

JEAN-LOUIS COHEN

# Monuments déguisés

Les stratégies du Mouvement moderne ont été présentées par beaucoup de ses protagonistes directs et par la plupart de ses chroniqueurs comme étant fondamentalement opposées non seulement à l'architecture monumentale du passé mais aussi à la notion de monument en tant que telle. Tout ceci serait vrai, si les architectes radicaux avaient dédaigné les programmes commémoratifs et avaient boycotté résolument les concours à grand spectacle organisés à partir des années 1920 pour édifier les sièges des grands organismes de la modernité politique ou économique. Mais on sait qu'il n'en a rien été et que la préoccupation du monumental n'a pas disparu avec les problématiques éclectiques du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

T. Nagakura,  
A. Zarzycki,  
D. Brick et  
M. Sich,  
*simulation en  
image de  
synthèse du  
Monument à la  
IIIe Inter-  
nationale de  
V. Tatline,*  
Massachusetts  
Institute of  
Technology.

1. Le présent  
texte a été  
publié en al-  
lemand sous  
le titre « Das  
Monumenta-  
le : latent  
oder offen-  
kundig », in  
Romana  
Schneider,  
Wilfried  
Wang (sous  
la dir. de),  
*Moderne Ar-  
chitektur in  
Deutschland  
1900 bis  
2000, Macht  
und Monu-  
ment,* Stutt-  
gart, Gerd  
Hatje, 1998.

Lorsque Le Corbusier découvre en 1923 le « Sanctus Januarius » du *Gai savoir* de Nietzsche, dont son ami le peintre Amédée Ozenfant lui a fait cadeau, il souligne le passage sur une *Architektur für die Erkennende*. Selon le philosophe, « il faudra reconnaître un jour, et bientôt, peut-être, ce qui manque à nos grandes villes : des endroits silencieux, spacieux et vastes pour la méditation, des endroits avec de hautes et de longues galeries pour le mauvais temps et le temps trop ensoleillé, où le bruit des voitures et le cri des marchands ne pénétreraient pas, où une subtile convenance interdirait, même au prêtre, la prière à haute voix : des constructions et des promenades qui exprimeraient, par leur ensemble, ce que la méditation et l'éloignement du monde ont de sublime <sup>2</sup> ».

En opposition au « langage beaucoup trop pathétique et trop étroit » des monuments de l'église, Nietzsche en appelle à des lieux pour « nous promener en *nous-mêmes* ». Dépourvue d'effet immédiat sur les œuvres du cycle puriste de Le Corbusier, cette lecture ne sera pas sans conséquence lorsqu'il concevra les édifices de Chandigarh trente ans plus tard. Au demeurant, il sera loin d'être le seul lecteur que le philosophe allemand trouvera parmi les architectes. Nombre des figures majeures de l'architecture européenne sauront lire dans Nietzsche l'attente d'homologues modernes de la tour ou de la pyramide, apparemment contradictoire avec le nihilisme exprimé dans d'autres segments de son œuvre.

Il est intéressant de noter qu'une des réflexions les plus fécondes sur la question du monument est, quelques années après la mort de Nietzsche, celle que l'historien de l'art viennois Aloïs Riegl propose en 1903 dans *Der moderne Denkmalkultus*, bien qu'elle émane d'une demande liée à la conservation du patrimoine existant, n'en ouvre pas moins la voie à une pensée tournée vers l'avenir <sup>3</sup>. L'impact direct de l'opuscule de Riegl sur les architectes a sans doute été des plus marginaux, mais sa problématique reste éclairante. Riegl clarifie les différentes catégories de monuments, qu'ils soient intentionnels ou non (*gewollt*, oder *ungewollt*). Bien que sa réflexion soit consacrée en principe aux problèmes posés par la conservation – n'excluant pas l'utilisation contemporaine – des monuments *historiques*, Riegl ne manque pas de s'interroger sur la *Gegenwartswert* de certains monuments. Pour lui, « la plupart des monuments répondent, entre autres, à une attente des sens ou de l'esprit que des créations neuves et modernes pourraient satisfaire aussi bien ». Les monuments modernes ont à la fois une *Gebrauchswert* et une *Kunstwert*. Riegl distingue dans cette dernière la *Kunstwert* élémentaire, ou valeur de nouveauté, de la *Kunstwert* relative, fondée en accord avec le *Kunstwollen* moderne <sup>4</sup>.

2. Frederich Nietzsche, *Saint Janvier suivi de quelques aphorismes*, Paris, Stock, 1923, p. 18, exemplaire annotés par Le Corbusier, F.L.C. Paris.  
 3. Aloïs Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne-Leipzig, W. Braumhüller, 1903.  
 4. *Ibid.*, pp. 87 et 88 de l'édition française : *Le Culte moderne des monuments ; son essence et sa genèse* Paris, Seuil, 1984 (trad. par Daniel Wieczorek) ; voir aussi la traduction et les commentaires de Jacques Boulet : *Le Culte moderne des monuments ; sa nature, son origine*, Paris, école d'architecture Paris-Villetard, 1984 (coll. *In extenso*, vol. 3).

La réflexion de Riegl met bien l'accent sur les oppositions qui traverseront l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle, conflits opposant différentes perceptions de la *Kunstwert*. Les conservateurs l'identifieront avec la continuité des méthodes « éprouvées » de composition, les éléments utilisés pouvant évidemment varier pour accueillir de nouveaux usages ; les architectes radicaux identifieront au contraire la *Kunstwert* avec des stratégies esthétiques fondées sur de nouveaux modèles, en général externes au champ consacré de l'architecture. C'est dans l'espace borné par ces deux types de démarche qu'apparaîtront les controverses fondamentales.

### Modernisation et demande de monumentalité

Loin de s'évanouir sous la pression de la modernisation, la demande de monumentalité persiste et se renouvelle au XX<sup>e</sup> siècle. Elle aura les origines et les agents les plus multiples. On peut dire d'une certaine façon qu'il y aura démocratisation de la demande de monumentalité, dans la mesure où des forces sociales jusqu'ici sans accès à la commande architecturale seront en état de formuler et de réaliser une architecture à vocation monumentale. Pour ce qui est du *Denkmal* à proprement parler, la dimension de la remémoration ou de commémoration est présente de façon récurrente dans les politiques des États et des forces politiques ; commémoration des batailles napoléoniennes (*Völkerschlachtdenkmal* de Bruno Schmitz à Leipzig) ou du Risorgimento (Monument à Victor-Emmanuel II de Giuseppe Sacconi à Rome) ; commémoration des batailles, des massacres des guerres et des révolutions : outre l'intense production soviétique, il suffira d'évoquer le *Märzgefällendenkmal* de Walter Gropius et le monument à Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg de Mies van der Rohe.

Les nouveaux pouvoirs économiques ou politiques formulent par ailleurs une commande explicite d'édifices monumentaux pour abriter leurs états-majors ou leurs appareils. Cette commande ne se limite pas aux grands programmes avec lesquels on l'a souvent associée, tels que les grands palais nazis ou staliniens. Il est clair que les régimes autoritaires et totalitaires s'attacheront à la réalisation de programmes destinés à modifier la structure symbolique des villes, par la création d'ensembles urbains ou de points d'intensité s'opposant à ceux qui s'étaient sédimentés auparavant. Cette tendance exhibitionniste au commentaire monumental s'étendra même à des lieux relativement secrets comme les camps de concentration nazis, dotés de portes

et de tours les transformant en citadelles aux accents se voulant médiévaux <sup>5</sup>. Il faut cependant noter que les régimes démocratiques ne dédaigneront nullement la rhétorique monumentale, comme le palais de Chaillot parisien ou les colonnades du Federal Triangle de Washington en font foi.

La monumentalité est une donnée fondamentale dans le processus d'élaboration et de dissémination des gratte-ciel américains. Fortement liée à des pratiques financières et commerciales <sup>6</sup>, l'émergence des grands immeubles dans le bas de Manhattan n'en est pas moins fondée sur une stratégie symbolique d'identification des entreprises (les journaux quotidiens, puis Woolworth ou Singer) ou des administrations (la municipalité de New York), avec les immeubles géants. Et lorsque la question d'une rationalisation visuelle de l'amas architectural résultant de la concurrence des édifices géants est posée, la réponse de Hugh Ferriss tend par exemple à l'introduction dans la structure de la métropole d'une grande composition triple, dont les foyers seraient des méga-gratte-ciel spécialisés, authentiques temples des affaires, de la science et de l'art <sup>7</sup>.

La monumentalité n'est pas absente de la politique des grandes entreprises : le type de la grande ruche bureaucratique élaboré par Albert Kahn pour la General Motors à Detroit est ainsi à l'origine du projet plus moderne et plus dynamique d'Hans Poelzig pour l'IG Farben à Francfort. En des temps où l'image de l'usine devient un élément de la politique de communication des entreprises, les lieux de production eux-mêmes deviennent monumentaux (encore Albert Kahn) <sup>8</sup>. Et il est clair que les entreprises de la presse et de la communication utiliseront souvent avec inspiration l'architecture monumentale pour renforcer l'image publique de leurs journaux et autre média <sup>9</sup>.

## Monumentalité et politiques publiques

La monumentalisation de la modernisation ne se limite pas aux centres industriels. Elle affecte également les édifices décisifs pour la circulation des marchandises et des hommes : gares ferroviaires, que le XX<sup>e</sup> siècle continue à construire et doit reconstruire (après 1918 et 1945, pour ce qui est de la France...). La fondation du type de l'aérodrome s'accompagne de la recherche de formes monumentales compatibles avec l'extension horizontale de la gare aérienne et réglant le conflit entre la façade urbaine et l'espace technique nécessaire aux appareils et à leur environnement. Mais l'intensification des

5. Jean-Louis Cohen, « "La mort est mon projet" : architectures de la déportation », in François Bédarida, Laurent Gervereau (sous la dir. de), *La Déportation et le système concentrationnaire nazi*, Paris, musée d'Histoire contemporaine BDIC, 1995, pp. 32-41.  
6. Carol Willis, *Form Follows Finance; Skyscrapers and Skylines in New York and Chicago*, New York, Princeton Architectural Press, 1995.  
7. Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, New York, Yves Washburn, 1929; en français : *La Métropole*

*du futur*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987.  
8. W. Hawkins Ferry, *The Legacy of Albert Kahn*, Detroit, The Detroit Institute of Arts, 1970; Federico Bucci, *L'architetto di Ford, Albert Kahn, e il progetto della fabbrica moderna*, Milan, Città Studi, 1991.  
9. Véronique Parent (sous la dir. de), *Enquête sur les sièges de l'info*, Paris, Hazan/Pavillon de l'Arsenal, 1994.

échanges provoque également l'apparition de marchés, de centrales du lait, voire de cimetières équipés de crématoires, dont des dizaines d'exemplaires modernes seront conçus et construits après 1900.

Dans la sphère de la reproduction, les politiques publiques de la modernisation seront à la recherche d'une forme visible pour les réseaux des équipements rythmant l'espace urbain. Ainsi, les politiques éducatives engagées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les politiques sportives et d'hygiène publique qui s'y ajouteront se cristalliseront-elles en des hiérarchies monumentales capillaires. Nouvelle composante de l'action associative ou publique, la culture trouvera ses édifices, des maisons du Peuple socialistes aux maisons de la Culture, en passant par les clubs et les palais du Peuple, dialoguant à fois avec les églises et avec les cinémas, temples de la culture commerciale. Cette politique rencontre la réflexion des architectes qui entendent rendre aux lieux où la collectivité se rencontre leur centralité dans la structure de la ville, par exemple avec la notion de *Stadtkrone* de Bruno Taut.

L'habitation n'échappe pas à l'attraction du monument. Dès lors que les entreprises, les municipalités, les coopératives ou les États lancent des programmes de logements d'une ampleur inédite, la question de leur lisibilité se pose bien évidemment. Comment mettre en évidence des îlots de rationalité dans l'océan urbain régulé par le marché ? L'aspiration à un ordre identifiable pour ces programmes passera aussi par l'instance monumentale : *Höfe* viennois ; îlots d'HLM parisiens, tours ou bâtiments verticaux aux Pays-Bas, etc.

Face à cette attente intense, les tendances concurrentes de la culture architecturale européenne devront élaborer des problématiques intellectuelles et des stratégies de projet adéquates, ce qui ne posera aucune difficulté, si ce n'est d'échelle, pour les partisans de la reproduction pure et simple ou de la mise à jour prudente des méthodes conservatrices. En revanche, les architectes professant la nouveauté radicale devront se livrer à des acrobaties doctrinales et projectuelles plus délicates pour répondre à la demande en refusant toute allégeance à la tradition monumentale.

Par analogie avec la réflexion introduite il y a trente ans par Colin Rowe et Robert Slutsky, qui opposaient à la transparence « littérale », liée aux matériaux, celle, considérée comme « phénoménale », des espaces <sup>10</sup>, la notion de monumentalité pourrait également être reformulée. On pourrait ainsi identifier dans la production élaborée depuis 1900 une monumentalité *manifeste*, reproduisant – en les infléchissant si nécessaire et en les adaptant – les schèmes existants, et reflétant une certaine anxiété devant la perte de la continuité avec les programmes, les méthodes et les formes des monuments du passé.

10. Colin Rowe, Robert Slutsky, *Transparenz*, Basel/Stuttgart, Birkhäuser, 1968 ; en français : *Transparence réelle et virtuelle*, Paris, Éditions du Demi-Cercle, 1992.

En concurrence avec cette attitude, les modernes des différents courants refuseront longtemps de faire des monuments. Mais ils n'en sacrifieront pas moins à une monumentalité *latente*, tendant par des voies détournées à répondre à une demande de monumentalité qui sera moins rejetée en tant que telle, qu'elle ne sera, en quelque sorte, défléchie vers d'autres enjeux.

## Les impasses de la monumentalité manifeste

Loin de s'effacer devant les démarches radicales, les compositions académiques poursuivent tout au long du XX<sup>e</sup> siècle une lente agonie, rythmée par de belles convulsions, dont la dernière aura sans doute coïncidé avec l'épisode du néoclassicisme postmoderne des années 1980. Codifiée sous une forme presque définitive par les théoriciens de l'École des beaux-arts de Paris, inscrite dans la structure de la capitale française au terme du programme d'Hausmann, la doctrine conservatrice associe axialité, symétrie, intégration des arts et rhétorique figurative. Elle peut être considérée comme hégémonique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, fondant un authentique « style international » avant la lettre <sup>11</sup>.

Pourtant, les entreprises de réforme ne manquent pas alors. À Vienne, si Otto Wagner conteste l'usage des éléments classiques, il ne met nullement en cause les principes de composition essentiels de l'Académie. Camillo Sitte suggère, quant à lui, avant tout l'introduction d'une approche pittoresque dans le placement des monuments, que les premiers urbanistes et les concepteurs des cités-jardins reprendront. Transformée superficiellement par l'assimilation de certains matériaux industriels et par la mise à jour du langage ornemental qu'imposent les mouvements comme la Sécession ou l'Art nouveau, la composition académique ne sera pas fondamentalement bouleversée par le moderne d'un Auguste Perret. L'alliance du rationalisme constructif à l'œuvre dans la structure des bâtiments et des compositions axiales et hiérarchiques trouvera dans des édifices comme le musée des Travaux publics (1937) une configuration stable.

Les architectes académiques conserveront le contrôle des grandes commandes publiques pratiquement pendant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Seuls concepteurs des mémoriaux de la Première Guerre mondiale, ils édifieront la plupart de ceux de la Seconde. Ils remporteront les grands concours, comme celui de la Société des Nations à Genève, et resteront la force dominante pour la conception des expositions internationales, au prix

11. Sur les Beaux-Arts, voir : Arthur Drexler (sous la dir. de), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Londres, Seccker & Warburg, 1977. Robin Middleton (sous la dir. de), *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1982. Donald Drew Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

parfois de quelques efforts modérés d'adaptation conjoncturelle. Les principales politiques d'État tendront en général à favoriser les solutions dont les élites professionnelles établies seront porteuses, à quelques exceptions près – les premières opérations du pouvoir bolchevique, celles de la Tchécoslovaquie et de rares opérations italiennes.

La tentation que les régimes totalitaires partageront d'une esthétisation totale de la ville conduira à l'application des principes monumentaux pratiquement à l'ensemble de l'espace urbain. Ce sera particulièrement vrai dans le contexte du réalisme « socialiste » en URSS où une architecture parlante sera pratiquée, mettant en évidence avec des signes spécifiques les organismes d'État, ceux de la culture et ceux de la production, en passant par l'habitation, pour laquelle des solutions monumentales spécifiques seront élaborées. Ce programme se poursuivra jusque dans les ouvrages généralement considérés comme techniques, des écluses des canaux aux stations de métro. L'ensemble de la ville tendra, dans ce cas, à devenir une unique entité monumentale, fixée dans tous ses détails, de l'édifice suprême – le maladroit palais des Soviets de Iofan – jusqu'aux cabines de téléphone <sup>12</sup>.

Face à la résistance institutionnelle et idéologique des théories conservatrices, certains architectes modernes seront tentés d'infléchir leur démarche. Une certaine pression semble ainsi s'exercer avec efficacité sur plusieurs projets de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe dans les années 1930. D'autres protagonistes figurant parmi les radicaux dans les années 1920 infléchissent leur démarche pour y intégrer des composantes classiques. Un tel virage vers la symétrie et le monumentalisme se fait jour en 1934 dans l'œuvre du Français André Lurçat, avec son projet pour le concours de l'Académie des sciences de Moscou, qu'il étudie sous la pression idéologique du stalinisme <sup>13</sup>. Lurçat parvient d'ailleurs à associer à son entreprise l'écrivain Paul Nizan, qui considère alors qu'il a conservé la partie saine du fonctionnalisme mais qu'« ayant surmonté cette théorie, il est allé plus loin et il est arrivé aux tâches de la construction monumentale ».

Autre figure du retour à la monumentalité manifeste, totalement absente de ses projets du début des années 1920, la démarche que J. J. P. Oud adopte pour le siège social de Shell à La Haye est issue d'une méditation parallèle, mais qui n'est pas effectuée sous la pression des discussions soviétiques <sup>14</sup>. La symétrie de son bâtiment lui vaudra d'ailleurs les sarcasmes de Philip Johnson, déçu par l'évolution d'un architecte dont il avait assuré la diffusion aux États-Unis, notamment lors de l'exposition du Museum of Modern Art en 1932. Les projets de Lurçat ou d'Oud associent à des compositions

12. C'est lors du concours du palais des Soviets que se coagule le discours stalinien sur la monumentalité, notamment sous la plume des intellectuels courtisans. Voir Alexéï Tolstoï, « Poiski monoumentalnosti », *Izvestia*, 27 février 1932.

13. Jean-Louis Cohen, *André Lurçat (1904-1970), autocritique d'un moderne*, Paris, Institut Français d'Architecture, Liège, Pierre Mardaga, 1995, pp. 189-194.

14. Ed Taverne, Dolf Broekhuizen, *Het Shell-Gebouw van J. J. P. Oud, ontwerp en receptie*, Rotterdam, NAI Uitgevers, 1995.

monumentales des éléments architectoniques et des composants qui demeurent modernes. D'autres types d'hybrides apparaissent parallèlement, dans lesquels des régimes de monumentalité différents cohabitent. Ainsi l'Automobile Club de Buenos Aires, construit en 1943 par Antonio Vilar, cache-t-il le demi-cylindre utilitariste de son garage à étages derrière le portique austère de sa façade sur l'Avenida del Libertador. Le contraste des deux demi-bâtimens est renforcé par l'opposition de la brique revêtant les six étages du garage et de la pierre habillant les douze étages de la façade antérieure.

### Les stratégies de la monumentalité latente

C'est en 1943 que les enjeux liés à la modernité semblent être réintégrés dans la réflexion des architectes et des critiques radicaux, lorsque José-Luis Sert, Fernand Léger et Sigfried Giedion rédigent aux États-Unis leurs « Neuf points à propos de la monumentalité<sup>15</sup> ». Ils enregistrent que « les cent dernières années ont connu *la dévaluation de la monumentalité* » et que « cette décadence et ce mauvais usage de la monumentalité expliquent pourquoi les architectes se méfient des monuments ». Le moins que l'on puisse dire est que cette « méfiance » – cette « révolte » dans le texte original – n'était ni unanime ni globale.

Quand bien même la notion de monument est rejetée par les modernes radicaux, le recours à des solutions relevant du *monumental* n'en est pas moins pratiqué avec plus ou moins de discrétion. Le monumentalisme latent apparaît dès lors qu'une *différence* est introduite entre les édifices constituant la texture répétitive de la ville et ceux qui sont chargés de valeurs collectives spécifiques. Les stratégies de production de cette différence opposeront les modernes aux conservateurs et aux traditionalistes. Ils rejeteront nominale-ment la notion de monument, mais resteront attachés à une différenciation obtenue par des techniques non académiques. Les principes de hiérarchie et de centralité des Beaux-Arts et les registres architectoniques romantiques seront remplacés par des dispositifs fondés sur d'autres paradigmes.

Lorsque l'*Erinnerungswert* définie par Riegl est prédominante, un principe plus symbolique que littéral pourra être mis en œuvre, ce que les monuments commémoratifs permettront. Le *Denkmal* commémoratif reste, comme on l'a vu, une question ouverte, et dont les deux guerres mondiales raviveront l'importance. Le *Märzgefallenendenkmal* érigé par Walter Gropius en 1923 dans le cimetière de Weimar est une métaphore de l'élan révolu-

15. José-Luis Sert, Fernand Léger et Sigfried Giedion « Nine points on Monumentality », 1943 ; en français : « Neuf points à propos de la monumentalité », in Sigfried Giedion, *Architecture et vie collective*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980, pp.61-62.

tionnaire, dont l'évocation est présente au même moment en Russie dans beaucoup des projets élaborés dans le cadre du « plan de propagande monumentale » de Lénine, axé sur la commémoration des grands épisodes de l'histoire des révolutions et du mouvement ouvrier. Dans le monument construit par Mies van der Rohe dans le cimetière de Berlin-Friedrichsfelde pour commémorer l'assassinat de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg, l'effet de réalité du mur, intensifié par le jeu des blocs de briques anguleux, est premier. Mies affirmera l'avoir construit « dans une forme carrée », car « la clarté et la vérité devaient se rejoindre contre le brouillard qui s'était levé et qui tuait les espoirs [...] d'une république allemande durable <sup>16</sup> ».

Autre projet élaboré pour la gauche communiste, mais par Le Corbusier, qui cherche alors à faire oublier ses fréquentations conservatrices, le monument à la mémoire de Paul Vaillant-Couturier illustre aussi en 1938 une stratégie du symbole. Ce grand assemblage de volumes était censé être construit sur le bord d'une grande route conduisant à Paris, sur le territoire de la commune de Villejuif dont Vaillant-Couturier était maire. Par son extension horizontale, son échelle et son implantation, le monument explore les nouvelles échelles de perception que la vitesse rend nécessaire, et fait figure d'étape majeure dans la réflexion sur l'espace de la route à l'ère de l'automobile. Le Corbusier note <sup>17</sup> que « le monument, face à la route d'Italie, fait front » et qu'il « s'offre de très loin aux voyageurs [...] comme la première borne de Paris », et peut donc « adresser un message ». Ce message est émis par les composantes figuratives du monument, qui constituent un registre contradictoire, avec les « trois motifs symboliques » que sont « la tête de l'orateur, la main de l'orateur, le livre ». Les péripéties de la main ne manquent pas d'intérêt. Le Corbusier fait écho à la « main tendue » par le dirigeant du PCF Maurice Thorez, dans un discours d'avril 1936 aux travailleurs catholiques, devenue un symbole de la politique d'union antifasciste. Après 1945, le thème de la main est débarrassé de ses connotations politiques et devient le symbole du don et de l'échange. C'est avec cette signification que « la main ouverte » est réélaborée par Le Corbusier, avant de devenir un monument censé conclure l'entreprise de Chandigarh.

Mais l'apport essentiel des modernes est la réflexion sur le monument pensé comme *anticipation*, évocation de l'avenir et non remémoration ou commémoration. C'est ici la *Gegenwartswert* de Riegl qui prend le dessus, à moins qu'une *Zukunftwert* n'y apparaisse. Un témoignage de la rencontre entre passé et avenir est donné par le *Monumento ai caduti* que Terragni réalise à Côme à partir d'une esquisse de Sant'Elia. La commémoration est potentielle, liée

16. Mies van der Rohe, entretien avec Lisa Dechêne, *Deutsche Volkszeitung*, 5 septembre 1969, cité par Rolf-Peter Baacke, Michael Nungesser, « Ich bin, ich war, ich werde sein ! », in *Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Berlin (ouest), NGBK, 1977, p. 287.

17. Le Corbusier et Pierre Jeanneret, « Projet de monument à la gloire de P. Vaillant-Couturier, note explicative », décembre 1938, FLC.

essentiellement à la destination sporadique du lieu à des cérémonies, mais l'édifice matérialise une anticipation de l'architecte futuriste quant aux édifices de la grande industrie. La démarche est ici plus abstraite que dans les monuments littéraires comme le mémorial aux marins morts de Quirino De Giorgio (1930), en forme de proue de cuirassé...

À la recherche de dispositifs cristallisant la dynamique révolutionnaire et rendant compte de la prééminence de l'industrie, l'avant-garde russe proposera un cadre théorique et un corpus très ample de projets. Un des premiers théoriciens du constructivisme, Alexéï Gan, proposera de fonder les œuvres nouvelles sur la notion de « tectonique », dénotant le mouvement révolutionnaire des masses, assimilé à un phénomène d'ordre volcanique. C'est cette tectonique que les projets théoriques des différents courants entendront cristalliser, du monument à la III<sup>e</sup> Internationale de Vladimir Tatline aux projets dynamiques des architectes rationalistes de l'Asnova tels Ladovski ou Krinski.

Dans ces projets, le registre figuratif et le pathos réaliste des premiers monuments commémoratifs sont remplacés par l'évocation du monde de l'industrie. C'est de la destinée future du prolétariat, identifiée avec le développement industriel, que ces monuments et ces édifices publics devront rendre compte. De multiples stratégies de projet seront développées à cet effet. Faite « de fer, de verre et de Révolution », la tour de Tatline développera, en concurrence avec la tour Eiffel, le potentiel des matériaux fétiches de l'industrie lourde, tels que le plan quinquennal entendra les produire. C'est en revanche dans la littéralité de l'allusion aux édifices industriels que les projets de Vladimir Krinski ou Ivan Golossov utiliseront le thème des *sheds sériels* des usines ou les verticales des hauts fourneaux. Le projet de Hannes Meyer pour le concours de la Société des Nations peut être assimilé à cette démarche. Le paradigme de la machine sera enfin compris de façon plus radicale par les constructivistes, dès lors que Moïse Guinzbourg se sera attaché à élaborer une méthode de projet fondée sur l'observation de la production taylorisée.

Toutes ces problématiques se rencontreront dans les concours entre la fin des années 1920 et 1935. Les concours pour le palais des Soviets (1921-1934) et pour le NKTP, ou commissariat du peuple à l'Industrie lourde (1934-1935), censés bouleverser le visage de Moscou, seront ainsi marqués par des contributions récusant toute continuité avec la tradition monumentale russe ou avec celle du classicisme, et privilégiant l'inscription dans la capitale d'allusions gigantesques à la production industrielle. Le projet lyrique de Melnikov pour le NKTP et celui de Léonidov, fondé sur l'utilisation de volumes industriels déformés sont les meilleurs exemples de ce sacrilège pro-

grammé. Le caractère onirique de ces bâtiments introduisant stators de turbines et tours d'hydrogénation face au Kremlin est confirmé par le fait que le procédé utilisé coïncide avec ceux qui constituent précisément, pour Sigmund Freud, le travail du rêve : *déplacement* (il porte ici sur les composants des bâtiments industriels) et *condensation* (les composants sont comme comprimés, déformés dans le transfert) <sup>18</sup>.

Après avoir élaboré, au début des années 1920, la tribune Lénine et le *Wolkenbügel*, qui utilisent respectivement la thématique de la construction métallique et celle du gratte-ciel, Lissitzky s'interroge sur les limites du médium architectural, dès lors qu'il s'engage plus avant dans l'édition. Déjà, en 1924, dans un article destiné à *L'Esprit nouveau*, il ironisait sur la « méccanomanie » qui semble remplacer en Russie la mégalomanie des monuments que Boullée avait imaginés dans la France révolutionnaire. Dans sa contribution au *Gutenberg-Jahrbuch* de 1927, il affirme que le livre est désormais devenu en URSS « l'œuvre d'art la plus monumentale <sup>19</sup> », tant le public qu'il touche est devenu large à ses yeux.

L'ampleur des discordances au sein de l'avant-garde européenne apparaît à l'occasion du débat déclenché en 1928 par le projet de Mundanéum de Le Corbusier. Dans ce projet de « cité mondiale » étudiée à côté de Genève pour le philanthrope belge Paul Otlet, Le Corbusier introduit un plan masse dont le tracé régulateur utilise le nombre d'or et, surtout, emprunte la forme extérieure d'une ziggourat babylonienne pour le « musée mondial » qui est le programme majeur de l'ensemble. Il s'attirera les remarques les plus virulentes de Lissitzky et du critique pragois Karel Teige. Pour ce dernier, le projet du Mundanéum incarne « l'erreur de la monumentalité (une monumentalité différente et moins brutale que la monumentalité de l'architecture mégalomane des Allemands), l'erreur du palais ». Pour Teige, « le critère d'utilité, seul critère solide de qualité dans la production architecturale, a conduit l'architecture moderne à écarter les "corps monstrueux de la monumentalité" et à cultiver son cerveau : *en lieu et place des monuments, l'architecture crée des instruments* <sup>20</sup> ».

Pour Teige, la monumentalité se réduit ainsi à la seule *Gebrauchswert* définie par Riegl. Cette réduction, voire cette évacuation totale des dimensions de la mémoire et du symbole ouvre la voie à la disparition de la différenciation entre monument et texture de base de la ville. En effet, c'est vers ces « instruments » par excellence que sont les immeubles de logement que la demande de monumentalité sera déplacée. Le monument moderne deviendra le grand édifice collectif isolé sur le sol dégagé des villes fonction-

18. Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.  
19. E. Lissitzky, "Unser Buch", *Gutenberg-Jahrbuch*, Mainz, 1926-1927, p. 178.  
20. Karel Teige, « Mundaneum », *Starba*, avril 1929, pp. 145-155 ; voir mon analyse de ces polémiques dans : *Le Corbusier et la mystique de l'URSS, théories et projets pour Moscou 1928-1936*, Liège, Pierre Mardaga, 1987, pp. 142-146.

nelles. À la limite, dans ce monumentalisme qui se veut anti-académique, tout édifice tendra à devenir un monument : il en va ainsi des gratte-ciel, cruciformes ou « cartésiens », que Le Corbusier introduit dans ses plans pour Paris entre 1925 et 1937. La séquence de croquis qu'il élabore pour montrer que ses édifices sont l'équivalent moderne de Notre-Dame, les Invalides ou l'Arc de Triomphe confirment, par un raisonnement d'ordre métonymique, que les bureaux ou les logements qu'il imagine ont vocation à être des monuments, même si « l'académisme dit non », comme il le déplore.

Dans *L'Architecture de la ville*, Aldo Rossi voyait, dans la différence entre la « nappe constituante » des quartiers d'habitation et les émergences monumentales isolées, le fondement même de la structure des villes. Dès lors que tout édifice d'habitation peut devenir entité à visée monumentale, la continuité avec le mode de constitution de la ville historique est rompue, comme dans le discours de la *Charte d'Athènes*<sup>21</sup>. C'est par cette dilution de la *différence* monumentale, sans doute plus que dans les oppositions de stratégie et d'écriture, que se manifeste la substance des principes de projet les plus extrêmes des modernes. Ici, le latent devient manifeste par la liquidation du contexte avec lequel un rapport plus subtil était entretenu. Tous les schémas de ville verticale seront l'expression de cette démarche, qui inspirera après 1945 dans toutes les métropoles européennes un recours au gratte-ciel qui ne sera nullement une conséquence « objective » de la congestion, mais bien un geste monumental déguisé.

## Les hésitations du second après-guerre

La guerre provoque une inquiétude devant la perte irrémédiable des monuments du passé. Mais, en dépit de l'extension du réalisme « socialiste » dans les « démocraties populaires » d'Europe de l'Est – une brève parenthèse de 1948 à 1954 – et jusqu'en Chine, la défaite de la monumentalité manifeste est largement consommée après 1945. Une sorte d'armistice semble intervenir à ce propos, l'acceptation de l'architecture moderne dans ses différents courants étant désormais quasi générale. Inversement, les porte-parole de cette architecture, à tout le moins ceux qui opèrent au sein des CIAM, se sentiront obligés de prendre en compte le patrimoine historique des villes. Les énoncés de la *Charte d'Athènes*, rédigés de façon provisoire en 1933 et sous une forme définitive et quelque peu infléchi par Le Corbusier en 1942, tendent à la « sauvegarde » des « valeurs architecturales (édifices isolés ou en-

21. Bernard Huet, « La città come spazio abitabile, alternativa alla Carta di Atene », *Lotus*, n° 41, 1984, pp. 6-17.

sembles urbains) ». Certes, cette position est subordonnée à un certain nombre de conditions : « Elles seront sauvegardées si elles sont l'expression d'une culture antérieure et si elles répondent à un intérêt général, [...] si leur conservation n'entraîne pas le sacrifice de populations maintenues dans des conditions malsaines [et] s'il est possible de remédier à leur présence préjudiciable par des mesures radicales, par exemple la déviation d'éléments vitaux de circulation, voire le déplacement de centres considérés jusqu'ici comme immuables. » La sauvegarde des édifices historiques semble entrer dans un jeu à somme nulle avec la préservation des habitations anciennes. La Charte précise que « la destruction de taudis à l'entour des monuments historiques fournira l'occasion de créer des surfaces vertes », et Le Corbusier ajoute une remarque personnelle selon laquelle, dans ces espaces dégagés, « les vestiges du passé baigneront dans une ambiance nouvelle <sup>22</sup> ».

Les « Neuf points », formulés par Sert, Léger et Giedion alors que le monde est ravagé par un conflit d'une violence sans précédent, abordent eux aussi un problème que la plupart des architectes modernes s'étaient refusés à discuter explicitement jusque-là en termes positifs. Mais il serait erroné de lire dans leur propos une simple réhabilitation de l'édifice monumental. Pour répondre à l'attente des citoyens que les bâtiments « soient créés pour exprimer la conscience sociale et la vie collective d'un peuple » et ne soient pas « simplement fonctionnels », la *tabula rasa* est un préalable indispensable, car il faut attendre qu'« une nouvelle planification du centre de nos villes soit entreprise sur une grande échelle » et qu'elle « comporte la création d'espaces dégagés aux endroits où règne actuellement le chaos ». Ce n'est que dans ces « espaces dégagés » que « l'architecture à caractère monumental trouvera une place à sa mesure ». Ce n'est plus un ensemble de qualités architecturales qui permettent dans cette vision de définir le monument, mais bien un *mode d'implantation*. Admettre, comme Sert, Léger et Giedion, que les bâtiments monumentaux doivent pouvoir « s'épanouir » dans l'espace car, « comme les arbres et les plantes », « ils ne sauraient s'entasser dans un espace restreint », c'est faire au fond de l'isolement une valeur cardinale de la monumentalité. La seule autre valeur identifiée par les trois auteurs est la « valeur lyrique », que l'architecture monumentale est censée « retrouver », de façon à dépasser la « fonctionnalité stricte » <sup>23</sup>. Mais les stratégies susceptibles de conduire à ce lyrisme restent mystérieuses.

On ne peut qu'opposer à cette démarche la réflexion quasi contemporaine de Louis I. Kahn. Dans un texte de 1944, il affirme que « *monumentality in architecture may be defined as a quality, a spiritual quality inherent in a*

22. Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Plon, 1943, pp. 187-194.  
23. José-Luis Sert, Fernand Léger et Sigfried Giedion, loc. cit., pp. 62-64.

*structure which conveys the feeling of its eternity, that it cannot be added to or changed*»<sup>24</sup>. Mais cette qualité ne saurait résulter d'une quelconque stratégie volontaire. En effet, «*monumentality is enigmatic. It cannot be intentionally created*». Il est clair que les énoncés quelque peu sibyllins de Kahn ne rendent pas compte de la démarche qui sera la sienne. Ses grands édifices collectifs constitueront, à partir de la fin des années 1950, un corpus explorant des registres monumentaux manifestes.

Dans le second après-guerre, monumentalité manifeste et monumentalité latente coexisteront de façon conflictuelle. La reconstruction des villes détruites et la création de nouveaux appareils d'État des deux côtés du rideau de fer appelleront églises, palais et mémoriaux. La monumentalité manifeste n'est pas totalement évacuée des projets publics. Ainsi, les portiques du Lincoln Center, dont Wallace Harrison coordonne la réalisation entre 1957 et 1966, représentent une des formes selon lesquelles l'ordonnancement du bâtiment monumental par un portique se perpétue. Fondées sur un principe plus abstrait, les ordonnances du centre politique de Brasilia, élaborées par Oscar Niemeyer dans la seconde moitié des années 1950, ont également recours au thème du grand portique, si elles écartent la dichotomie colonne/architrave encore présente dans le Rockefeller Center. Une nouvelle voie est ouverte au même moment avec le projet de Jørn Utzon pour l'opéra de Sidney, où un registre métonymique quelque peu simpliste est exploité : implanté dans la baie, le bâtiment sera drapé dans une manière de voile.

En dépit de ces hoquets de la monumentalité manifeste, la recherche d'une voie abstraite au monument n'est pas abandonnée. Elle se révèle dans quelques très rares projets de mémoriaux, comme celui que le groupe milanais BPR réalise en 1946 à la mémoire des morts dans les camps de concentration<sup>25</sup>. La monumentalité est latente dans la séquence des mégastructures élaborées à partir de 1960, en un compromis instable entre recherche de complexité tissulaire et recherche d'autonomie par rapport au paysage. La mégastructure tend à faire d'un ensemble de composantes urbaines disparates un mégamonument s'opposant au tissu ancien ou au paysage, dans lequel, selon les cas, le principe structurel ou le principe de déplacement interne sera privilégié<sup>26</sup>.

Les mégastructures marquent alors incontestablement un retour à l'esthétique de la machine élaborée dans les années 1920. Ce retour n'est pas nécessairement synonyme de monumentalité. La différence entre le Centre Pompidou de Renzo Piano et Richard Rogers et le Fun Palace imaginé par Cedric Price, dont il dérive, est éclairante. Le projet de Price n'a pas de fa-

24. Louis I. Kahn, « Monumentality », in Paul Zucker (éd.), *New Architecture and City-Planning*, New York, Philosophical Library Inc., 1944, pp. 577-588.  
 25. Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin, « Parole di pietra – architettura di parole », in Marco Pogacnik (sous la dir. de), *BBPR Monumento ai caduti nei campi nazisti 1945-1995; Il segno della memoria*, Milan, Electa/Triennale di Milano, 1995, pp. 11-53.  
 26. Reyner Banham, *Megastructures: Urban Futures of the Recent Past*, London, Thames and Hudson, 1976.

çade fixée et se définit exclusivement par ses dispositifs intérieurs. En revanche, le Centre Pompidou est porteur d'une grande façade opposée à la ville. Cette machine architecturale est aussi – à tout le moins dans le projet du concours de 1971 – le support d'une communication visuelle intense, réalisée par des écrans, des signaux lumineux, des néons mobiles. Cette approche rejoint les projets constructivistes et, plus encore, la démarche d'Oscar Nitzschké, dont la Maison de la publicité, conçue en 1936 pour les Champs-Élysées, supportait une double façade communicative. Tout se passe ici comme si les techniques de persuasion du XX<sup>e</sup> siècle assumaient désormais, comme prolongement de l'architecture, les fonctions qui avaient été dévolues à la statuaire depuis l'Antiquité.

C'est dans des situations limites, qui sont celles du kitsch extrême ou du silence extrême, que la monumentalité manifeste se survit désormais. Il est assez piquant de noter que c'est aujourd'hui à Las Vegas, ville considérée à juste titre comme un laboratoire des nouveaux rapports entre architecture et communication visuelle, qu'elle a trouvé son dernier souffle entre le Caesar's Palace et le MGM Grand, qui font allusion respectivement à la grandeur romaine et à la démesure égyptienne... Mais l'importance du Centre Pompidou pour les problématiques de la monumentalité latente ne saurait être sous-estimée, en tout cas en France. C'est en écho au premier projet de Piano et Rogers que Jean Nouvel a développé plusieurs expressions de l'idée d'une façade double intégrant messages et médias. Mais c'est aussi en écho à la simplicité presque infantile du dispositif de Pompidou – un parallélépipède posé sur une esplanade – que Dominique Perrault a imaginé ses grands bâtiments publics, dont la Bibliothèque nationale de France, achevée en 1997. Dans ce retour à une architecture de *parti*, où se renouerait d'ailleurs un rapport inattendu avec les techniques de projet des Beaux-Arts, se révèle un culte de la simplicité qui inverserait presque le rapport établi par l'architecture monumentale et la ville : l'habitation serait plus complexe et plus variée que le monument, que caractériseraient désormais neutralité et mutisme. Ce n'est pas un mince paradoxe que de voir se réaliser ainsi, dans une architecture souvent définie comme anti-intellectuelle telle celle de Perrault, « les endroits silencieux, spacieux et vastes pour la méditation » qu'attendait Nietzsche. Est-il garanti que l'on puisse s'y promener « en nous-mêmes » ?

Jean-Louis Cohen est architecte et professeur à l'École d'architecture Paris-Villemin.