization of a building must be very clear. I don't like buildings where we feel lost, where you cannot work out which path to follow. Even though, exceptionally, I like labyrinths although a labyrinth is something different. But basically you need to have a very clear and obvious layout, along with alternatives, not something imposed. The itinerary is a very important theme in the general makeup of a building. The link between the different areas cannot be imposed or a building will quickly lose its meaning. You can't order people to go one way or another. There are other needs, and the relationship between these areas must extend into a big freedom of use.»¹⁷

«Le plan de l' [école], son cube et ses surfaces ont été déterminés en partie, par les données utilitaires du problème et, en partie, par l'imagination, la création plastique.»¹⁸

«L'oeil n'a pas le pouvoir de présenter à l'esprit une image autrement qu'en perspective.»¹⁹

Concrètement, le plan de l'école s'inspire des phénomènes urbains de Porto, et plus particulièrement la fragmentation progressive de son centre historique au profit des industries qui viennent s'installer en périphérie.²⁰ Siza applique une discontinuité apparente et contrôlée, à l'image de l'Acropole, pour établir des rapports complexes entre les espaces tout en conservant une liberté de déplacement qui rappelle le parcours de Choisy ou bien la promenade architecturale de Le Corbusier, outil indispensable à la découverte d'une bonne architecture. Ce n'est qu'en mouvement qu'on est à même d'observer des perspectives particulières dans un système parfaitement maîtrisé de pondération des masses que ce soit à l'Acropole ou bien à l'École d'architecture de Porto. Les critiques de Choisy et Le Corbusier à l'encontre des Beaux-Arts²¹ sur la manière d'aborder des édifices résonnent dans le projet de Siza. Bien qu'ayant reçu un enseignement Beaux-Arts, l'architecte n'installe pas une entrée principale, un écran de pouvoir pour reprendre les désirs de l'institution au profit d'un système fragmenté. Certes, les tours se font plus sentir par leurs dimensions paysagères²², mais une fois devant l'enceinte, les entrées sont multiples et comme le veut Siza, l'organisation du réseau est claire pour permettre la découverte de vues variées et des rapports complexes entre les espaces²³, tout en se positionnant comme moteur social entre les différents acteurs de l'école²⁴.

17 Hugo's Peep Box, *Hugo interviews Álvaro Siza Vieira*, 37", 2013

18 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Nouvelle édition revue et Augmentée d'une lettre inédite de l'auteur présentée par Eugène Claudius-Petit, Champs arts, Architecture, Paris: Flammarion, 2019, p.177.

19 Lucan, Jacques, *Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe - XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010, p.355.

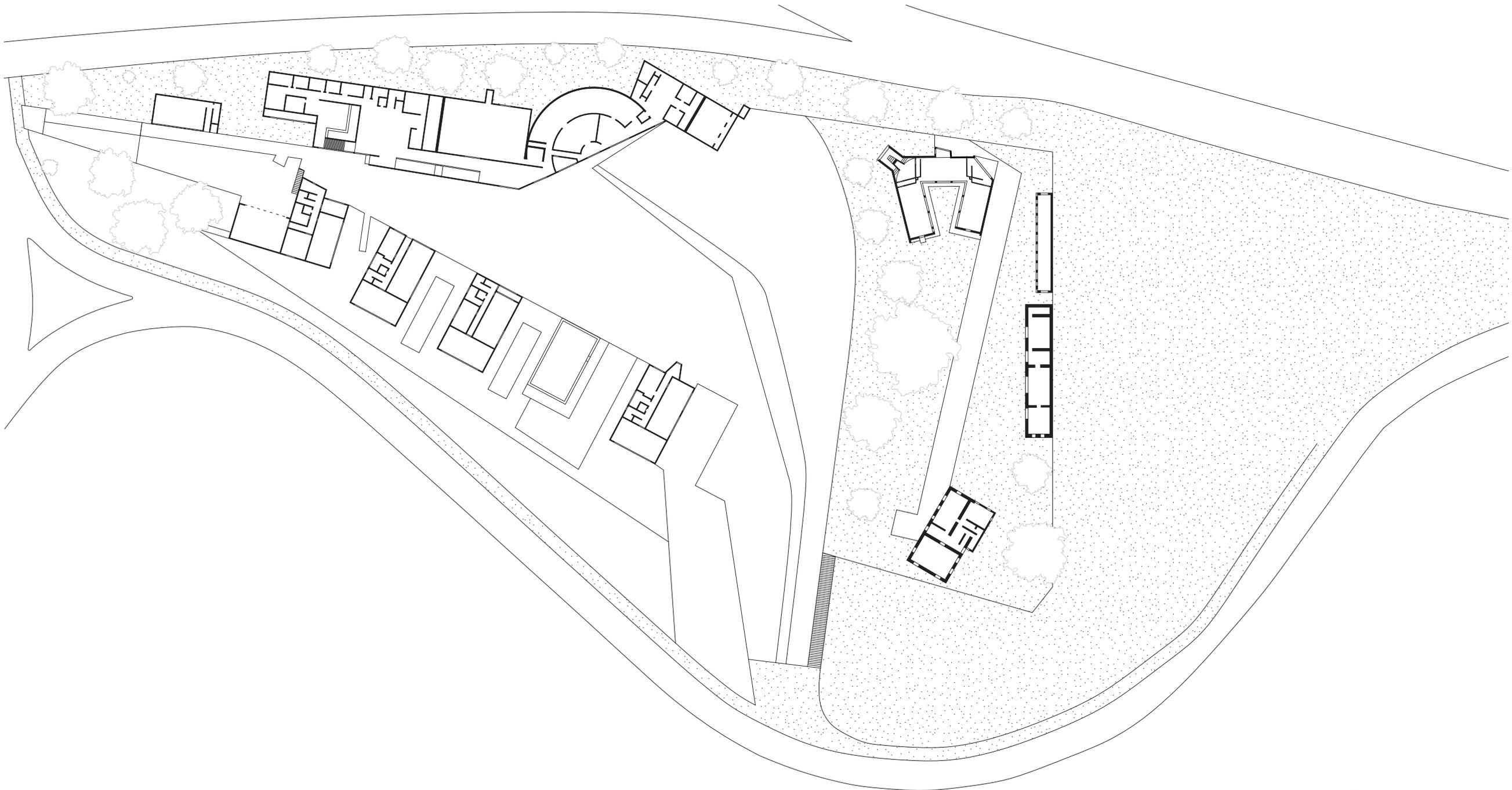
20 Siza, Álvaro, Duccio Malagamba, et Universidade do Porto Faculdade de Arquitectura. *Edifício Da Faculdade de Arquitectura Da Universidade Do Porto: Percursos Do Projecto. FAUP. Série 4, Edições Especiais/Múltiplos 3*. Porto: FAUP Publicações, 2003, p.67-68.

21 Lucan, Jacques, *Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe - XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010, p.361.

22 Siza, Álvaro, Duccio Malagamba, et Universidade do Porto Faculdade de Arquitectura. *Edifício Da Faculdade de Arquitectura Da Universidade Do Porto: Percursos Do Projecto. FAUP. Série 4, Edições Especiais/Múltiplos 3*. Porto: FAUP Publicações, 2003, p.73.

23 Hugo's Peep Box, *Hugo interviews Álvaro Siza Vieira*, 37", 2013

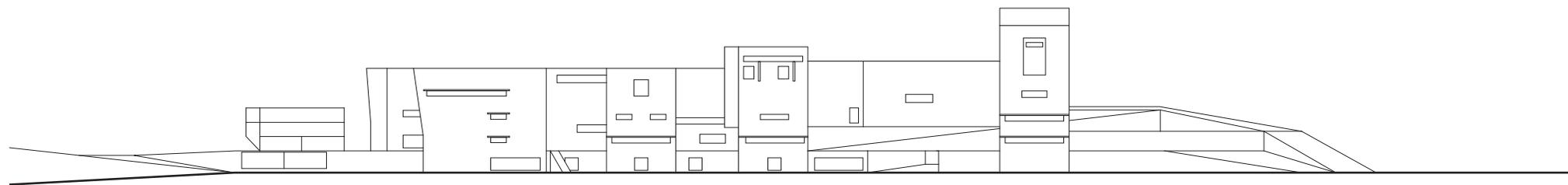
24 Siza, Álvaro, Duccio Malagamba, et Universidade do Porto Faculdade de Arquitectura. *Edifício Da Faculdade de Arquitectura Da Universidade Do Porto: Percursos Do Projecto. FAUP. Série 4, Edições Especiais/Múltiplos 3*. Porto: FAUP Publicações, 2003, p.31.



10m.  Plan rez-de-chaussée 1:1000



— 10m.  Plan sous-sol 1:1000



Elévation AA' 1:1000



Figure 1

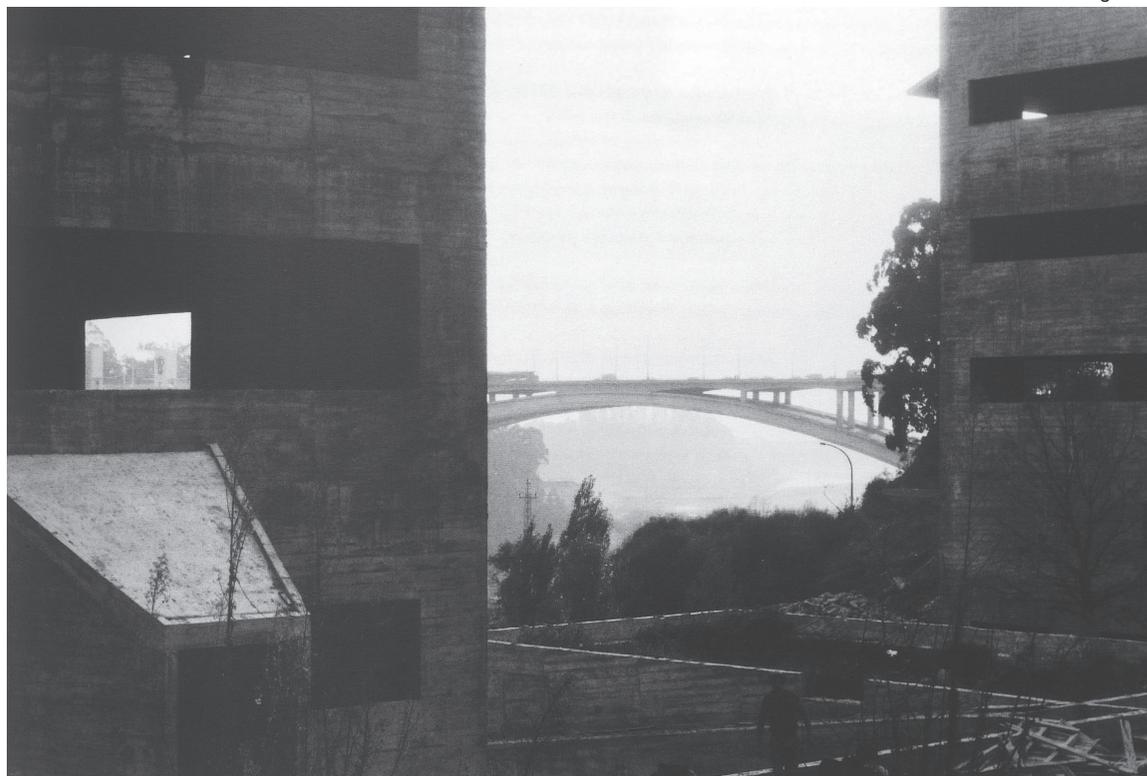


Figure 2

«L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière; la modénature est encore exclusivement le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière.»²⁵

Ce n'est pas étonnant, en observant l'école d'architecture de Porto, qu'Alvaro Siza se soit intéressé à la sculpture avant d'envisager de devenir architecte. En effet, chaque bâtiment est doté d'une très grande dimension plastique. Ce n'est pas sans rappeler le chapitre de «pure création de l'esprit» de Le Corbusier qui décrit une libération de l'architecte des contraintes fonctionnelles pour laisser libre cours à des raisons d'être sculpturales en référence aux édifices de l'Acropole.²⁶ Une telle intention plastique n'est pas seulement motivée par une volonté figurative, c'est le désir d'une architecture qui souhaite s'affranchir de son statut de bâtiment pour se présenter sous forme de réalisation humaine. L'école de Siza rejoint cette pensée et prodigue un spectacle varié en termes de plasticité. Pour parvenir à un tel résultat, il joue sur l'ouverture des fenêtres qui lui permet de différer la forme des tours, par exemple, et les vues qui y sont offertes, mais également gérer la façon dont la lumière se dépose sur le béton et rentre en contact à l'intérieur du bâtiment. L'effet obtenu rejoint sans aucun doute les propos de Le Corbusier.

Figure 1: Photo de Le Corbusier, *Vers une architecture*, Champs arts, Paris, 2016.
 Figure 2: Siza, Álvaro, Duccio Malagamba, et Universidade do Porto Faculdade de Arquitectura, *Edifício Da Faculdade de Arquitectura Da Universidade Do Porto: Percursos Do Projecto*. FAUP. Série 4, Edições Especiais/Múltiplos 3, Porto: FAUP Publicações, 2003, p.92.

²⁵ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Nouvelle édition revue et Augmentée d'une lettre inédite de l'auteur présentée par Eugène Claudius-Petit, Champs arts, Architecture, Paris: Flammarion, 2019, p.178.
²⁶ *Idem*, p.161.

Ecole d'architecture de Nantes
Lacaton&Vassal
Nantes, 2009

«Le dispositif s'apparentait à un grand chantier naval dans lequel les différentes sections, telles que les théâtres, les cinémas, les restaurants, les ateliers, les zones de rassemblement, peuvent sans cesse être assemblées, déplacées, réaménagées ou supprimées. Grâce à ses commandes mécaniques, le dispositif peut être installé dans n'importe quelle zone industrielle impropre aux constructions conventionnelles basées sur des critères esthétiques.»¹

«Pour nous, d'abord il y a une continuité avec le site même si sur ce site là, il n'y avait plus de bâtiments. Pour nous, ce qui était important c'était la reconnaissance de l'énergie d'un port à une époque au niveau de la ville. On disait qu'il faut immédiatement marquer le coup et dire qu'il y a une énergie à retrouver très très forte sur ce site là. Donc finalement, l'école d'architecture a une force immense de venir là.»²

Une part d'optimisme liée au possible réside tant à l'École d'architecture de Nantes qu'au Fun Palace. Les deux projets affichent une pédagogie qui ne se limite pas seulement à la discipline, mais qui tend à se répandre de manière plus globale dans notre société.³ C'est par l'enseignement et l'éducation que cet optimisme va être offert auprès de la population. Cedric Price et Joan Littlewood vivent une période d'après-guerre, certain que les machines libéreront la population du travail lui permettant ainsi de s'adonner à de nouvelles activités.⁴ La problématique à laquelle la metteuse en scène et l'architecte tentent de répondre est celle d'un espace capable de recevoir des loisirs destinés à la population ouvrière, car à cette époque, on considérait le vice et la débauche comme seule occupation du temps libre.⁵ Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal emploient une narration d'infrastructure en lien avec le port qui accueillerait aujourd'hui l'École d'architecture sans pour autant se cantonner à cette fonction.⁶ Le bâtiment est un dispositif mis au service de la ville de sorte à sensibiliser les habitants aux possibilités qu'offre l'architecture. Chaque projet dans son contexte efface des frontières culturelles par le biais de l'architecture.

1 Mathews, James Stanley. *Le Fun Palace Ou L'expérience Architecturale et Technologique de Cédric Price*, Paris: Editions B2, 2016, p.29.

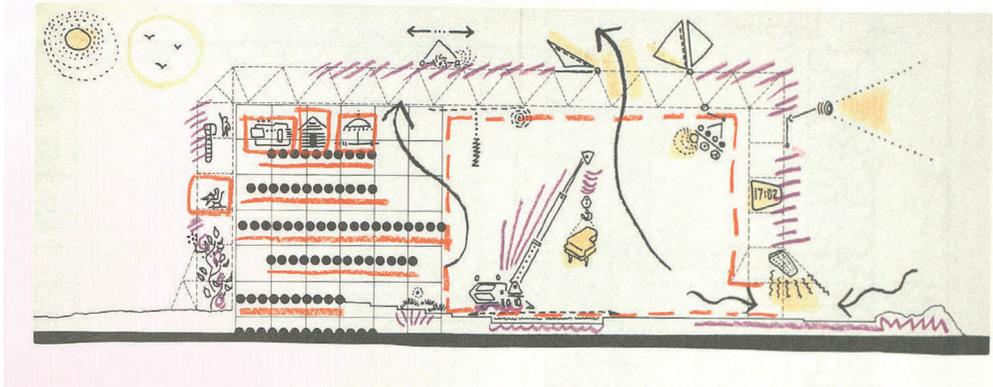
2 Cityscape Architecture, *Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes | Lacaton Vassal*, 2017.

3 Hardingham, Samantha, et Samantha Hardingham, *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective*, London: Architectural Association, 2016, p.47

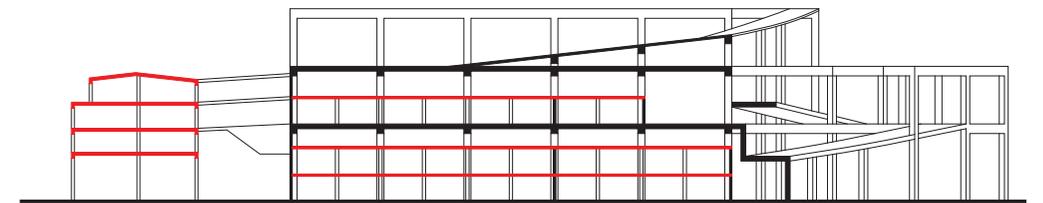
4 Mathews, James Stanley. *Le Fun Palace Ou L'expérience Architecturale et Technologique de Cédric Price*, Paris: Editions B2, 2016, p.22-23.

5 *Ibidem*

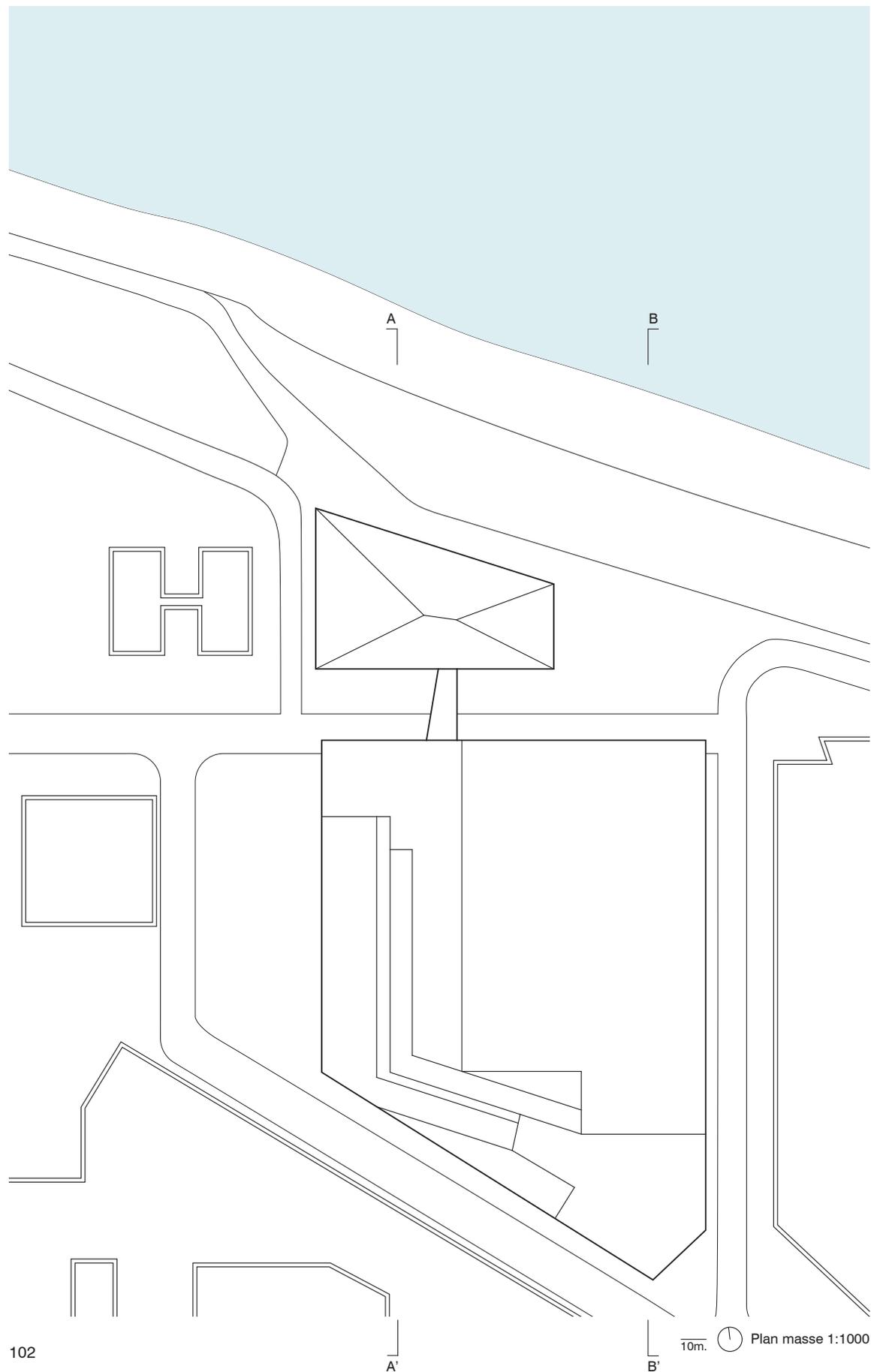
6 Cityscape Architecture, *Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes | Lacaton Vassal*, 2017.



Coupe Fun Palace, Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective, London: Architectural Association, 2016, p.61.



Coupe AA' 1:1000

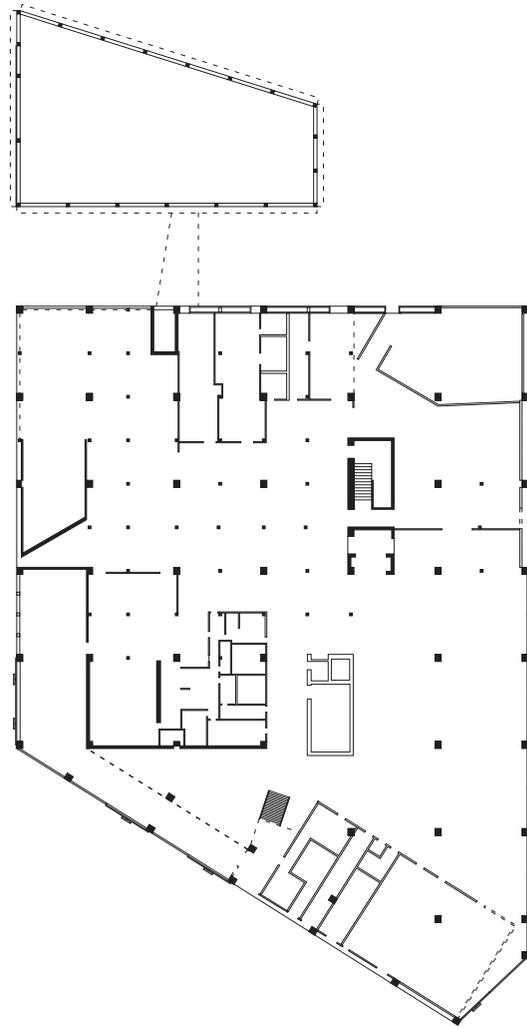


«The idea was not intended as a replacement for the existing theatre or its company, but as an opportunity to radically question how a modern postwar society (specifically a metropolitan society) might rethink its engagement with learning and entertainment- to open up culture, science and education to everyone.»⁷

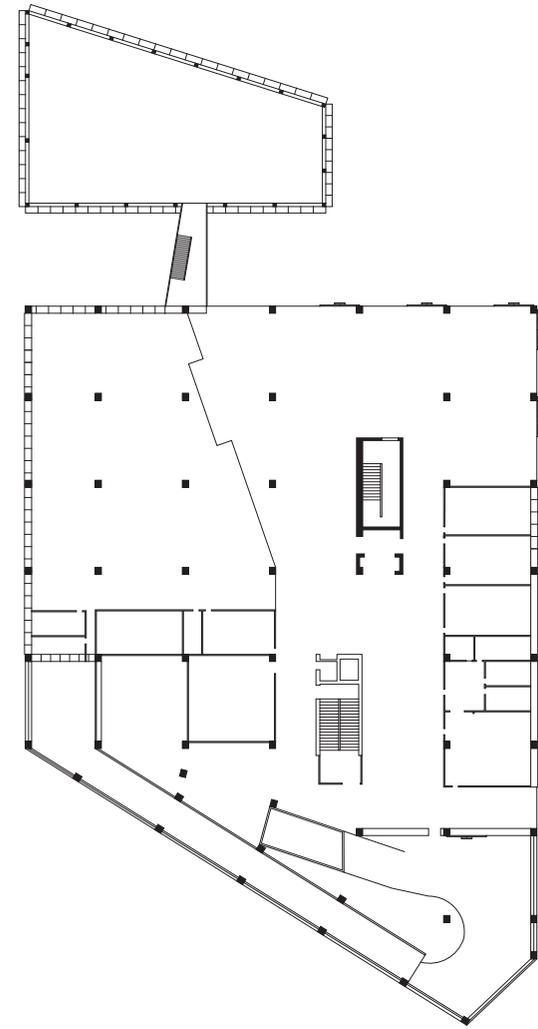
«Ce qu'on a envie de faire, c'est une sorte d'immense plateforme à plusieurs étages, tous occupables, ouverts pour la ville, pour les gens de Nantes et à l'intérieur de laquelle une école d'architecture va se trouver. (...) C'est une plateforme de recherche, de discussions, de débats en plein milieu de la ville.»⁸

En quoi ces deux projets sont-ils accessibles par tous? L'époque d'après-guerre en Angleterre engendre des changements dans la société. L'un d'eux se trouve à l'origine du Fun Palace en la démocratisation des études supérieures.⁹ L'enseignement n'est plus réservé à l'élite et cela provoque de nouvelles réflexions sur le modèle académique à adopter. Joan Littlewood et Cedric Price définissent leur projet comme une université de la rue cherchant à s'installer au sein même de la classe ouvrière.¹⁰ L'École d'architecture de Nantes prend place au centre de la ville. D'après le discours des deux architectes, elle accueille n'importe quel habitant curieux ce qui se traduit par l'architecture qui y est réalisée. Le sol du rez-de-chaussée est le même que celui de la rue, car le bâtiment ne nécessite pas de fondation.¹¹ La façade est transparente pour présenter les réflexions produites dans l'infrastructure.¹² Enfin, on découvre plusieurs portes coulissantes qui entretiennent des relations variées entre intérieur et extérieur. Les deux projets ne sont valables qu'à la condition d'accueillir de nouveaux utilisateurs.

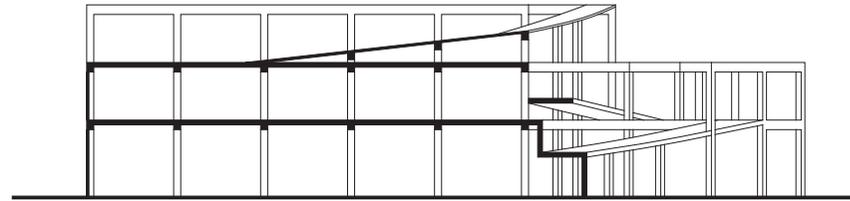
7 Hardingham, Samantha, et Samantha Hardingham, *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective*, London: Architectural Association, 2016, p.47
 8 Cityscape Architecture, *Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes | Lacaton Vassal*, 2017.
 9 Mathews, James Stanley. *Le Fun Palace Ou L'expérience Architecturale et Technologique de Cedric Price*, Paris: Editions B2, 2016, p.22.
 10 Hardingham, Samantha, et Samantha Hardingham, *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective*, London: Architectural Association, 2016, p.48
 11 Cityscape Architecture, *Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes | Lacaton Vassal*, 2017.
 12 *Ibidem*



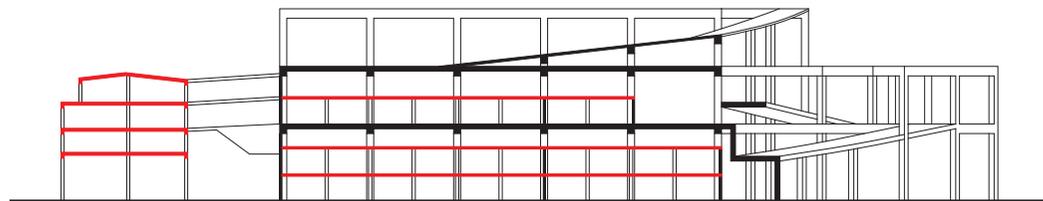
— 10m.  Plan rez-de-chaussée 1:1000



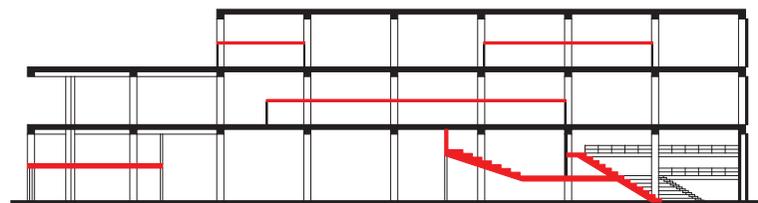
— 10m.  Plan premier étage 1:1000



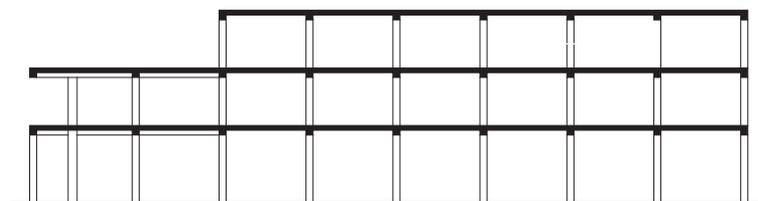
Coupe AA' 1:1000



Coupe AA' avec l'école 1:1000



Coupe BB' 1:1000



Coupe AA' avec l'école 1:1000

«Les vieux modèles d'enseignement sont en ruines. Les nouvelles universités seront des universités du monde, elles seront en chaque homme. La condescendance des clubs et autres cercles n'est plus à l'ordre du jour. Il faut repousser les limites de l'esprit. Apprendre à résoudre les problèmes par soi-même (...). La variété des activités à venir ne sera jamais totalement prévisible; les nouvelles techniques et idées seront mises à l'épreuve au fur et à mesure de leur apparition. Les structures elles-mêmes auront la capacité de changer, de se renouveler et de se détruire. Toute activité qui échouerait à atteindre son objectif sera remplacée par une autre.»¹³

«Ce n'était ni un musée, ni une école, ni un théâtre ou une fête foraine, mais il pouvait être tout cela à la fois ou successivement.»¹⁴

Il est clair que chacun des deux projets regorge d'instabilité et d'indétermination programmatique. On laisse place à une part d'imprévisible qui définit le Fun Palace et l'École d'architecture de Nantes comme des contenants prêts à accueillir de nouvelles fonctions. En ce sens, les espaces offerts sont dotés d'une grande flexibilité.¹⁵ Cedric Price fait appel aux nouvelles technologies cybernétiques qui réagissent et modulent de manière instantanée les espaces selon chaque utilisateur.¹⁶ Lacaton & Vassal quant à eux reprennent la simplicité de la structure Dom-ino de Le Corbusier accompagnée d'une générosité des dimensions. Ils profitent de toute la surface de la parcelle pour distinguer d'une part la structure primaire figée qui répond aux volontés narratives et d'autre part aux structures secondaires mobiles qui révèlent différents scénarios ou fonctions. Cette différenciation leur permet de chauffer les parties uniquement dédiées à l'école laissant le reste des espaces comme jardins d'hivers. C'est un procédé qu'ils utilisent souvent et qui amorce un début de réponse aux problèmes climatiques.

13 Mathews, James Stanley. *Le Fun Palace Ou L'expérience Architecturale et Technologique de Cédric Price*, Paris: Editions B2, 2016, p.26.

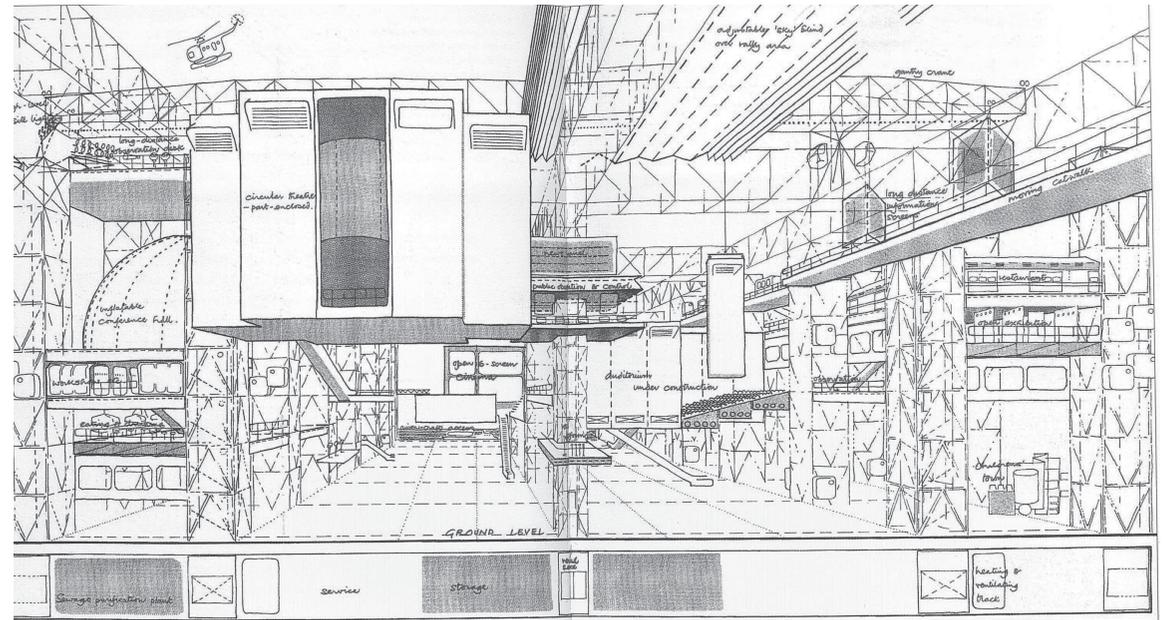
14 *Ibidem*, p.20.

15 *Ibidem*

16 *Ibidem*, p.27.



©Lacaton&Vassal



Coupe perspective Fun Palace, ©Fonds Cedric Price

Conclusion

Pourquoi avons-nous besoin d'un récit pour nous guider? Il semble cohérent d'affirmer que la civilisation humaine a su joindre ses forces pour surmonter de nombreuses difficultés. Le récit, présage d'unité, vise à rassembler un maximum de personnes. Pour les architectes, il réconforte et justifie toutes les décisions prises lors d'un projet. Dans toutes les écoles, la narration est différente, mais on retrouve des thèmes communs qui les traversent. La structure jette la première pierre d'un récit en se dressant comme l'assurance de sa stabilité et la promesse de sa pérennité. Elle offre aux Beaux-Arts un imaginaire, au Crown Hall, une clairvoyance et à Nantes, un spectre infini des possibles. Dialogues et échanges sont fondamentaux à sa création. En ce sens, l'architecture fournit des espaces dédiés à la collectivité et au rassemblement. Vilanova Artigas personnifie à merveille cette idée en optant pour une place publique comme cœur de son projet et de ses opinions politiques. John Andrews propose une scène de théâtre ouverte aux regards de ses acteurs comme symbole de pluridisciplinarité. Enfin, le récit change, progresse, périclète à l'image de notre monde en constante évolution. Il en va de même pour l'architecture qui n'est définitivement pas statique, mais bien dynamique à l'image de notre société. Son parcours offre une meilleure compréhension de sa raison d'être. Il suffit de penser au projet d'Alvaro Siza, où le parcours illumine une création humaine faite de rapports complexes. Au Bauhaus, le changement social est traduit dans une dynamique industrielle de flux constant. L'école est à la fois un lieu d'enseignement pour les futurs architectes, mais également l'occasion de fonder un discours plus général sur la discipline et par conséquent la société. Chacun des projets s'inscrit dans le récit d'une époque et témoigne des réponses fournies en ce qui concerne la pédagogie, les formes bâties, et la réflexion sur le projet.

Ecole des Beaux-Arts:

- Soane, John, et Helen Dorey, *Crude hints towards an history of my house in Lincoln's Inn Fields*, Oxford England: Archaeopress Pub, 2015.
- Zanten, David van, *Félix Duban and the Buildings of the Ecole des Beaux-Arts, 1832-1840*, Journal of the Society of Architectural Historians 37, n° 3, 1978.
- Duban, Félix, *Félix Duban, 1798-1870: les couleurs de l'architecte*, Paris: Gallimard / Electa, 1996.
- Soane, John, *Histoire de ma maison*, Collection Fac-similé, Paris: EdB2, 2015.
- Dunster, David, Frank Russell, G.-Tilman Mellinghoff, David Watkin, John Newenham Summerson, John Soane, John Newenham Summerson, et John Soane, *John Soane*, Architectural Monographs 8. London: Academy Editions, 1983.
- Watkin, David, et John Soane, *Sir John Soane: Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures*, Cambridge Studies in the History of Architecture. Cambridge, 1996.
- Aureli, Pier Vittorio, *The possibility of an absolute architecture*, Writing architecture series. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011.

Bauhaus

- Bayer, Herbert, *Bauhaus 1919-1928*, New York: Museum of modern art, 1984.
- Siebenbrodt, Michael, *Bauhaus 1919-1933: Weimar-Dessau-Berlin*, Temporis Collection, New York: Parkstone Press International, 2009.
- Argan, Giulio Carlo, Elsa Bonan, et Marie Bels, *Gropius et le Bauhaus*, Collection Eupalinos, Marseille: Éditions Parenthèses, 2016.
- Fanelli, Giovanni, Roberto Gargiani, Martine Colombet, et Agostina Pinon, *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.
- Cook, John, *Lingotto : Myths, Mechanisation and Automobiles*, Consulté le 15 janvier 2022, https://www.academia.edu/14362388/Lingotto_Myths_Mechanisation_and_Automobiles.
- Costa, Xavier. « Lingotto: construit la velocitat = en contruisant la vitesse », n° 218 Repensant la mobilitat = en repensant la mobilité, 2011, <https://www.raco.cat/index.php/QuadernsArqui->

tecturaUrbanisme/article/view/234811.

- Kirk, Terry, *The Architecture of Modern Italy*, New York: Princeton Architectural Press, 2005.

Crown Hall

- Mies van der Rohe, Ludwig, *Conversations with Mies van Der Rohe. Conversations with Students*. New York: Princeton Architectural Press, 2008.
- Cohen, Jean-Louis, *Ludwig Mies Van Der Rohe: Third and Updated Edition*, Basel/Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2018.
- Carter, Peter, et Ludwig Mies van der Rohe, *Mies van der Rohe at work*, London: Phaidon, 1999.
- Pare, Richard, Ludwig Mies van der Rohe, Phyllis Lambert, Werner Oechslin, Guido Guidi, Canadian Centre for Architecture, Whitney Museum of American Art, et Guido Guidi, *Mies van Der Rohe in America*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2001.
- Zimmerman, Claire, *Mies van der Rohe: 1886-1969 : la structure de l'espace*, Petite collection, Köln: Taschen, 2006.
- Blaser, Werner, *Mies van der Rohe: Crown Hall: Illinois Institute of Technology, Chicago, the Department of Architecture*, Basel ; Boston: Birkhäuser, 2001.
- Krohn, Carsten, *Mies van Der Rohe: The Built Work*, Basel: Birkhäuser, 2014.

FAU

- Frampton, Kenneth, *João Vilanova Artigas*, 2G n. 54. Barcelona: GGili, 2010.
- Stoloff, Bernard, *L'affaire Claude-Nicolas Ledoux: autopsie d'un mythe*, Architecture + recherches 7, Bruxelles: PMardaga, 1977.
- Vidler, Anthony, et Serge Grünberg. *Ledoux*, Nouvelle éd. revue et Augmentée, Paris Arc-et-Senans: Hazan Institut Claude-Nicolas Ledoux, 2005.

Gund Hall

- *College Arena, Assembly Hall, University of Illinois, Champaign-Urbana, Ill.; Harrison and Abramovitz, Architects*, Architectural Record 123, n°5, 1958.
- Ada Louise Huxtable, *GEORGE GUND HALL: Harvard University Graduate School of Design Architects: John Andrews/Anderson/ Baldwin »*, Canadian Architect 18, n°1 (1973).

- *Harvard's New Graduate School of Design* by John Andrews, *Architects*, Architectural Record 152, n° 6, 1972.

Ecole de Porto

- Futagawa, Yoshio, et Álvaro Siza, *Alvaro Siza*, GA document extra 11. Tokyo: ADAEdita Tokyo, 1998.
- Siza, Álvaro, *Alvaro Siza Vieira: 1958-1994*. El croquis 68/69, Madrid, 1994.
- Siza, Álvaro, *Álvaro Siza: Complete Works 1952-2013*, Köln: Taschen, 2013.
- Lucan, Jacques, *Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe - XXe siècles*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2010.
- Siza, Alvaro, et Valdemar Cruz, *Conversaciones con Valdemar Cruz*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Siza, Álvaro, Duccio Malagamba, et Universidade do Porto Faculdade de Arquitectura, *Edifício Da Faculdade de Arquitectura Da Universidade Do Porto: Percursos Do Projecto*, FAUP. Série 4, Edições Especiais/Múltiplos 3. Porto: FAUP Publicações, 2003.
- Obrist, Hans-Ulrich, *Intervista a Álvaro Siza = Interview with Álvaro Siza*, Hans Ulrich Obrist interviews 19 = 2005,09. Rozzano: Editoriale Domus, 2005.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Nouvelle édition revue et Augmentée d'une lettre inédite de l'auteur présentée par Eugène Claudius-Petit, Champs arts, Architecture, Paris: Flammarion, 2019

Ecole de Nantes

- Hardingham, Samantha, et Samantha Hardingham, *Cedric Price Works 1952-2003: A Forward-Minded Retrospective*, London: Architectural Association, 2016.
- Price, Cedric, *Cedric Price: The Square Book*, Chichester: Wiley-Academy, 2003.
- Mathews, James Stanley, *Le Fun Palace Ou L'expérience Architecturale et Technologique de Cédric Price*, Editions B2, Territoires B2-54, Paris: Éditions B2, 2016.
- Price, Cedric, *Re:CP*, Basel: Birkhäuser, 2003.