

Cinq architectes, un esprit du temps

Introduction

C'est l'histoire d'un meeting, réunissant cinq architectes trentenaires au bord de la gloire. Cela se passe au MoMA de New York, en 1969. Il s'agit de Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk et Richard Meier.

Peter Eisenman et son cousin Richard Meier, ainsi que Michael Graves animent depuis 1964 un groupe de recherche architecturale baptisé CASE qu'ils ont fondé sur le modèle des CIAM et de Team X. Charles Gwathmey et John Hejduk ne font pas partie de ce groupe : c'est l'intérêt commun de ces cinq architectes pour les villas blanches de Corbusier qui poussera Arthur Drexler (alors directeur du MoMA) à les réunir lors d'un symposium qui les présentera trop hâtivement comme les épigones du mouvement moderne.

Car l'évolution de ces architectes contredira le syncrétisme excessif des critiques qui les avaient réunis sous des titres tels que les *White* ou *L'Ecole de New York*. Architecture blanche, déconstructivisme, post-modernisme, contre-design, chacun suivra une voie qui l'éloignera de ces condisciples et de leur origine commune.

La trajectoire des *Five* semble refléter le destin du modernisme. Ce mouvement qui conférait une unité au monde de l'architecture par l'impulsion qu'il lui donnait, a-t-il explosé ? Et la cohérence de l'avant-garde architecturale, a-t-elle disparue avec lui ? Si Siegfried Giedion était toujours parmi nous, pourrait-il encore écrire en exergue de son best-seller *qu'il existe en dépit d'une apparente confusion une véritable unité, quoique inconsciente, une secrète synthèse dans notre civilisation actuelle* ? Trouverait-il les mots pour décrire le Zeitgeist de notre époque ?

A la biographie critique des cinq architectes de l'exposition éponyme, nous confronterons différentes réflexions de théoriciens qui ont influé sur l'orientation théorique de ces architectes, mais aussi sur celle de toute une génération.

Charles Gwathmey

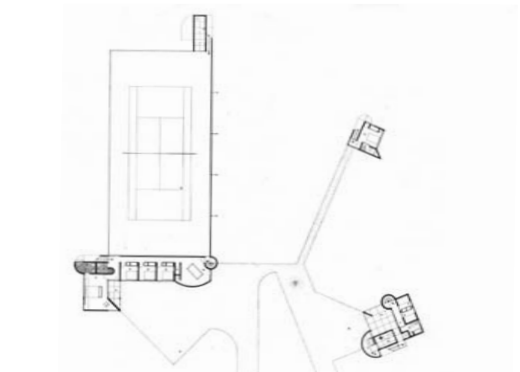
Charles Gwathmey est né en 1938 à Charlotte, en Caroline du Nord. Son père, Robert Gwathmey, est peintre et professeur de dessin à Cooper Union. Il fréquente l'Ecole d'Architecture de l'Université de Pennsylvanie de 1956 à 1959, où il a Louis Kahn comme professeur, puis à l'Ecole d'Architecture de l'Université de Yale, dans laquelle officient James Stirling, Shadrach Woods, Paul Rudolph et Vincent Scully, de 1959 à 1962 année d'obtention de son diplôme d'architecte. Durant l'année 1962-1963, il poursuit ses études en France.

En 1966, après s'être installé à son compte, il construit une maison pour ses parents à Long Island qui sera largement médiatisée en tant qu'archétype de la maison sur la plage. Elle se compose de trois pavillons: une résidence et deux ateliers d'artiste agencés sur leur terrain d'un hectare d'une manière rappelant l'étude de l'Acropole d'Athènes par Le Corbusier. Les bungalows en eux-même, accrétions de volumes primaires (les cages d'escaliers contenues dans des demi-cylindres, les sheds étant des prismes à section triangulaire) dans des gabarits cubiques sont une seconde référence au maître. Cependant le bardage de cèdre utilisé pour le revêtement intérieur et extérieur des édicules confère à cet avatar de l'architecture moderne une sensualité inédite.

Charles Gwathmey s'associe avec Robert Siegel en 1971. Cette première partie de carrière est marquée par la conception quasi exclusive de la même typologie de bâti : maisons de plage, toujours dans la même région de Long Island. Elles permettent néanmoins à l'architecte d'expérimenter les possibilités du langage moderniste qu'il emploie: cohérence modulaire, différenciation par la couleur, rapport des parties au tout.

Les années 1980 verront une notable augmentation du volume de commande de Gwathmey&Siegel. En 1992, ils obtiennent la prestigieuse investiture pour la rénovation et l'agrandissement du musée Solomon R. Guggenheim de New York. Le projet consiste en l'adjonction d'un parallélépipède de dix étages qui contient trois nouvelles galeries. Il permet de diversifier les expériences de la promenade architecturale en ajoutant des itinéraires possibles au parcours spiralé de l'origine et en l'enrichissant de vues sur l'extérieur.

Mais cette évolution dans la taille et la nature des programmes confiés s'accompagne d'une évolution des méthodes de conception. La première partie de la carrière de Charles Gwathmey est marquée par la déclinaison des préceptes corbuséens tels que le jeu des volumes assemblés sous la lumière et la promenade architecturale. Puis les bâtiments de grande taille dont lui sont confiées les études orientent son intérêt vers des questions de construction modulaire et d'élaboration de détails-types qui rapprochent ses préoccupations de celles des travaux américains de Mies van der Rohe.



Résidence et studio Gwathmey, 1966, Long Island
présentée à l'exposition *Five Architects*



Résidence et studio Gwathmey, 1966, Long Island
présentée à l'exposition *Five Architects*



Agrandissement et rénovation
du musée Solomon R. Guggenheim,
1992, New York



Siège de Morgan, Stanley, Dean, Witter & Co,
1995, New York

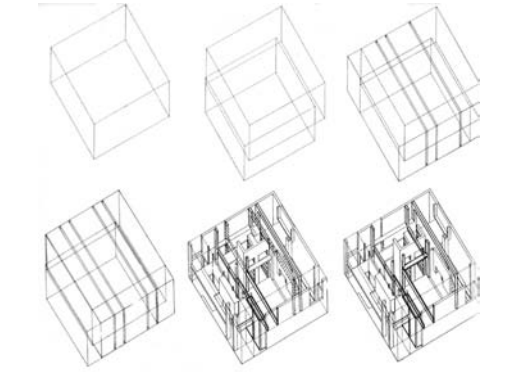
Peter Eisenman

Peter Eisenman est né en 1932 à Newark dans le New Jersey. Il obtient son bachelor en 1955 à l'université de Cornell sous la tutelle de Colin Rowe, puis son Master à l'université de Columbia en 1960. Il poursuit son cursus en obtenant en 1963 un doctorat en philosophie à l'université de Cambridge, au Royaume-Uni, dont le thème, «The Formal Basis of Modern Architecture», sert de canevas pour un article qu'il publie en octobre 1963 dans *Architectural Design* : «Toward an Understanding of Form in Architecture».

La première partie de sa carrière est marqué par un cycle de projets, onze maisons dont la première, House I, est bâtie en 1966, et la dernière, House 11a, est laissée à l'état de projet en 1975. Les projets de ce cycle sont tous conçus selon le même procédé: à une volumétrie de base, l'architecte fait subir une série de modifications géométriques (rotations, homothéties, etc.) dont le résultat est investi des différentes fonctions du programme. Le point de départ, le nombre et la nature des manipulations sont définis de façon arbitraire. Cependant, l'appartenance de ses modifications au même champ sémantique de la géométrie donne à ces maisons une aura de logique évanescence, de cohérence parasitée. En effet, ces recherches visent l'émergence d'un langage architectural dont la compréhension ne dépend ni du bagage culturel, ni du ressenti de l'observateur, mais de sa capacité innée à comprendre la logique d'une structure langagière.

La démarche de Peter Eisenman s'oriente ensuite vers une intégration du site dans l'expérimentation formelle. Pour le projet de Cannaregio, lancé par la ville de Venise en 1978 pour l'aménagement d'un espace public, il projette sur le site la trame structurelle de l'hôpital de Venise par Le Corbusier, qu'il matérialise par une série de vides. Certains de ces vides sont équipés d'un objet non-habitable extrait d'un de ces anciens projets. Le procédé, hautement arbitraire, s'adresse plus volontiers au monde de la critique architecturale qu'à un hypothétique usager. L'hermétisme du langage employé, mis en tension par sa présence dans un lieu public réédite l'expérience tentée avec sa première série de maisons: la genèse de signifiants. L'émergence d'un nouveau type de monument est rendue possible par le biais d'une expérience purement formelle, qui est une hypothèse critique vis-à-vis de la doctrine communément attribuée au mouvement moderne (d'où la référence au Corbusier) : la forme doit-elle être le résultat du processus de conception ?

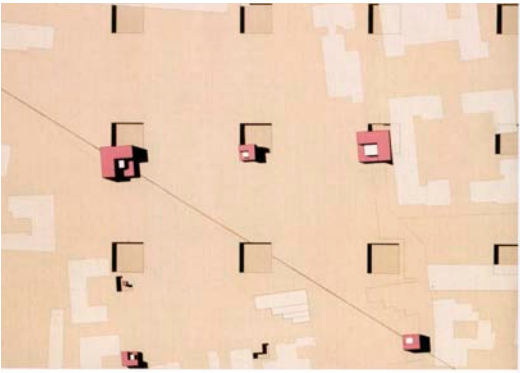
Les événements concourent à faire de Peter Eisenman l'architecte idoine pour la construction du mémorial pour les juifs d'Europe assassinés, dont la conception s'étend de 1998 à 2005, à Berlin. L'intérêt que l'architecte a porté aux notions de disparition, d'absence, de trace tout au long de sa carrière trouve ici une naturelle voie d'expression. Le thème du monument étalé, au caractère topographique, dont le vocabulaire géométrique semble perturbé par des forces à l'échelle de l'espace qu'il occupe est un développement de la réflexion initiée sur Cannaregio. Mais surtout cette rationalité pervertie désigne avec force l'Holocauste: un événement incompréhensible mais préparé avec la froide logique de la raison, qui fit douter le monde sur la capacité rédemptrice qu'on attribuait depuis les Lumières à cette dernière.



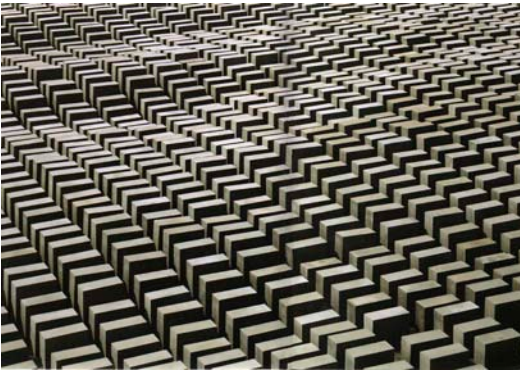
House I,
1967, Princeton
présentée à l'exposition *Five Architects*



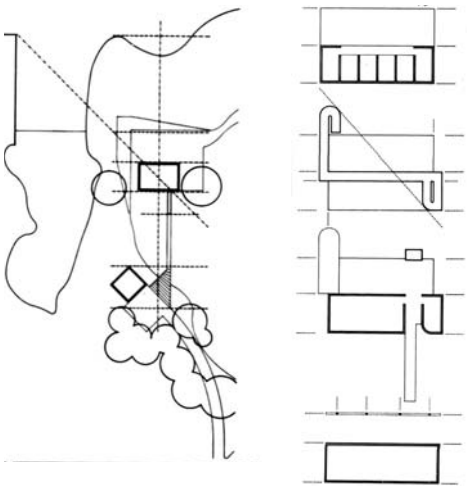
House II,
1969, Hardwick
présentée à l'exposition *Five Architects*



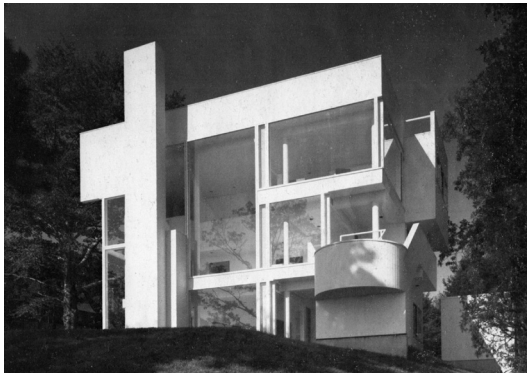
Cannaregio,
1976, Venise



Mémorial pour les juifs d'Europe assassinés,
1998-2005, Berlin



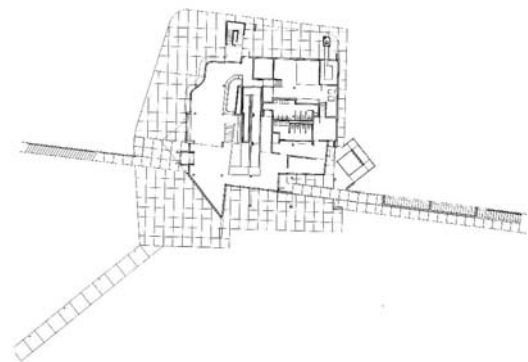
Maison Smith, schémas conceptuels : site, programme, circulation, entrée, structure 1965, Long Island



Maison Smith, 1965, Long Island présentée à l'exposition *Five Architects*



The Athenaeum, 1975-1979, New Harmony



The Athenaeum, 1975-1979, New Harmony

Richard Meier

Richard Meier est né en 1934, également à Newark. Il obtient son diplôme d'architecte à l'université de Cornell en 1957, après quoi il entame un long voyage en Europe qui le mènera de la Grèce jusqu'en Scandinavie. A son retour aux Etats-Unis, il travaille chez Skid, Owings & Merrill, de 1959 à 1960 et chez Marcel Breuer, entre 1960 et 1963. En 1963, il s'installe à son compte et intègre le corps enseignant de l'université de Princeton.

La maison Smith, construite en 1965, est située au bord d'un lac, en pleine nature. Meier utilise pour la conception de la maison une méthode évoquant les grilles d'analyse des CIAM. Le design final résulte de la conjonction des solutions aux contraintes du site, du programme, de la circulation, de l'entrée et de la structure. L'utilisation du tracé régulateur soutient cette élaboration rationnelle et justifiée par la géométrie. Cependant cet attrait pour les méthodes du mouvement moderne est nuancé par une sensibilité plus romantique, plus anglo-saxonne, qui exalte la place de l'homme et de son foyer au sein de la nature, et qui rappelle la philosophie de Neutra ou Wright.

Durant les dix premières années de sa carrière, Richard Meier construit essentiellement des maisons unifamiliales. La première commande publique de grande envergure arrive en 1975 avec l'Atheneum de New Harmony. L'édifice est le centre d'accueil des visiteurs de la ville, reconstitution historique d'une communauté utopiste du XIX^e s. Il contient des salles d'exposition et de visionnage qui renseignent le touriste avant sa visite de la cité. Un accent particulier est mis sur l'inscription dans le site : des vues cadrées sur la ville et le paysage ponctuent le parcours. Les nombreuses rampes, les jeux de dilatation et compression de l'espace forment une collection d'expériences spatiales et processionnelles qui rappellent la promenade architecturale.

Le plan du bâtiment se développe autour de deux grilles décalées de 10° : on peut y voir l'influence de son groupe d'étude CASE et notamment de Peter Eisenman, coutumier de ce genre de méthodes, qui sont une nouveauté par rapport au langage formel du modernisme orthodoxe.

Mais cependant aucune allusion n'est faite à l'aspect historique de la reconstitution de la ville, ni même à sa qualité d'utopie sociale. Cette esthétique de l'architecture blanche imperméable au changement est une constante caractérisant toute l'oeuvre de l'architecte. Richard Meier, qui explore certains thèmes —promenade architecturale, cadrage des vues, plan libre, mise en valeur de la lumière naturelle— à l'exclusion de tout autre, semble vouloir rééditer à titre personnel l'hégémonie esthétique imposée au monde par les tenants du Style International

Michael Graves

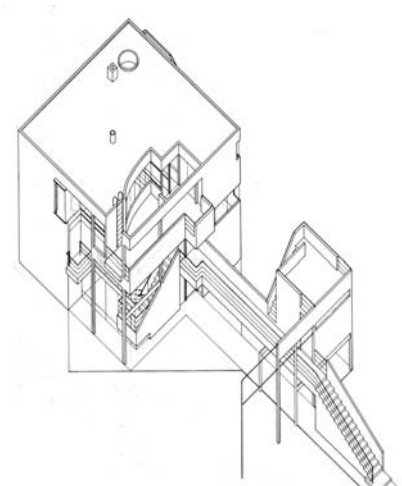
Michael Graves est né en 1934 à Indianapolis. Il étudie à l'université de Cincinnati (1954-1958) et à l'université de Harvard (1959). Il officie durant cette année dans le bureau de George Nelson, qu'il quitte lorsqu'il gagne une bourse d'étude pour partir à Rome. Il y séjourne entre 1960-1962. A son retour aux Etats-Unis, il devient professeur à l'université de Princeton, puis il ouvre sa propre agence en 1964. Il travaille à de nombreux projets et concours avec Peter Eisenman entre 1963 et 1965 et bâtit sa première maison en 1965 : la maison Hanselmann.

La maison, isolée sur un terrain boisé, est d'inspiration corbuséenne. Son volume, inscrit dans un double cube, est justifié par le tracé régulateur. De plus, comme dans la maison Carrutchet, le cabinet de travail est séparé de la zone d'habitation par une passerelle traversant un espace semi-clos : on pénètre dans la maison en traversant une série de plans verticaux qui mettent en scène une interprétation de la promenade architecturale.

Le salon est orné d'une fresque d'inspiration cubiste peinte par l'architecte. Là aussi, l'influence de Le Corbusier est prégnante. On sait que le maître, lui même inspiré par Juan Gris, éprouvait dans sa peinture les tensions et les possibles synthèses entre la composition formelle et les facultés métaphoriques de la géométrie. L'intérêt de Michael Graves pour les aspects symboliques et les éléments perceptifs est évident dans sa peinture, mais se retrouve aussi dans son architecture où souvent des éléments de formes courbes, symbolisant la nature dialoguent avec les éléments de la construction, aux formes plus rectilignes.

«J'étais découragé par la critique. Je sentais que mes maisons n'étaient pas comprises et je voulais que les gens puissent mieux les comprendre. J'en conclus que je parlais un langage privé, et je décidai de me concentrer sur la communication» dira l'architecte en 1982. Et de fait, ses projets deviennent alors des collages (en continuité avec son inclination cubiste) de motifs reconnaissables, avec leurs connotations historiques. Cependant les éléments de décoration qu'il utilise sont simplifiés comme dans une relecture puriste du langage Art Déco.

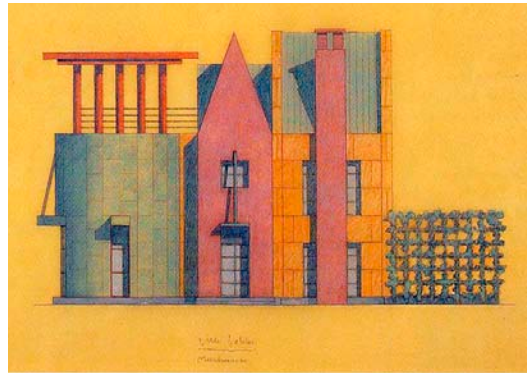
La maison personnelle de l'architecte, une ancienne fabrique réhabilitée, se lit alors comme le manifeste de cette attitude ambiguë vis-à-vis de l'architecture moderne. Tout d'abord la résidence a été conçue comme un écrin pour la collection d'objets (vases anciens et mobilier Art Déco) de l'architecte : elle est, tout comme son modèle la villa de John Sloane, un musée en devenir. De plus les espaces cloisonnés par une structure en maçonnerie, les fenêtres étroites verticales, les murs et plafonds traités comme des bas-reliefs sont l'antithèse des attributs de l'architecture moderne. Mais c'est par dessus tout l'aspect non-héroïque, les compromis avec l'existant, la dimension affective qui dressent cet édifice comme une critique exemplaire du mouvement moderne orthodoxe, dont l'exclusivité de l'esthétique machiniste pose le problème de son intolérance vis-à-vis du traditionnel.



Hanselmann House, 1967, Fort Wayne présentée à l'exposition *Five Architects*



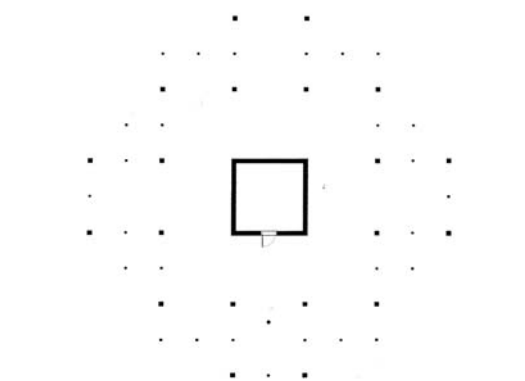
Hanselmann House, 1967, Fort Wayne présentée à l'exposition *Five Architects*



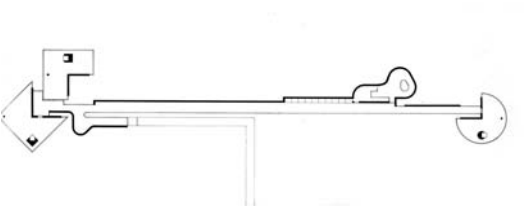
Villa Gabies, 1992, Meersbusch



The Warehouse, résidence personnelle de l'architecte, 1970-1992, Princeton



Texas House n°1,
1954, 'Somewhere in the hill country of Texas'



3/4 House,
1968, pas de site
présentée à l'exposition *Five architects*



The cemetery for the ashes of the thought,
1981, Berlin



Wall house #2,
2001, Groningen

John Hejduk

John Hejduk est né en 1929 à New York. Il commence ses études d'architecture à Cooper Union (1947-1950), où il a comme professeur Robert Gwathmey, le père du plus jeune des *Five*. Il étudie ensuite à Harvard (1952-1953) puis à l'université de Rome (1954). Il commence sa carrière de professeur en 1954 à Austin, dans le Texas. Il travaille durant cette période dans différents studios newyorkais, dont celui de I.M. Pei (1956-1958).

Il invente l'exercice du *Nine square problem* pour son cours à Austin, dont il teste les possibilités avec sa série de projets des *Texas Houses*. Il y aura sept maisons, élaborées entre 1954 et 1963. L'exercice vise à la conceptualisation des éléments jusqu'à leur quintessence. Cependant une suggestivité presque surréaliste sourd de ces compositions aux formes pourtant exclusivement géométriques.

Les recherches plastiques des peintres de l'avant-garde des années 1920 (Picasso, Braque, Gris, Léger, Mondrian) prennent de l'importance dans les travaux suivants de Hejduk. En 1968, il donne à ses élèves de Cooper Union (où il travaille depuis 1964) le sujet *Une maison à la manière de Juan Gris*. Sa propre proposition, baptisée *3/4 house* se sert de la Cité-Refuge de Le Corbusier (1929-1933) comme d'un modèle. En effet l'utilisation de petits pavillons placés en regard d'un grand tableau-façade relie les considérations plastiques propre à la peinture à leur traduction en un langage architectural. De plus le jeu de l'éloignement entre les différents pavillons se donne comme une réflexion sur le thème de l'espace-temps, que Hejduk avait développé avec ses amis Rowe et Slutzky dans leur essai *Transparence* à Austin et qui trouve son origine dans les textes de Giedion.

Puis son oeuvre voit l'apparition d'une 'typologie' jusqu'alors inédite en architecture, qu'il appelle le «*Masque*». Proposé dans différents concours (Cannareggio, Berlin, Lancaster) et expositions, il est l'incarnation de ses réflexions sur la symbolique du rituel de l'habiter. Il est constitué de plusieurs cellules habitables autonomes et encloses dans un lieu de représentation (place publique, théâtre, musée). Les cellules arborent des formes géométriques stylisées qui rappellent soit la mythologie (elles évoquent des animaux — ou plutôt des monstres) soit la représentation architecturale dans la peinture : elles font alors référence au surréalisme (De Chirico, Hopper) ou au cubisme et purisme (Juan Gris, Le Corbusier). Hejduk prévoit de loger dans ces structures des habitants de la ville tirés au hasard et dont chaque aspect de la vie privée serait exposé comme un spectacle. Bien sûr, dans leur forme réalisée il n'en est rien, mais cela contribue à installer la fable du Masque sur la frontière entre le réel et l'imaginaire, entre la logique et l'absurde, et à développer cette réflexion sur la limite du rôle utilitaire de l'architecture et d'un de ses aspects occultés par le positivisme : le rôle symbolique de sa simple présence.

John Hejduk mène une carrière essentiellement universitaire, et construit très peu. Dans les années 1990, la ville de Groningen en Hollande décide de bâtir la Wall House II, dessinée en 1972 par l'architecte. Elle ne sera terminée qu'en 2001, un an après sa mort.

Architectures et idéologies

L'évolution de l'oeuvre de ces cinq architectes, loin d'être une aventure personnelle, est profondément ancrée dans un contexte de changement qui s'étend du domaine de l'architecture à celui plus général de la société.

Nous verrons dans un premier temps comment l'exposition *Five Architects*, ainsi que les oeuvres de Richard Meier et Charles Gwathmey dénotent l'émergence d'une tradition moderne qui départ dans une certaine mesure des idéaux initiaux ce ce mouvement.

Puis comment l'oeuvre de Michael Graves illustre l'intérêt que porte l'architecture à la culture de masse et à la société de consommation et comment elle introduit le goût populaire dans sa pratique.

Suivra une analyse du travail de John Hejduk, qui annonce une redéfinition même du rôle de l'architecte et de son rapport avec les évolutions de la société.

Enfin nous étudierons l'influence de cette pratique épistémologique qu'est la déconstruction sur certains architectes et en premier lieu sur Peter Eisenman.

Architecture ou révolution ?

«Une alternative à la romance politique est d’être un architecte, pour ceux qui en ont le talent nécessaire. Les jeunes hommes représentés ici ont ce talent (avec une conscience sociale et une lucidité remarquable sur ce qui arrive dans le monde qui les entoure) et leur travail fait une modeste revendication: ceci est seulement de l’architecture, pas le salut de l’homme ou la rédemption de la terre»

Five Architects, Arthur Drexler, 1972

Et de fait les protagonistes de l’exposition *Five Architects*, s’ils sont largement influencés par les expérimentations du Corbusier des années vingt et trente, font preuve en revanche d’une totale indifférence pour le rôle d’instrument social conféré à l’architecture à cette époque.

Colin Rowe (dans son introduction à *Five Architects*), avance que « en ce qui concerne l’Europe, il est possible de soutenir que l’architecture moderne fut conçue comme une adjonction au socialisme, [...] tandis qu’en Amérique, l’architecture moderne indigène était évidemment dépourvue d’un tel programme social implicite ou d’un pedigree politiquement critique». De plus, entre sa période héroïque et son institutionnalisation à la fin des années 1940, l’architecture moderne perd selon lui une part de son sens: «La construction n’était plus la proposition subversive d’un avenir utopique. Elle devint au contraire la décoration acceptable d’un présent très certainement non-utopique». Ce déni de l’idéologie moderne n’a donc pas que des raisons géographiques, mais selon Colin Rowe, également historiques.

Cette critique des vellétés sociales de l’architecture moderne a pour objectif premier de défendre le travail des *Five* de toute accusation de futilité ou d’ignorance, de donner un sens à leur attrait strictement esthétique pour le moderne. Cependant ce constat d’une modification des orientations idéologiques dans l’architecture n’est pas circonscrit à cette seule exposition, mais semble se généraliser à cette époque. Cet intérêt pour les jeux de langages et la subjectivité artistique apparaît également en Europe. Et même pour de fervents défenseurs de l’idéologie moderne, le changement est indéniable. «Cette attitude est moins superficielle qu’elle n’y paraît, elle constitue en fait un véritable langage de la désillusion» écrit Manfredo Tafuri en 1975.

Mais cette querelle entre défenseurs et opposants au mouvement moderne s’inscrit dans une mouvance plus générale de doute vis à vis du projet moderne. Ce ‘projet moderne’ est un terme qui peut être défini par une croyance remontant au Siècle des Lumières et qui voit dans la raison et dans la science des moyens infaillibles d’améliorer la condition humaine d’une manière générale. Et durant longtemps les bouleversements dus aux révolutions industrielles attisent les espoirs quant aux méthodes scientifiques. Cependant

le processus de croissance industrielle qui suit la seconde guerre mondiale va dans le sens d’une complexification exponentielle de son organisation, si bien que le système rationaliste-positiviste dont il est issu ne permet plus sa compréhension, ni même sa gestion. De plus les holocaustes d’Auschwitz et d’Hiroshima, jettent l’ombre des possibles utilisations néfastes de la science. C’est dans cette lueur crépusculaire auréolant la confiance dans le progrès général de l’humanité que se situe cet ébranlement idéologique de l’architecture.

Mais la menace qui plane sur les idéaux progressistes de l’architecture moderne existe depuis sa genèse. L’exposition *Le Style International* présentée en 1929 au MoMA et son catalogue écrit par Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson en 1932 décrivent l’architecture moderne comme un aboutissement du processus historique initié au XIX^e s.: la recherche d’un style contemporain qui permette de sortir de l’impasse de l’imitation. L’accent est posé sur la mise en perspective historique : «Par son traitement des problèmes de structure, il [le Style International] s’apparente au gothique, et par son traitement des problèmes de composition, il se rapproche du classique. Mais il se distingue de ces deux styles en ce qu’il donne la prééminence au traitement de la fonction». L’aspect social de l’architecture, le logement social est lui aussi uniquement abordé sous l’angle de l’intérêt compositionnel qui résulte du jeu entre les logements standardisés et les édifices publics. Antithèse complète des préoccupations et revendications des architectes européens d’alors, cette ingénue contre-révolution sera même qualifiée par Manfredo Tafuri d’«entreprise de mystification».

En effet en Europe le progressisme et son corollaire, l’engagement politique correspon-daient à une réforme des méthodes des conceptions : à la réinterprétation du passé se substituait une réaction aux stimuli techniques et sociaux du contexte, une idiosyncrasie détachée de toute intention esthétique.

Mais l’inertie des modes de pensée aura largement raison de cette volonté de réforme des *esprits* : c’est en instituant ses propres réalisations comme modèles à imiter que le mouvement moderne s’impose. Et c’est ce retour aux préoccupations formelles qui réconcilie le moderne avec l’histoire, transformant la décisive révolution en une nouvelle tradition esthétique, dans laquelle s’inscrivent les oeuvres de Charles Gwathmey et de Richard Meier.



Michael Graves, The team Disney Buiding, Burbank, 1986-1992

L'architecture de la démocratie

Des cinq «Whites», Michael Graves est celui qui s'éloignera le plus par la suite de ses convictions juvéniles. Le siège californien de l'entreprise *Disney* qu'il construit en 1986 à Burbank est l'exemple de l'orientation nouvelle que prend son architecture. La structure de la façade évoque celle d'un temple antique, avec sa colonnade surmontée d'un fronton. Cependant ce sont six nains caryatides qui supportent l'entablement, le septième (des nains de Blanche-Neige) soutenant le sommet du tympan. Cet intérêt pour les thèmes de **la société de consommation** et de **la tradition** sera par la suite récurrent dans l'oeuvre de l'architecte.

L'attention portée par Michael Graves à **la société de consommation** et à la culture de masse est la manifestation ponctuelle d'un courant idéologique qui se développe dans l'immédiate après-guerre. Porté entre autre par l'architecte américain Robert Venturi, il se veut l'extension de l'analyse de contexte socio-culturel initiée par le magazine *L'esprit nouveau*. Car si la société des années vingt peut être définie comme *machiniste*, elle s'est manifestement transformée à partir des années 1950 en société *de consommation*. Les référents commandant les aspects symboliques de l'architecture sont donc modifiés. A la métaphore du paquebot, de l'avion, de l'auto, on substitue l'allusion au domaine de la publicité et de ses corollaires, la radio, la télévision, le cinéma, les magazines.

Cette nouvelle pratique de la conception et son apparente frivolité attirent l'attention de nombre d'intellectuels sur ses implications réelles. Parmi eux Roland Barthes sera un des premiers à en donner une interprétation politique dans son essai *Mythologies* datant de 1956. Selon lui, les récits, les mythes dont est pétrie la culture populaire sont autant de leurres visant à détourner le peuple d'éventuelles revendications sociales qui seules pourraient amener une amélioration réelle de son sort. Le monde de l'architecture subit la même subversion avec la dilution des aspects moraux du design issu du Bauhaus dans le système de production capitaliste.

Mais si le Pop Art et son pendant architectural départent de la morale idéaliste attribuée au design des années trente, ils permettent néanmoins d'approcher un de ses objectifs : l'intégration de l'art dans la vie quotidienne. Cependant cette synthèse s'effectue non pas par une transfiguration du quotidien mais par une invasion de l'avant-garde par les mass-media. En effet l'industrie du divertissement à besoin d'intellectuels et d'artistes en amont de sa chaîne de production et cette proximité, si elle suscite d'abord une certaine méfiance, élargit finalement le spectre des possibilités de l'art.

Richard Hamilton, artiste, designer et enseignant, appartient à cette nouvelle catégorie de concepteurs rompus aux codes de la culture populaire autant qu'aux pratiques de l'avant-garde. Membre de l'*Independant Group* fondé après la seconde guerre mondiale par un collectif d'artistes londoniens, il participe avec les époux Smithson,



Richard Hamilton, Just what it is that makes today's home so different, so appealing ?, 1957

à l'exposition *This is Tomorrow* en 1954. Son enthousiasme pour la société de consommation se double d'une réflexion qui en expose les causes politiques et justifie l'abandon de l'alternative éthique : pour lui la philosophie de l'impermanence qui sous-tend la frénésie de l'enchaînement des modes est une condition de la vigueur et de l'opulence du monde occidental. Selon lui à l'heure du machinisme, la production de l'industrie s'écoule soit par une accélération des cycles d'obsolescence, soit par le biais d'une économie de guerre ou d'une organisation totalitaire de la société. Ces théories auront raison des idéaux de perfection statique qui étaient les objectifs des modernes : En 1959 le groupe Team X formé autour de Peter et Alison Smithson pour organiser les congrès CIAM obtiendra finalement leur clôture et ouvrira un nouveau cycle de débats, très largement inspirés des réflexions amenées par le Pop Art.

Le regain d'intérêt pour la **tradition**, qu'elle soit classique ou vernaculaire, qui se développe dans le travail de Michael Graves et de ses contemporains est redevable de ce même travail d'amendement du mouvement moderne.

L'attention pour les qualités de l'architecture vernaculaire apparaît au sein même du mouvement moderne avec la présentation lors du CIAM IX (1953), par Roland Simounet, d'une analyse du bidonville d'Alger comme base pour l'élaboration d'une cité de relogement. Un jalon important de cet axe de recherche est posé par Aldo Rossi, dans son livre *L'Architecture de la ville* (1966) et lors de l'exposition *La Ville Analogue* (1976). Il se base pour ces travaux sur une analyse historique des faits urbains ouvrant sur une méthode de projet respectueuse du schéma culturel et politique du contexte. Enfin l'oeuvre toute entière de Robert Venturi (notamment ses deux ouvrages *Complexity and contradictions in architecture*, 1966 et *Learning from Las Vegas*, 1972) est l'incarnation de cet intérêt pour la vitalité et la capacité d'adaptation de l'architecture vernaculaire. Ces trois architectes, s'il parviennent à une esthétique antithétique de celle de leurs prédécesseurs modernes, utilisent cependant pour y aboutir des méthodes d'analyse héritées de ce mouvement. Robert Venturi dira à ce propos : «Notre vision de l'architecture populaire dérive d'un intérêt pour le social et d'études sociologiques autant que de *'Des yeux qui ne voient pas'* du Corbusier.»

Mais cet intérêt renaissant pour la tradition entraîne l'apparition de théories qui sont plus des attaques que des amendements du projet moderne. Charles Jencks proclame en 1979 dans *Le Langage de l'architecture Post-moderne* la mort du mouvement moderne, tant du point de vue de son esthétique que du point de vue de ses méthodes. Il prône un retour aux méthodes pré-modernes, à savoir un éclectisme formel basé sur les archétypes culturels de l'architecture. Refusant lui aussi un quelconque crédit aux procédés du mouvement moderne, Vincent Scully fait la part belle à la simple relation affective de l'architecte à la tradition.

L'oeuvre de Michael Graves participe largement à ce mouvement qui cherche à reconquérir les suffrages populaires, ceux de ces usagers perplexes face aux innovations du mouvement moderne. Cet attachement à la culture populaire prend deux aspects : d'un côté l'intérêt pour la société de consommation, de l'autre pour la tradition. Mais même

si ces théories correspondent à l'idéal moderne d'une architecture évoluant avec la société, elles sont contraires à ses conceptions éthiques par leur asservissement aux pressions mercantiles. Et puis cette esthétique historiciste et populaire conclut cette volonté de rupture totale avec les canons du mouvement moderne, ce qui lui vaudra le nom de post-moderne.

Le rôle de l'architecte

John Hejduk occupe une place singulière dans le panorama de l'architecture américaine. En effet il ne construit presque pas : sa carrière est toute entière axée sur le développement d'un enseignement. Il produit projets et concours mais ceux-ci sont plus à comprendre comme des illustrations de ses recherches didactiques.

Cette attitude méfiante vis-à-vis de la construction se rapproche de celle radicaux italiens. Sous cette dénomination sont regroupés plusieurs collectifs d'architectes de Florence formés en 1966 qui se consacrent exclusivement à des projets destinés à des expositions ou à la publication dans des magazines. Leur attitude consiste à se retirer des cycles de production pour proposer une approche critique des procédés de conception et définir des alternatives libérées de toute contrainte mercantile : leur programme renoue avec la volonté de stimuler des changements sociaux. Sur certains aspects il est dans la continuité du mouvement moderne, par sa volonté de soulager les masses du joug de l'industrie. Cependant en opposition à ce dernier il dénonce l'erreur de la raison toute puissante, ses propositions alternatives sont proches des réflexions dadaïstes et surréalistes : «la destruction des objets, l'élimination de la ville, et la disparition du travail» fondent cette approche critique qu'il baptisent *Contre-design*.

En 1968 la modification de l'enseignement de l'architecture, qui quitte les Beaux-Arts, institutionnalise une part de leurs revendications. En 1973 ils fondent ensemble Global Tools, une école qui a pour but de développer l'enseignement de leurs principes basés sur l'étude des rituels quotidiens plutôt que sur l'analyse fonctionnelle des besoins. Puis, mûs par la conviction que leur action a porté ses fruits, ils clôturent le mouvement architecture radicale.

La dimension politique, totalement absente de l'oeuvre de John Hejduk, constitue la majeure différence qui existe entre le travail de l'architecte américain et celui de ces confrères italiens. En commun demeure cette volonté de faire évoluer l'architecture en déplaçant le rôle de l'architecte : de créateur de formes, il devient créateur d'attitudes alternatives conduisant à une réflexion sur les exigences intellectuelles, sur l'éthique de la discipline.



Ettore Sottsass, Dessin d'une porte pour entrer dans l'ombre, Aigua Brava, 1973

La déconstruction en philosophie et en architecture

Le terme de «déconstruction» est la traduction du vocable allemand *Destruktion* que Martin Heidegger emploie dans *Etre et Temps* (1927). Il définit l'étude de l'évolution de la philosophie depuis ses origines grecques pour en comprendre les déviations et proposer une alternative contemporaine de cette discipline qui soit plus fidèle à son intérêt originel pour l'*être*. Le philosophe Jacques Derrida reprend cette méthode à son compte pour examiner les mécanismes du langage et en relever les aspects rendus tabous par l'usage. Cette pratique s'étend par la suite à d'autres domaines tels que la psychanalyse, la littérature, la peinture, etc.

Dans le domaine de la peinture par exemple, Craig Owens reprend cette critique des présupposés en analysant la place de la femme dans la peinture occidentale. Traditionnellement, elle est en effet le plus souvent représentée comme métaphore de quelque chose d'autre (la Nature, la Vérité, le Sublime, etc.) et les artistes femmes de la culture occidentale ont souvent dû adopter une posture masculine. Selon Owens «leur extériorité au système de représentation occidental expose ses propres limites.» L'apparition du féminisme est l'occasion pour l'auteur d'en analyser les conséquences sur la représentation en peinture. Ainsi la déconstruction vise à démonter les pratiques langagières pas pour les remonter ensuite de façon originale mais pour découvrir des choses qu'on ne pouvait pas dire.

Concernant la déconstruction en architecture, Philip Johnson dira dans le catalogue de l'exposition *Deconstructing Architecture* présentée au MoMA en 1988 qu'elle doit son nom à la poursuite des recherches formelles du constructivisme russe. Le constructivisme, dont la base est un jeu formel de composition issu des expériences du cubisme permet une réflexion sur la forme de la représentation qui traverse toute la période moderne. La réactivation de ces recherches de nos jours aboutit au développement d'une critique des pratiques de conception qui prennent comme point de départ la fonction. On peut donc comprendre cette recherche formelle comme une tentative de relever ce qui était impossible à concevoir dans la logique du modernisme. Peter Eisenman, qui collabore à plusieurs reprises avec Jacques Derrida dès 1979, est le premier à adopter la recherche épistémologique comme méthode de production dans le domaine de l'architecture. Son travail, qui donne lieu à l'émergence d'une nouvelle typologie avec le monument pour les juifs d'Europe assassinés, permet de comprendre la réalité de ce potentiel gisant inexploité parmi les expériences des avant-gardes de l'entre deux-guerres.

Mais en philosophie la déconstruction est aussi un examen des doutes qui pèsent sur la pensée moderne des XIX^e et XX^e s. et sur le positivisme. Selon les méthodes décrites précédemment elle analyse la pensée des deux siècles passés pour en relever les failles et en extraire une possible nouvelle orientation. Les principales critiques se braquent sur le principe ethnocentrique de la culture universelle prophétisée par le projet moderne. En effet la crise d'autorité culturelle qui assaille l'occident, ses doutes sur la validité de son

entreprise universaliste se doublent d'un intérêt pour les pratiques culturelles de ses minorités et des autres civilisations. Face au dogmatisme des théories et des représentations modernes s'impose petit à petit un relativisme des langages dont le philosophe Nelson Goodman sera un fervent défenseur. Dans *Les Langages de l'Art* il propose une théorie visant à installer chaque point de vue dans une égale dignité théorique, une rationalité ouverte et évolutive face à l'hétérogénéité des modes de symbolisation. Cette attitude témoigne des évolutions qui ont suivi les impulsions de la déconstruction, et qui détermine en grande partie le monde de la création à l'heure de la post-modernité.

Recension du projet moderne

Les architectes présentés durant l'expositions *Five Architects* permettent une mise en perspective de l'évolution du projet moderne. Même si elle est loin d'être exhaustive, elle permet de circonscrire le champ des tendances contemporaines.

Le travail de Colin Rowe, Richard Meier et Charles Gwathmey illustrent l'institutionnalisation du mouvement moderne en une nouvelle tradition architecturale, l'éloignant cependant de la velléité progressiste qui était son postulat fondateur.

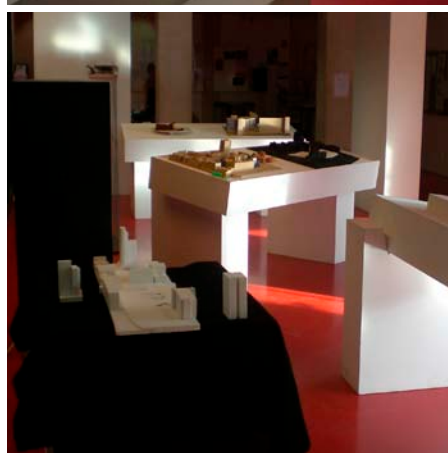
L'oeuvre de Michael Graves met en relief le développement de la société de consommation et l'intérêt porté à cette dernière par les artistes et les architectes. En effet les avancées de la culture de masse sont autant d'attaques frontales contre l'architecture moderne: l'hédonisme et la frivolité de la culture pop émergente se heurtent à l'aspect moral que le mouvement moderne attribuait à la conception. Ce sont ces nouvelles pratiques, par certains aspects irréconciliables avec l'éthique du moderne, qui prendront forme de rupture et seront conséquemment appelées post-modernes par la suite.

L'architecture voit aussi son mode de transmission modifié. Traditionnellement enseignée comme l'art de bâtir, la discipline devient un champ d'investigations intellectuelles ayant pour objet la place de l'architecture dans la société et la refonte d'outils adaptés à ce processus d'auto-révision. John Hejduk est un des pionniers de cette redéfinition du rôle de l'architecte.

Outre les expériences effectuées dans le cadre de la déconstruction architecturale, dont Peter Eisenman est le précurseur, la déconstruction en philosophie permet d'admettre que divers langages et systèmes de valeurs peuvent coexister. Dans l'art et l'architecture en particulier différents critères de pertinence peuvent être d'égale validité. Cette attitude sonne le glas de l'*esprit du temps* dans son acception hégélienne, puisque la communion universelle des langages et des valeurs est à présent vue comme une coercition culturelle nuisible à la richesse de la variété des différentes approches.

Mais si l'*esprit du temps* accusant l'évolution vers l'esprit du monde a trépassé, il n'en reste pas moins que nous pouvons discerner dans l'exposition *Five Architects* une attitude très représentative de l'époque : en effet le groupe présenté comme la troisième génération d'architectes modernes est en réalité le premier groupe de ce mouvement à être dépourvu d'une intention commune : outre la congruence esthétique et la volonté d'auto-promotion, ce groupe célèbre l'individualité et la tolérance réciproque de méthodes différentes.

L'exposition



Une lecture présentant une biographie critique des *New York Five* introduit le propos de cette exposition, à savoir le parcours de ces architectes de l'époque de Giedion jusqu'à la nôtre, et esquisse le visage de l'avant-garde architecturale de ces quarante dernières années. Ce texte explore le lien des *Five* avec le modernisme, les différentes directions qu'ils ont prises (le déconstructivisme pour Eisenman, le post-modernisme pour Graves, le contre-design pour Hejduk, l'architecture blanche pour Meier et Gwathmey) et leur relation avec les théories architecturales, artistiques et philosophiques de cette période.

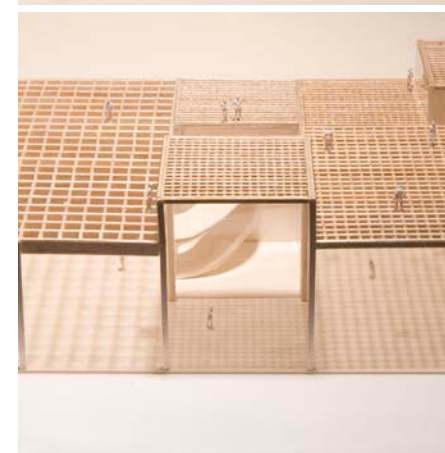
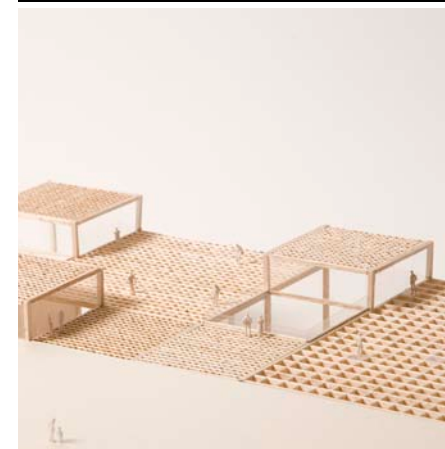
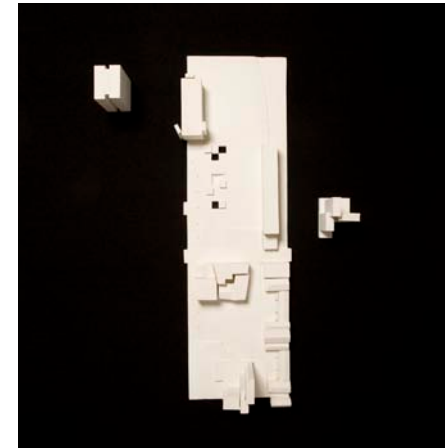
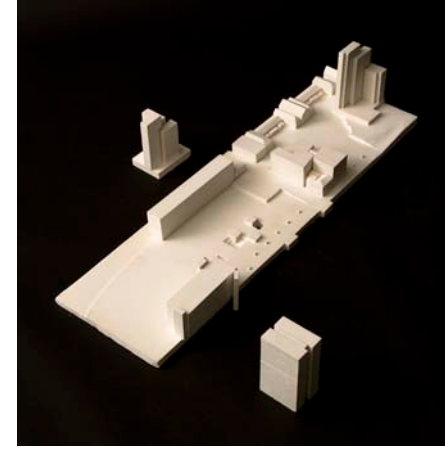
L'exposition proprement dite présente sept maquettes-sculptures et une vidéo d'interviews. Ces objets illustrent les idées présentées dans l'essai concomittant par le biais d'un projet architectural.

Sur un même site (la Place de la République à Nancy, face au centre de tri postal de Claude Prouvé) est projeté quatre fois le même programme : un musée-archives de la famille Prouvé. Ces quatre hypothèses sont l'occasion d'une expérimentation sur les critères de quatre courants architecturaux contemporains : l'architecture blanche, le déconstructivisme, le post-modernisme et le contre-design. Les critères de pertinences et les références de ces courants sont appliqués à tour de rôle à ce même programme. Chaque projet sera illustré par deux maquettes : la première présentant une étude de masse, la seconde une coupe sur l'intérieur du bâtiment.

Les pages qui suivent s'attachent à décrire la conception des maquettes de chacun des quatre courants abordés, à faire le lien entre théorie et choix formels.

Un cycle d'interviews de plusieurs personnalités de l'architecture d'aujourd'hui conclut le projet. Pour circonscrire ce qu'on pourrait appeler l'esprit de l'époque, la recherche théorique semblait nécessaire, mais impuissante à décrire avec suffisamment de nuances les évolutions des années 90 jusqu'à maintenant. Quinze architectes et critiques appartenant à l'avant-garde contemporaine s'expriment sur leur production actuelle. Ces différentes entrevues sont présentées dans l'exposition entre les modèles, créant une dynamique dans la perception des idées présentées.

Architecture blanche



Le site se trouve dans une partie de la ville qui est fortement marquée par le style architectural des années soixante: des tours et des barres faites de l'accrétion de cubes et de parallélipèdes, comme dans un rêve de Malevitch réalisé.

Le terme «architecture blanche» désigne l'usage tardif du langage formel du modernisme: l'intervention répond donc au paysage urbain moderne en utilisant le même **langage géométrique**.

Les carrés extrudés vers le haut et le bas permettent la connexion visuelle entre l'intérieur et l'extérieur.

L'organisation intérieure du musée est basée sur ce vocabulaire restreint du cube et sur le précepte des «trois mélodies» de Corbusier: une «promenade architecturale» organisée par une succession d'**espaces** dont la **structure** définit la **lumière**. Dans les faits, la quantité de lumière filtrant par les poutres caissons du toit est directement liée à la taille de la pièce qu'elles couvrent.

Ainsi, le chemin d'accès du visiteur est séquencé par ces changements de volumes et de lumière comme dans le codex moderniste.

Déconstructivisme



La déconstruction, en philosophie comme en architecture est une critique du positivisme: la forme ne vient pas du sens (de l'objet), c'est le sens qui émerge de la recherche formelle.

L'environnement du site est représenté avec du bois brûlé, il rappelle l'esthétique de la ruine que le déconstructivisme emprunte au romantisme du XIXème siècle: l'intérêt pour le sublime, le **phénomène naturel**, le presque disparu.

Le site du musée proprement dit, fait en plâtre, est inspiré de l'idée de la **distorsion de la grille**, du **monument topographique** inventé par Peter Eisenman avec le monument aux juifs disparus à Berlin.

Le **palimpseste urbain**:

(nota: les carrés profondément creusés de la maquette de masses représentent des bassins, ceux légèrement creusés des espaces verts - comme on peut voir dans la maquette section).

Un lac était situé sur le site avant le XXe siècle, il était utilisé pour alimenter les douves de la ville. Il a disparu avec la destruction des remparts. Dans ce projet, il réapparaît dans une stylisation géométrique.

La foule sortant de la gare passe sur des chemins traversant ce lac artificiel, et ce faisant peut voir à l'intérieur du musée à travers l'eau.

Les voûtes, à la structure mimant celle des nids d'oiseau, sont un moyen de renouveler le regard que nous donnons à ce dispositif architectural. Les voûtes redeviennent un défi à la pesanteur comme elles l'étaient dans les temps anciens. Ce regard nouveau sur les formes du passé, rendues banales par la familiarité, Jacques Derrida l'appelle l'**anamnèse de la tradition**.

Les longues jambes de la maquette coupe servent à mettre le modèle à la hauteur de l'œil. C'est **un hommage au constructiviste** Georgij Ginsberg.

Post-modernisme



Il n'y a pas de maquette coupe. À propos de la question des espaces intérieurs de ses constructions, Robert Venturi indique qu'il emploie les mêmes références que Le Corbusier dans ses premiers écrits: l'entrepôt américain, qui est, vu de l'intérieur, un simple plan type, un non-événement.

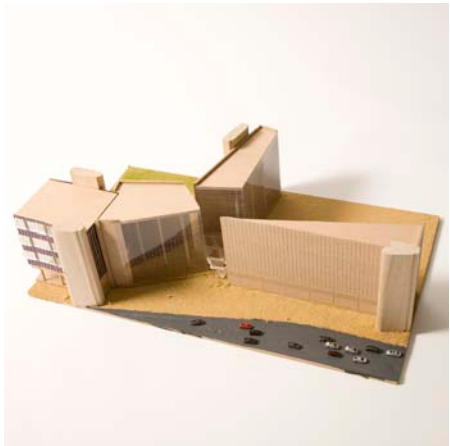
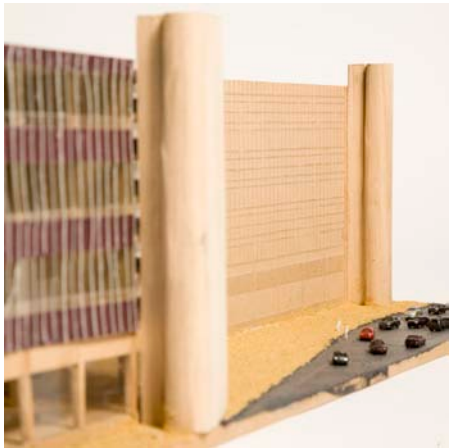
La place est structurée suivant les idées de **la ville analogue** d'Aldo Rossi : en continuant le tracé des rues existantes.

L'apparence des bâtiments eux-mêmes est basée sur **les formes simplifiées des traditions vernaculaire et classique**.

Une série de pièces évoque la tradition vernaculaire, l'autre la tradition classique. C'est au public de choisir. En effet l'une des plus intéressantes questions de l'architecture post-moderne est la question de l'architecture participative. Ce jeu renvoie aux *éléments de choix*, aux *options* propre à toute la production de la démocratie capitaliste. Les visiteurs de l'exposition peuvent jouer avec les éléments. Mais parce qu'au delà de ces aspects amusants et enfantins, il est **ironique** vis-à-vis de la culture populaire, le post-modernisme montre qu'il n'est pas non plus dupe de la facilité intellectuelle de ses formes.

NB: le dernier objet de l'exposition est une vidéo, et je voulais aussi avec ce mélange (sept sculptures et une vidéo) exemplifier un aspect de la production artistique post-moderne qui est le mélange des médias.

Contre-design



Ce terme a été inventé par les radicaux italiens dans les années 70 pour qualifier leur propre pratique. Il consiste en projets didactiques (non bâtis) destinés à créer des **outils d’auto-révision** de la pratique architecturale. Proches des idées **dadaïstes** et néo-réalistes ils critiquent l’invasion de l’architecture par les intérêts mercantiles, qui court-circuitent l’objectif premier de la modernité: comment améliorer la vie de tous les jours?

Le site: ici, nous nous concentrons sur le centre de tri postal, un bâtiment de Claude Prouvé de la fin des années soixante. Cette partie de la ville étant en voie de modification, la polémique concernant le bâtiment Prouvé a émergée : faut-il le conserver ? Il a été décidé que le bâtiment faisait partie de l’héritage moderniste, devait être réutilisé dans le nouveau projet et présenté en tant que patrimoine.

Mais comment désigner un tel bâtiment en tant que patrimoine? Jouer sur l’authenticité et la superposition des périodes ne semblait pas pertinent, car les époques des immeubles ne sont pas suffisamment éloignées pour créer un contraste. J’ai donc décidé de reproduire l’ancien bâtiment, de faire un copier-coller et de couper la copie en trois parties qui accueillent le nouveau musée. **Les façades sont des répliques moulées de l’ancien bâtiment.**

Le bâtiment a toujours son rôle de filtre et de canalisation des flux humains car les personnes sortant de la gare sont obligées de passer par la zone d’entrée du musée, une structure-textile qui relie les trois parties.

L’objectif est de s’approcher de la notion de dystopie qui est au coeur des problématiques des radicaux italiens: à propos de la méthode, à propos de la condition de patrimoine de la production Prouvé, dont la popularité est discutée mais qui en même temps est une page importante de l’histoire du design à Nancy. **Le but d’un tel projet est de poser des questions et de créer des polémiques.**

Interviews



Nathalie de Vries, MVRDV, juin 2008



Caroline Bos, Unstudio, juin 2008



Maurice Nio, avril 2008



Joseph Abram, avril 2008

La dernière partie de ce projet est un cycle d’interviews réalisées avec quinze personnalités représentatives de la scène architecturale d’aujourd’hui. Ils parlent de thèmes transversaux qui aident à comprendre les différentes degrés de signification de l’exposition et donnent l’aperçu le plus actuel qui puisse être sur leur travail.

Participants:

- Nathalie de Vries (MVRDV)
- Caroline Bos (UNstudio)
- Maurice Nio (Nio Architecten)
- François Valentiny (Hermann&Valentiny)
- François Thiry (POLARIS)
- Joseph Abram (EAN)
- Sean Griffiths (FAT)
- Tom Verebes (Architectural Association)
- Julien de Smedt (JDS)
- Bernard Cache (Objectile)
- Marie-Ange Brayer (FRAC centre/Archilab)
- Philippe Rahm (Decosterd&Rahm)
- Francois Roche (R&Sie)
- Stephane Maupin (Fantastic agence)
- Patrick Bouchain (Construire)

La dernière question de ces entretiens était la meme pour chacun: «L’architecture, est-ce de l’art?» L’hétérogénéité des réponses à elle seule donne une idée de que peut être l’esprit du temps aujourd’hui: un réseau de singularités, d’individualités cohabitant dans l’espace médiatique.

Ce travail a été présenté à l’Ecole d’Architecture de Nancy, lors d’une lecture et d’une expo-
sition en juin/juillet 2008.

Bibliographie

Five Architects, éditeur Arthur Drexler
Espace, Temps, Architecture, Siegfried Giedion
L'Architecture moderne, Alan Colquhoun
Le Post-moderne expliqué aux enfants, Jean-François Lyotard
Qu'est-ce que l'esthétique ?, Marc Jimenez
Vers une architecture, Le Corbusier
Quand le moderne n'était pas un style mais une cause, Anatole Kopp
“L'architecture dans le boudoir”, Manfredo Tafuri, *Oppositions* (n°5)
Le Style International, Henry-Russell Hitchcock, Phillip Johnson
“Re-lire Giedion”, *Espace-temps.net*
“Pop, popular, populist”, *Architectural Design* (juillet-août 1992)
De l'ambiguïté en architecture, Robert Venturi
Learning from Las Vegas, Robert Venturi
Mythologies, Roland Barthes
Collected words 1953-1982, Richard Hamilton
Le brutalisme en architecture, Reyner Banham
De l'habitat au logement : Thèmes, procédés et formes dans la poétique architecturale de Roland Simounet, Zeila Tesoriere
L'architecture de la ville, Aldo Rossi
Aldo Rossi : tutte le opere, Alberto Ferlenga
Collage City, Colin Rowe
Le Langage de l'architecture Post-moderne, Charles Jencks
Modern architecture and other essays, Vincent Scully
Transparence réelle et virtuelle, Colin Rowe, Robert Slutzky
Superstudio&Radicals, éditeur Superstudio&Moriyama Editors Studio
Métaphores, Ettore Sottsass
Weak and diffuse modernity, Andrea Branzi
Deconstructivist architecture, Phillip Johnson, Mark Wigley
The Anti-Aesthetic, essays on postmodern culture, éditeur Hal Foster
Mimesis des articulations, Jacques Derrida
Les Langages de l'art, Nelson Goodman

Charles Gwathmey & Robert Siegel : résidences 1966-1977 , Kay Breslow
Gwathmey Siegel, Stanley Abercrombie

Tracing Eisenman : Peter Eisenman complete works, Cynthia C. Davidson
Blurred zones : investigations of the interstitial : Eisenman Architects 1988-1998, Benjamin Andrews
“Peter Eisenman”, *El Croquis* (n°41)
“Avant-garde de l’art”, *Archi CREE* (n°209)
“Peter Eisenman”, *Connaissance des arts* (n°464)

“Interview with Peter Eisenman”, *Architectural Design* (n°3/4 1988)
“Peter Eisenman vs Leon Krier”, *Architectural Design* (n°9/10 1989)
“Peter Eisenman Blue Line Text”, *Architectural Design* (n°7/8 1992)

“Richard Meier” *GA Document Special issue* (n°1)
“Richard Meier & associates : the Atheneum, New Harmony, Indiana. 1975-79”, *GA* (n°60)
“Richard Meier : The Getty Center”, *A + U Special Issue* (novembre 1992)

Michael Graves : Buildings and projects (1990-1994), Karen Nichols
Graves residence : Michael Graves, Kenneth Powell
Michael Graves : progetti 1977-1981. Exposition. Roma.1981, Collection Quaderni di architettura
“Snyderman House, Michael Graves”, *GA Houses* (n°2)
“Michael Graves on Michael Graves”, *GA Document* (n°5)
“Interview with Michael Graves”, *A+U* (n°147)
“Le Post-modernisme serait-il un humanisme?”, *Technique & architecture* (n°355)

Mask of medusa : John Hejduk : works 1947-1983, Kim Shkapich
John Hejduk : 7 houses, éditeur IAUS
Machines d’architecture.Exposition. Fondation Cartier-Jouy-en-Josas pour l’art contemporain. 1992, éditeur Techniques &architecture
“John Hejduk or the architect who drew angels”, *A+U* (n°244)
“Témoignages pour Le Corbusier ; John Hejduk - Hors du temps dans l’espace” *Architecture d’Aujourd’hui* (n°122)