

Pour un art du gratte-ciel

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS ALLIA

Autobiographie d'une idée

LOUIS H. SULLIVAN

Pour un art du gratte-ciel

Traduit de l'anglais par
CHRISTOPHE GUILLOUËT



ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2015

Les textes ici traduits ont pour source principale le recueil *The Public Papers*,
édité par Robert Twombly et paru sous les presses de l'université de Chicago
en 1988.

En couverture : Guaranty (Prudential) Building, Buffalo (New York), 1896.
© Éditions Allia, Paris, 2015.

*Le Sullivan théoricien de l'architecture du XIX^e siècle
peut être situé parmi les écrivains et concepteurs
qui ont pris modèle sur le langage et la poésie pour
expliquer la construction et la composition.*

LAUREN S. WEINGARDEN



LOUIS H. SULLIVAN, 1920

AU temps de sa gloire et depuis sa disparition, nombreux ont été les commentaires et études qui ont vu dans Sullivan un chatoyant, complexe, *fascinating* génie, et qui l'ont consacré comme le premier des architectes américains. À sa mort, en 1924, il fut qualifié par le *Chicago Tribune* et le *New York Times* de "doyen des architectes américains", et bientôt invoqué comme "l'inventeur", ou "le père du gratte-ciel moderne". Claude Bragdon, préfacier de l'*Autobiographie d'une idée*, avait récemment donné la mesure de cette dignité nationale en l'associant à Walt Whitman et Abraham Lincoln, figures d'avant-garde héroïques à la fois solitaires et porteuses d'un idéal collectif, et en situant donc l'architecture à la suite de la littérature et de la politique dans le processus d'invention et de représentation du pays.

Comme d'autres de ses conationaux, Sullivan eut une double approche du métier : par des études académiques qui, commencées dès 1872 au Massachusetts Institute of Technology de Boston sous la férule d'un maître local du néoclassicisme, le mèneront bientôt à la Mecque de l'architecture qu'était l'École des beaux-arts de Paris ; et, parallèlement, par la tradition de Ruskin et du "discours pittoresque", où les États-Unis cherchaient à se fabriquer une identité culturelle¹. Une pulsion de dessin, peut-être héritée de ses parents qui le pratiquaient durant leurs loisirs, en tout cas révélée et exploitée dans ces deux approches, fut la première, constante et ultime manifestation de son activité créatrice. Ses réalisations firent sensation dès la fin des années 1870, avec des ornements naturalistes, puis diverses expériences de motifs décoratifs, par lesquelles il s'appliqua bientôt à définir l'architectonique du bâtiment et qui l'amenèrent à déclarer la nécessité d'un style américain. Puis, dans les années 1890, son apport à l'architecture urbaine moderne sera décisif, avec sa conception rationnelle du "grand immeuble de bureaux", qui symbolise et synthétise

1. Weingarden, 2009. Voir la bibliographie en p.355 pour les références éditoriales complètes.

le paradigme de la ville moderne tel que l'a élaboré l'école de Chicago dans ses différentes branches, artistiques et architecturale comme sociologiques et philosophiques¹.

MODERNITÉ, ÉDUCATION, LANGAGE

CHEZ un moderne comme Sullivan, conception – *design* en anglais – signifie le dessin du bâtiment, qui présente le concept du projet, projet donc solidaire d'une pensée verbale, établie dans le langage. Mais cette dernière relève, chez Sullivan comme chez tout un chacun, d'une formation plus ancienne que l'éducation au dessin, et a donné lieu dans l'écriture à un autre plan expressif de son apport à l'architecture. Le moment majeur de cette conception intellectuelle et verbale sera celui de la formulation "la forme suit la fonction", qui décrit et défend l'architectonique du gratte-ciel formulée dans les années de la maturité. La critique a dès l'origine séparé le rationalisme et le naturalisme des écrits – et il en est advenu de même pour l'œuvre bâtie, où elle a séparé l'ornement de la résolution fonctionnelle². Pourtant, l'ensemble des textes de Sullivan confirme que la question de l'ornement participe de la détermination de la forme, et de la représentation des fonctions du bâtiment.

À l'instar de la formule architectonique dessinée du gratte-ciel³, sa formule verbale a été donnée sous le coup de l'immédiate intuition de l'architecte, à partir de signifiants saisis dans le vif de l'expérience accumulée. Les œuvres de Sullivan valent pour la contemplation qu'elles inspirent ou l'usage qu'on peut en faire, mais la notion même de "formule" qui participe de ses bâtiments et de ses textes de la maturité annonce aussi que sa filiation et son destin théoriques résonnent au-delà de la contingence de son temps. Ainsi, l'école décorative "sullivanesque"⁴, et surtout l'esthétique

1. Massu, 1982. Isaac et Grafmeyer, 1979.

2. Adler, 1896, in Mumford, 1972 ; Morrison, 1935 ; Giedion, 1941 ; Condit, 1964, jusqu'à Weingarden, 2009.

3. Dont Wright a décrit l'avènement dans *Genius and the Mobocracy*.

4. Schmitt, 2002.

de Frank Lloyd Wright, son célèbre émule, n'en témoignent qu'assez peu. Wright, qui a travaillé cinq ans sous sa direction, a dit combien il fut marqué par son dessin, où se développait la découverte d'une idée formelle, sa construction et sa transmission¹ ; mais ni ses commentaires sur Sullivan ni ses projets ne disent que la leçon de composition reçue fût directement stylistique ou technique. Il conserva dans sa carrière la trace d'une reconnaissance non pas protocolaire mais substantielle du maître, dont l'influence s'exerça à un plan moral, non sans rapport à diverses avancées sur la question de l'éducation telle qu'elle avait commencé d'être posée par les Lumières, à un plan philosophique mais aussi expérimental². Sullivan aussi fut pénétré de cette question, et que ce soient ses essais ici traduits, les *Kindergarten Chats* ("conversations au jardin d'enfants"), et surtout l'*Autobiographie*, roman d'éducation qui est un texte clé et à tiroirs de la théorie moderne, tous témoignent d'un besoin de la situer au cœur de sa réflexion sur son art. Pour lui, la création formelle moderne n'est pas un fait d'autorité mais une discipline de raison – du moins l'autorité, à savoir la manifestation d'un auteur, y est-elle liée à une raison qui est synonyme de partage –, où chaque personne, maître et disciple, s'inscrit dans un rôle, au sens à la fois sérieux et théâtral, pour opérer la transmission du processus de connaissance et du savoir, en particulier du savoir moderne. Et assurément, les rôles qu'endossèrent Sullivan, Wright et les autres maîtres, ou "pionniers" du moderne, furent théâtraux : pour qualifier le moderne, Sullivan disait "un drame", dans une certaine manière ritualisée de la représentation du monde. Le nom de *Liebermeister* dont Wright a usé à l'endroit de son maître n'est pas qu'anecdotique, car il ritualise aussi l'affect de la relation pédagogique – et rappelle le "patron" des ateliers des Beaux-Arts, tel d'ailleurs que Sullivan le décrira³. La discipline renvoie alors à une éthique où l'éducation est un processus humanisant, qui requiert certains dispositifs de l'échange verbal comme l'écoute de l'éduqué par l'éduquant. Aussi la tonalité moraliste que l'on trouve dans les écrits de

1. Wright, 1949 et Van Zanten, 2006.

2. *Mon Autobiographie*, Paris, 1998.

3. *Autobiographie*, ch. 10 et 12.

Sullivan ne relève pas, pour prosélyte qu'elle paraisse, d'une manière de soumission à une morale, mais participe d'une théâtralisation pédagogique de la théorie, pour humaniser cette dernière, en particulier pour que l'héritage conceptuel qu'elle endosse s'accorde à certaines pratiques langagières, et à des problématiques proprement linguistiques, parfois désignées comme telles par Sullivan tout au long de ses écrits. Et cependant, la morale y est présente. Dès le premier abord qu'on en a, les écrits se présentent moins comme la définition d'un concept théorique ou de l'essence de la théorie que comme la question de savoir comment la dire ; le mot "théorie" y est souvent employé mais, sauf dans les tout derniers, toujours négativement, comme pour renier la nature d'une idée à laquelle l'architecte a pourtant présidé – qu'il a baptisée –, objet problématique que cette idée, aussi constant que refoulé, et que l'on situera donc dans le champ éthique, auquel l'esthétique n'est qu'un accès.

Ainsi pourra-t-on de même regarder les grandes figures bâties du fonctionnalisme, sullivanien ou, au-delà, celles plus tardives de la deuxième école de Chicago et des gratte-ciel du Style international¹. En orthographiant sur plusieurs plans de la perception qu'on en a – ornemental, volumétrique, fonctionnel – les figures qu'il a édifiées, Sullivan a affirmé qu'elles sont aussi des formes, et que la forme est structure, construction, langage. Le rigorisme de la composition qu'il a transmise à la deuxième école de Chicago ne fait que représenter l'héritage moral classique que les sciences de l'éducation, et au-delà les sciences humaines de son siècle, ont transmis comme condition de l'organisation sociale moderne, à savoir démocratique et libérale, qu'étudiera en particulier l'école de sociologie de Chicago.

FONCTIONNALISME

PRÉPARÉ par tout le XIX^e siècle, des paléontologues à Darwin, en passant par Baudelaire qui avait entrevu "l'inévitable

1. Massu, 1997.

rapport entre la forme et la fonction”¹, le concept fonctionnaliste était déjà opératoire dans le projet, et son énoncé par Sullivan, prêt à advenir. En tant qu’instrument de pensée, cet énoncé est tardif et d’aucuns l’eussent attribué plus volontiers à Viollet-le-Duc qu’à un Américain influencé, lui et l’école de Chicago, par le romantisme naturaliste ruskinien en même temps que par les ingénieries françaises ou allemandes². Sullivan, tout confiant qu’il fût dans l’instinct, avait aussi une stricte logique causale de raisonnement et se voulait ancré dans son époque positiviste, à la fois au centre du débat sur le style qui opposait néoclassicisme et néogothique, et partie prenante de l’évolution industrielle et technique de la production du bâtiment. Il pressentit précocement son idée, et la revendiquera dans ses écrits ultérieurs. Et pourtant, la fortune critique de son œuvre a été marquée non seulement par une séparation entre rationalisme et naturalisme mais aussi par le rejet de son affirmation théorique, soit de la part de ceux qui sont opposés par principe à voir dans la fonction la base de l’art, soit, aussi bien, d’avant-gardes modernes qui la jugèrent trop déterministe et n’admettront pas davantage de la reconnaître comme interprétation unique de la modernité. Dans sa forme lapidaire, l’idée de Sullivan possède cependant une efficacité sans pareille pour dire le procès rationnel qui sera actif dans toutes les branches du développement de l’architecture moderne au xx^e siècle. Elle synthétise le fait technique, industriel et social s’imposant désormais à l’architecte et, au-delà, la perception du monde réel, vécu et non seulement idéalisé comme le voulait la tradition classique, par le truchement de la métaphysique chrétienne; elle implique que l’architecture n’est pas qu’un art mais aussi un acte poétique d’approfondissement et redéfinition de ce réel; elle marque la conscience que l’architecture est une création artistique dans son temps – la deuxième révolution industrielle –, dans un lieu – la ville américaine –, et qu’elle s’applique à définir un type nouveau – le gratte-ciel. De fait, l’essai où elle est énoncée, inaugurée, propose “l’art” comme une notion de

1. “L’exposition universelle”, 1855.

2. *Chicago, naissance d’une métropole*, 1987.

référence du projet, mais qui doit aussi être redéfinie par la nouveauté d'une expérience directe du monde à la fois social et sensible. À l'historicisme ou au néoclassicisme qui n'ont pas de base vitaliste, car ne témoignant pas de la réalité naturelle et sociale du monde, le théoricien moderne oppose un argumentaire puisé dans le matériau même de la construction et dans ses conditions de mise en œuvre et de pratiques, dans le métier, ou la "profession" – ainsi interpellée à la fois pour l'édifier intellectuellement et pour la syndiquer, notamment en 1887-1888.

Pour lui comme pour le praticien, situer "la fonction" à la base de la conception du projet, ce fut reconnaître que la pierre avait, en tant que matière symbolique comme en tant que matériau structurel, disparu de la masse du bâtiment, et que s'étaient imposés des programmes d'immeubles liés à la nouvelle production industrielle d'acier. Cette mutation de l'abandon de la pierre pour l'acier, Sullivan reconnut l'avoir vécue dans ses propres réalisations, puisqu'il situa l'Auditorium de Chicago, sa grande œuvre de 1889 réalisée avec Adler, auquel il était associé depuis le début de la décennie, comme l'apogée de sa "période maçonnerie"¹, avant de réaliser par la suite la série des immeubles de grande hauteur à ossature métallique. Ses observations sur l'activité de son temps en témoignent aussi; sur le Monadnock Building de Root, par exemple, qui l'impressionna à la fois par son dépouillement, la grâce de son élancement, et en même temps comme dinosaure de la construction de grande hauteur en maçonnerie (de brique). Ses passages sur les fondations illustrent, avec maints détails, sa conscience de cette mutation; ils rappellent que les fondations constituèrent dès l'origine du Chicago moderne un problème majeur de construction, le sol étant si meuble et si bas par rapport au lac Michigan qu'il avait fallu, à partir du milieu des années 1850, le relever de l'équivalent d'un étage. À l'époque où Sullivan était déjà actif, les bâtiments prémodernes en maçonnerie comme le Montauk de 1882, l'Auditorium de 1886, ou le Monadnock de 1891, eurent des fondations

1. *Autobiographie*, ch. 15.

sur “radeau”, dans une certaine mesure empiriques; puis, lorsque l’ossature d’acier fut généralisée et commença d’être standardisée dans les bâtiments, les fondations des poteaux furent assises sur la roche, avec des puits bétonnés, comme au Schlesinger and Mayer de 1903¹. Les fondations sont une fonction structurelle, y compris la connaissance géologique du sous-sol, dont la maîtrise a été primordiale dans la conception du gratte-ciel depuis ses origines; aussi la conscience qu’en a eu Sullivan justifie-t-elle la paternité qu’on lui a attribuée sur ce type de l’architecture.

“POUR UN ART DU GRATTE-CIEL”

LA critique a été diserte sur la formule maîtresse de l’“idée” de Sullivan, “la forme suit la fonction”, mais pour tenter d’en amoindrir l’effet et la portée, et n’a pas voulu en définitive lui accorder beaucoup de crédit; elle l’a tenue à distance et a contourné son expression littérale, et s’est assez peu intéressée à la manière dont il l’avait avancée. La lecture assidue de Sullivan, en particulier complétée d’un travail de traduction, invite cependant à constater que son écriture même induit la recherche d’une efficace théorique. Tous les écrits de Sullivan sont marqués d’une intensité, voire d’un souci rhétorique, dont est exemplaire l’essai de 1896 “Pour un art du gratte-ciel”, qui contient cette formule. Dans cette dernière, le précepte – un *dictum*, comme les Anglo-Saxons le nomment et donc tel qu’ils l’entendent – implique à la fois une forme dont la conséquence est morale et une charge linguistique de la théorie: à la fois de convaincre et énoncer. L’essai inscrit la pensée moderne de l’architecture comme un questionnement sur l’expérience de langage qui est au centre de la poétique du réel visée par le rapport forme/fonction. Dans les premières paroles publiques que nous avons conservées de lui, une interview², Sullivan avait annoncé sa défiance envers les mots, et ne pas en avoir “pour caractériser ce que vous voyez”; il parlera à leur propos

1. “Les infrastructures...”, 1903.

2. “Le nouveau théâtre Hooley”, 1882.

“d’esclavage” et marquera son indifférence envers “la page imprimée”. L’éditeur américain des essais, Robert Twombly, a écrit que “les mots étaient pour lui des symboles d’idées basées sur l’instinct, mais pas les idées elles-mêmes.” Mots qui, cependant, à un degré implicite et parfois explicite¹, l’impressionnèrent et l’éprouvèrent tout autant en tant que signes, et appellent progressivement à percevoir dans son texte une épaisseur, à vrai dire un dédoublement du plan de lecture, de l’idée par les signifiants, où la théorie de l’architecture s’élargit dans un questionnement épistémologique.

Dans “Pour un art du gratte-ciel”, la répétition du mot “problème”, une copule apparemment anodine, interroge sur le sens qu’il recouvre, et sur la “solution” qu’entend y trouver l’auteur. Il semble ne concerner d’abord que le travail de la forme que l’architecte doit donner au bâtiment, d’après son contenu fonctionnel. Mais cette première question de poids transfère le problème artistique – ou technique – annoncé, dans le champ de l’éthique : quelle est la légitimité pour l’architecte, dont l’activité est représentative d’une aspiration à la vie de l’esprit, de participer à l’*hubris* matérialiste du capitalisme urbain ? Problème commun à la critique traditionnelle de la révolution industrielle, et dont la résolution passe d’abord ici par l’acceptation du fait social et économique, puis par la compréhension analytique de la logique interne des fonctions du programme. Le problème moral posé à l’architecte est donc traversé par les axes théoriques propres à sa discipline qu’il va développer : axes méthodologique, typologique, de la formalisation par référence au modèle classique, de la place de l’architecture dans le monde moderne.

L’axe méthodologique d’analyse du programme n’est sans doute pas nouveau, mais la question programmatique va s’installer comme socle impératif du projet moderne, et les avant-gardes reprocheront au projet tel que l’École des beaux-arts le conçoit de ne guère s’en soucier – il n’est pas une histoire de l’architecture moderne qui ne mette l’accent sur ce point.

1. “Architecture et peuple”, 1906 ; *Autobiographie*, ch. 11.

L'axe typologique consiste à énumérer et décrire les sous-ensembles fonctionnels du gratte-ciel, puis à les recomposer en trois parties principales. Dans la théorie et dans l'histoire, le point théorique principal retenu sera la modélisation de l'étage courant du gratte-ciel sur la "cellule" standard, module spatial que définissent des fonctions d'utilité – l'unité de travail – et de structure – la portée entre deux points d'appui – ; cette cellule donne, par sa répétition en façade autant de fois que le programme la nécessite, la forme de la masse principale du bâtiment. Cette "transparence" sur les fonctions internes du bâtiment, ainsi nommée par la critique, cristallisera le scandale du fonctionnalisme sullivanien aux yeux d'un postmodernisme qui conçoit la forme architecturale calquée sur des représentations préétablies de l'imaginaire du public, à l'opposé des besoins sociaux réels¹. Mais cette modélisation raisonnée dépasse la question de l'esthétique du bâtiment, et conditionne le classement du type urbain du gratte-ciel comme nouveau paradigme de l'architecture moderne, au même rang historique que d'autres grands types du passé invoqués dans l'essai.

Le thème du rapport au classicisme est un axe plus problématique. Les "critiques [architecturaux] lucides et réfléchis", écrit Sullivan, admettent généralement une tripartition verticale du type, et il énumère les différentes références idéales de cette forme, dont celle de la colonne. Mais il s'exclut finalement de ces "théoriciens", car, comme l'a résumé un historien, son "message" est de créer des "styles individuels non dérivés des styles du passé"², expressifs de l'Amérique moderne, humaine et naturelle, styles anhistoriques, y compris par rapport au modèle grec. Selon la notion de style en vigueur dans l'ère industrielle et marchande, un nouveau style ne ferait qu'ajouter à la liste, et le but de l'architecture est une affirmation de l'homme et de la vie sur terre. Le Guaranty Building, qui venait d'être livré par Sullivan avant qu'il n'écrive "Pour un art du gratte-ciel", était intégralement recouvert d'un ornement sans précédent

1. Massu, 1982, et la préface de Philippe Boudon.

2. Sprague, 1999, <http://www.pbs.org/wbgriffin/sprague.htm> (2014).

et impressionna au plus haut point la critique¹, mais n'est pas mentionné dans l'essai, et Sullivan ne théoriserait globalement l'ornement qu'en 1924 dans son *Traité d'ornementation architecturale*². Il ne décrit ici que la solution architectonique d'ensemble du Guaranty Building et de quelques autres précédemment réalisés, à laquelle il est parvenu par une phase de réduction tacite dans son discours fonctionnaliste. Cette phase consiste à passer de cinq à trois sous-ensembles fonctionnels du bâtiment, et la solution est une composition tripartite de la verticale de celui-ci, qui retrouve la structure de la colonne. Signe à la fois antique et chrétien, classique par excellence, la colonne est une forme dans un sens spécifiquement architectural ; elle implique l'autorité d'un maître passeur d'une tradition classique intériorisée qui resurgit à certains moments du développement des arts. Mais ici, elle contredit le parti pris résolument anticlassique ! Et le refus du classicisme se solde ainsi par une redéfinition de la forme classique. Au problème moral initial de l'essai s'est donc associé un énoncé qui contient une contradiction d'essence fondamentale entre un refus de la tradition-autorité – refus nécessaire à la construction du sujet moderne –, et la réaffirmation de la forme classique, ancienne, qui donne pour le moins sa reconnaissance historique à l'œuvre, à vrai dire sa gloire et son bonheur. Le “problème” de l'architecte, s'il “contient sa solution”, c'est donc à être énoncé. À partir de la maturité de Sullivan, marquée par le projet du Wainwright Building de 1890³, chaque gratte-ciel offre une unité étrangement redevable à cette dualité conflictuelle dans la tradition, que semble rappeler la conjonction entre la construction rigoureuse de la verticale du bâtiment et l'ornement naturaliste et géométrique qui le recouvre, ou le traverse, s'y fond.

Enfin, la formulation architectonique qui situe le bâtiment dans le moderne est donc implicitement entérinée comme classique ; déduite, mais plus encore héritée ; se refusant au “symbolisme mystique” mais acceptant – tout aussi

1. Twombly, 1986, p. 320 sq.

2. Bruxelles, 1990, pour l'édition française.

3. Voir en particulier Twombly, 1986.

implicitement – un symbole universel dans la filiation de l'idée-forme platonicienne, pour une identification collective par-delà la crise morale de la civilisation industrielle. Cet arbitraire du symbolique qualifie en retour la forme architecturale comme représentation d'une préoccupation éthique de la modernité dans son cadre urbain. À la description de la formule architectonique succède, dans un second temps, la formule verbale "la forme suit la fonction". Second temps logique – et bien mesuré, puisque apparaît pour la première fois dans le texte le mot "fonction" –, et tout autre dans son inspiration, qui enjoint de ne prendre en compte que l'unique réalité contingente. La forme s'érige, non exactement selon le déterminisme de la fonction mais en parallèle à celui-ci, et le fonctionnalisme reconnaît donc un mouvement dialectique avec le formalisme, qui lui est non pas opposé mais associé.

Sullivan entend "démontrer" et mettre en évidence, comme un théorème, le développement de sa pensée ; et la grâce axiomatique de son *dictum* rend légitime l'emploi à son propos du mot "théorie", pour dire la propagation raisonnée du sens qui s'y entend. Sa rhétorique substantielle et structurelle donne à entendre la pensée théorique qui, en étant elle-même rhétorique, est aussi, à l'instar du bâtiment-colonne, reconnaissable comme "forme". Mais, en associant les termes de la paire {forme, fonction} dans un rapport implicitement mathématique, il y a bien aussi un concept que la formule de Sullivan articule à l'histoire de l'idée. En renouvelant par un socle fonctionnel la valorisation de la forme, ce concept renouvelle la théorie classique en donnant une syntaxe à la suite non fixée de la triade vitruvienne *commoditas, firmitas, venustas* : les deux premiers points de celle-ci se rassemblent désormais dans "la fonction", le troisième dans "la forme", dans une proposition grammaticale complète, articulée par un verbe. Cette proposition engage à une lecture critique qui, inversement, rappellera l'approche intuitive du monde comme du projet par la forme, ressentie comme pleine de fonction vitale.

La théorie de l'architecture élabore ainsi pour le gratte-ciel un type, une structure langagière donc – non seulement d'un texte mais d'un bâtiment –, servant de repère symbolique

au jeune monde moderne, au même titre, écrit Sullivan, que, de leur temps, “le temple grec, la cathédrale gothique, la forteresse médiévale”. Mais il ne faut pas voir cependant en elle que langage élaboré, il faut aussi y entendre le son d’une plus élémentaire parole. L’essai s’achève par une longue phrase en forme de point d’orgue, qui dessine l’horizon du discours sur le thème cher à Sullivan de l’appel au “peuple”, synonyme pour lui de “démocratie” – bien que la réalité politique soit moins gratifiante que ce pur idéal du collectif américain – ; et où “l’art du peuple, pour le peuple, et par le peuple” est un trait d’éloquence qui attire à nouveau l’attention sur le poids de la langue chez le théoricien, puisque ce lieu commun historique des États-Unis est d’une origine lointaine, liée à la première traduction de la Bible, au Moyen Âge, en langue vulgaire anglaise¹. Même s’il est vraisemblable qu’elle ait été inconsciente, une telle citation est significative d’un procédé, constant dans le texte théorique, de reprise d’une parole héritée, ou simplement reçue.

REPRISE D’UNE PAROLE, OU D’UN SOUFFLE ?

DANS son *Autobiographie*, Sullivan dira devoir son idée à la “théorie des fonctions réprimées” de son ami John Edlmann, architecte et activiste socialiste qui l’initia à la philosophie allemande, et qui sera plus tard animateur de la pensée anarchiste, rédacteur de la revue *The Rebel* ; un homme de talent mais resté dans l’ombre, auquel il vouera une affection intense. Cependant, les sentiments politiques de Sullivan ne firent jamais qu’affleurer, à de rares moments et dans des écrits généralement non destinés à la publication, révélateurs par leur refoulement de son positionnement difficile dans les rapports humains et sociaux. Sa mention tardive de l’origine de la formulation de son idée associe donc une expérience affective à l’assimilation raisonnée d’un concept, et situe la pensée théorique dans un nœud de langage recelant des conflits intrinsèques de la modernité. Comme dans

1. Voir note finale de “Pour un art...”.

le théâtre de la modernité, dans la personne du théoricien les vicissitudes et les non-dits se composent avec la grandeur et les mots. Cette dualité est illustrée par une autre source de la formule fonctionnaliste, que Sullivan aurait trouvée dans Wordsworth : “*I thought of Thee, my partner and my guide, / As being past away. – Vain sympathies! / For, backward, Duddon! as I cast my eyes, / I see what was, and is, and will abide; / Still glides the Stream, and shall for ever glide; / The Form remains, the Function never dies.*”¹ Ce dernier vers a été signalé par Bragdon², mais, en amont, l’image du ruisseau aussi est formellement présente dans le texte de Sullivan, et maints autres motifs de l’immense œuvre du poète anglais sont visiblement repris dans sa prose, comme, dans l’*Autobiographie*, le découpage thématique du *Prelude*. Ici, c’est plus encore le premier vers de ce passage qui rend plausible cette influence, puisqu’il désigne implicitement Dankmar Adler, l’ancien *partenaire et guide* de Sullivan. En tant qu’ingénieur, Adler est implicitement accusé, dans “Pour un art...”, de collusion avec le spéculateur foncier et le constructeur, dans une charge qui constitue une deuxième trahison envers l’ancien ami, et un indice du nouage des motifs de l’invention théorique au réseau des affects les plus profonds et emmêlés de l’architecte³.

Issus des événements de la vie, et d’expériences existentielles bien avant d’être conceptuelles, les mots destinés à la théorie furent bientôt prêts à s’unir dans une formule – *form ever follows function* –, qui semble avoir toujours existé et qu’il fallut donc inventer au sens de “découvrir”. Événements, et mots d’une vie sociale et humaine, donc, mais aussi de la nature connue concrètement. Car, tout autre que l’abstraction esthétique que suggère l’idée fonctionnaliste, il y a en effet dans l’allitération de l’énoncé de cette formule la demande d’entendre un souffle fluide de vent, à travers des feuillages, et de tout le monde végétal qui fut le motif général des ornements de Sullivan. Par sa sonorité qui retrouve

1. Derniers vers de “River Duddon”, 1820.

2. Dans son introduction à l’édition de 1934 des *Kindergarten Chats* (Weingarden, 2009).

3. Voir note de “Pour un art...”.

dans le mot un réel – à entendre comme *chose* concrète –, la formule fonctionnaliste associe la forme à la fonction plus profondément que ne le fait son seul concept. L'allitération, trait caractéristique de la poésie de langue anglaise, indique que cette langue est convoquée par le théoricien – et Sullivan dira l'avoir choisie¹ – pour former son idée au-delà de la signification de ses mots. En est témoin le paragraphe de la formule, qui, plein de signes narratifs, bucoliques, allusivement allégoriques, renvoie, en amont de Wordsworth, à l'ancienne poésie pastorale et cosmologique².

L'ÉCRITURE DE SULLIVAN

SES écrits ne sont pas des outils théoriques forgés pour ou d'après sa seule pratique professionnelle, et une tension est apparente entre ces deux aspects de son œuvre. Il n'y a jamais, venant de Sullivan, de théorie sans rhétorique, de pensée qui n'intériorise une parole, d'écrit dont la lecture ne doit être écoute et qui ne requière un auditoire intime et fraternel dans la communauté des architectes et, au-delà, de ses contemporains. Plutôt que de supposer une connaissance préalable de tel de ses bâtiments, ses textes éveillent le lecteur à sa propre culture, et à entrer dans son étude ; ils ne sont pas un manuel ni un guide codifié et abstrait de mise en œuvre, de lecture ou conceptualisation, de l'architecture ; plutôt qu'à une recette, ils tendent à un récit de la modernité ; ils semblent dépendre, à travers les mots, des accents de la voix qui souvent les proféra lors d'une lecture publique, dans une langue héritée d'une culture littéraire. Dès son premier essai, "Traits et tendances...", Sullivan a pris la littérature américaine comme modèle de la construction culturelle du pays et comme repère de la réflexion sur l'architecture moderne ; et il voudra faire rivaliser son dernier grand texte, l'*Autobiographie*, avec *L'Éducation de Henry Adams* de 1918, un des grands essais autobiographiques qui ont représenté la

1. *Autobiographie*, ch. 9.

2. Michael Edwards, *Le Génie de la poésie anglaise*, Paris, Librairie générale française, 2006.

destinée du pays¹. L'influence de Ralph Waldo Emerson, qui a défini solidairement littérature et philosophie américaines, a été repérée et étudiée dans Sullivan par Lauren Weingarden, de pair avec celle de Whitman qu'il cite comme son grand modèle de pensée-écriture². Et sans doute cette influence est-elle majeure au plan intellectuel, idéologique. Toutefois, il voit plutôt un modèle héroïque dans la personne même, et, comme l'a indiqué Weingarden, il est vraisemblable qu'il ait désiré adhérer à l'"institution" du *divine literatus* où Whitman définit l'écrivain américain comme prêtre d'une religion de la nation états-unienne³. Selon une identification quelque peu plaquée, son écriture pourrait sembler se revendiquer de la brutalité de style qu'ont théorisée et su exercer ces auteurs mais, au-delà de telle influence intellectuelle, il est dans une relation plus existentielle à la littérature comme modalité de l'échange interhumain par la parole. La phraséologie parfois imitative dont il procède, où l'on entend des citations bibliques, parfois cryptiques et incrustées dans l'écriture, voire involontaires, rappelle l'élocution d'un prédicateur imbu du Livre et ne parlant que par Lui. Ainsi, les idées rationnelles qu'il exprime dans l'écrit, en particulier celle du fonctionnalisme, sont solidaires de ces citations comme à son insu – et de son plein gré. L'*Autobiographie* décrira l'attention au monde, au bord de la conscience, dans le jaillissement de la mémoire d'expériences de toute une vie et carrière de bâtisseur et inventeur de la théorie, et dans les mots communs au poète Wordsworth et à l'ami Edelmann. Cette attention à la langue et au langage s'est cristallisée lors de la maturité, lorsque Sullivan vit dans le pilier, le linteau et l'arc les éléments fondamentaux et "lettres" de l'architecture⁴, dans des termes

1. Paris 2007, dans l'édition de P.-Y. Pétilion. Pour la place de Sullivan dans l'autobiographie américaine, voir A. Stone, *Autobiographical occasions and original acts: versions of American identity*, Philadelphie, The University of Pennsylvania Press, 1982 ; et H. Leibowitz, *Fabricating Lives : Explorations in American Autobiography*, New York, New Directions, 1989.

2. "L'usage de l'imagination dans l'art", 1889 ; *Autobiographie* ; Weingarden, 2009.

3. *Democratic Vistas*, 1871.

4. "Affect et intellect...", 1894 ; *Kindergarten Chats* : "The elements of architecture (I –II)", 1902 ; "Sur la question du gothique...", 1905 ; "Architecture et peuple", 1906.

qui, isolés, peuvent sembler d'un conceptualisme dur et ne s'accorder qu'au principe de composition classique – et peut-être sont-ils les “pépites d'or” que Lewis Mumford discernait dans la “boue rhétorique” des *Chats* –, mais l'écriture de la théorie s'est poursuivie dans la chair de la parole et de la langue – à l'instar des bâtiments où, une fois entérinée cette conscience des éléments structurels, le lyrisme ornemental s'est de plus en plus libéré.

Tout aussi essentielle, dans cette vivante dialectique, est la polémique antiacadémique, qui joue comme un adjuvant, et dont la dose augmentera avec les difficultés économiques. Pour donner plus de poids culturel à sa bataille incessante contre l'influence de l'École des beaux-arts propagatrice du néoclassicisme, Sullivan verra une “langue étrangère”¹ dans celle-ci, et, corollairement, tiendra ostensiblement à distance le français et le latin – contre l'anglais. À contre-courant de quoi il reconnut cependant qu'il devait à l'enseignement des Beaux-Arts “le germe de cette loi 'la Forme suit la Fonction' [et] la valeur concrète de la pensée logique”², une influence qui le porta donc à reformuler la forme classique. Par ailleurs, mais de façon connexe avec cette ambiguïté dans sa réception du classicisme, le français était aussi la langue de sa mère et de ses grands-parents, Genevois d'éducation classique, à qui il voua et une affection et une dette morale dûment circonstanciées dans l'*Autobiographie*; laquelle mettra en lumière que la théorie vaut par l'organisation dans le langage d'une problématique de l'amour – plus que par sa tendance à s'absolutiser dans le concept.

Il est possible que son penchant pour la polémique, qui a d'autres fameux exemples dans l'histoire de l'architecture moderne, ait été cause de son isolement qui, au xx^e siècle, prit un tour tragique par contraste avec sa renommée; mais ce caractère portant à un positionnement marginal vis-à-vis de l'institution a aussi des précédents chez des figures de l'Amérique de son temps dont il se sentait intellectuellement proche, comme Emerson, ou encore le théologien transcendantaliste Theodore Parker, qui prit des positions

1. “Pour un art du gratte-ciel”, 1896.

2. Bragdon, in *Architecture*, 1931.

politiques courageuses et dont les commentaires bibliques furent prétexte à le faire exclure de son église. Un isolement social, donc, mais point culturel.

THÉORIE ET MYTHE

EN écrivant qu'il l'avait "...considérablement lue, et encore beaucoup plus entendue que lue"¹, Sullivan expliquera sa familiarité avec la Bible et sa propension comme d'autres écrivains américains à la citer, et rappellera son appartenance à une culture où écrit et parole se lient; il dira aussi qu'à cette source de son imaginaire langagier – images et mots, et la "grammaire" souvent invoquée – s'ajoutèrent des contes folkloriques irlandais, des récits de pionniers et d'aventuriers, des textes scientifiques et de sciences humaines. On décèle aussi, dans son *Autobiographie*, l'influence des romans et des demi-fictions d'Hawthorne qui, dans la Nouvelle-Angleterre du milieu du XIX^e siècle, inaugurèrent la littérature américaine moderne, et avaient pour motif profond de résoudre l'héritage judéo-chrétien dans la migration de l'Ancien au Nouveau monde². Tantôt inconsciemment tantôt volontairement, Sullivan a conditionné la théorie de l'architecture moderne à sa culture littéraire, ressentant que s'y formulait la sécularisation de thèmes et de figures de l'antiquité classique sur lesquels le christianisme s'était construit – dont la colonne est l'exemple.

Pour sa génération et les suivantes telles qu'elles furent éduquées, le divin n'a eu de sens qu'à être déconstruit, dans une pensée de la création qui inverse l'héritage monothéiste: le dieu non seulement n'a pas fait l'homme mais n'est qu'une production imaginaire d'un homme "créateur et non créature", et l'artiste n'a plus à tenter de se conformer à la volonté divine. L'architecture n'est plus par son image

1. *Autobiographie*, ch. 12.

2. Hawthorne, 1996. Et préface de *la Maison aux sept pignons*, de 1851, où l'auteur pose la doctrine littéraire selon laquelle le genre fantastique (*romance*) nécessite "une certaine latitude de l'écrivain" que ne saurait accorder le roman (*novel*), fidèle à "l'expérience ordinaire".

ou ses proportions l'instrument de la théologie du passé, et ne doit que correspondre à une réalité sensible et raisonnée, pour réunir les hommes sous le signe d'une raison qui est partage des choses et de l'expérience commune du monde. Dans ce contexte, la citation des Écritures ne vaut plus comme échange de messages spirituels entre entités divine et humaine, et moins encore comme rappel des injonctions venues d'en haut, mais sur le plan du signifiant, c'est-à-dire du signe dans sa matérialité, de la fonction vitale dont l'esprit émane désormais. Un matérialisme, donc, dans le schéma de l'"inversion" qui s'est imposé dans la pensée de Sullivan sur l'art et sur l'histoire¹. Et pourtant, lorsque l'expression de la raison fonctionnelle s'accomplit dans la forme sensible de la phrase "*form ever follows function*", l'écrit de sa pensée s'est souvenu des mots de l'ancienne foi dans la Parole primordiale investissant le monde et l'homme; il a fait écho à l'incarnation biblique puis chrétienne. Avec cette formule allitérative venue d'elle-même sous sa plume s'entendent la "petite voix" et plus encore le "souffle", qui sont les manifestations de Dieu auprès des élus et dont il citera les occurrences bibliques². De même qu'il y a dans le souffle biblique une définition du poétique par le rapprochement du mot à la chose, de l'écrit à la parole, de même il y a dans la formule fonctionnaliste un soutien de l'idée par l'écriture, et une pensée autonome du texte qui, malgré sa simplicité apparente, ne cesse de demander à être entendue, et de la sorte référencée au flux d'une source. Cette conscience verbale de l'"idée" de la formule franchit un pas décisif lorsque Sullivan écrit, d'avance, tel un programme, le titre de son dernier grand texte, *Autobiographie d'une idée*: en annonçant de la sorte la tentative de s'expliquer, l'idée en question se découvrait sa plus haute source dans l'ordre de la civilisation de celui qui la portait puisque, littéralement, ce titre dit "une idée (substance d'une parole) s'écrivant elle-même dans le *bios* de la chair". Soit un avatar de l'Évangile de Jean: "la Parole s'est faite homme".

1. "Sur la question du gothique...", 1905; "Architecture et peuple", 1906; "L'Hôtel impérial...", 1923; *Autobiographie*.

2. "Affect et intellect...", 1894 et notes; *Autobiographie*, ch. 9 et 10.

Cependant, et de façon presque synchronisée avec la fréquence des occurrences bibliques dans ses écrits, Sullivan affirma et précisa davantage son athéisme pour interpréter l'art, l'histoire et le monde. Or, le texte biblique étant un récit de la création de la nature, sa reprise par la théorie de la création artistique sous un régime où manque désormais la figure divine a une autre conséquence : il est alors lu, et emprunté, non plus comme l'appui d'un dogme mais en tant que récit fictionnel des origines, et prend les caractéristiques d'un mythe, qui se font celles de cette théorie. Tandis que, selon la religion, la création est le fait d'un esprit *a priori* non réduit à la contingence de l'humain et qui subordonne le réel vécu *hic et nunc* à un réel autre, métaphysique, le mythe parle de création en transposant le vécu du monde réel dans l'imagination, comme un jeu ou une représentation ; il pose comme origine un événement que l'on sait imaginé, ou transmis par l'imagination, et le rapporte dans une fiction comportant certains contenus ou dispositifs narratifs – la lutte, l'épopée, l'empathie. Sullivan a employé sa culture littéraire et biblique pour former son discours sur l'architecture, et tirer la théorie moderne dans cette catégorie du savoir, l'imagination, et son insistance est remarquable à valoriser et inciter à la mettre en œuvre, non seulement dans le projet mais dans l'éducation. Mais ce caractère mythique situe la théorie au-delà de l'imagination, dans la catégorie plus vaste de l'imaginaire – comprenant un savoir recelé et un non savoir, des images non conscientes –, qui s'oppose diamétralement à celle du réel, s'en différencie absolument, tout en redoublant la poésie de la prise dans le réel en quoi consiste la pratique de bâtir. Autant que la démarche ornementale vernaculaire de transposer dans la ville un univers pittoresque naturel, le fonctionnalisme théorisé par Sullivan illustre l'appartenance du concept à l'imaginaire, puisqu'il faut du mythe pour l'énoncer. Tout débarrassé qu'il se dise de l'ascendant des vieilles croyances religieuses, ces "fantômes", il respecte et utilise donc la production imaginaire qui accompagne le langage, car il sait que la modernité, qui est présente à l'instance contingente du réel, est aussi de renouer avec d'anciens rapports de l'homme au cosmos, d'où son goût pour les archaïsmes sur le mode des mythographes

de son temps, Hawthorne en littérature ou Wagner en musique, qu'il affectionnait particulièrement.

Parmi les dispositifs employés par le mythe pour la propagation de ses messages, celui du dédoublement de ses personnages se retrouve chez Sullivan, comme construction du sujet de la théorie. Il se développera dans *l'Autobiographie* avec une troisième personne du singulier et d'autres aspects plus latents du récit, mais assez tôt apparaîtra pour se désigner la notion puis le terme héroïsant de "prophète" – pris au sérieux par la critique, Lauren Weingarden ayant notamment montré qu'il était repris au spiritualisme naturaliste d'Emerson. Référé à la source littéraire et mythique, le prophète fait aussi partie de la classe des héros, génies, saints et autres espèces de personnages au destin intermédiaire entre dieux et hommes, représentant parfois les seconds auprès des premiers, et demeurant parfois quand les dieux n'existent plus. Sullivan a tenté de situer dans cette classe son propre personnage pour une part inventé, auteur ou acteur du récit de la théorie moderne, autre que sa personne réelle mais s'y superposant tout de même. Malgré son emphase encombrante, le rôle de prophète est littérairement bien approprié à la reprise spontanée de l'ancienne Parole par l'écriture théorique, à sa transmission et sa transformation, dans un texte qui demande donc, non pas d'établir le camp d'un dogme moderniste, mais d'être remonté par l'interprétation d'imaginaires reconnus et analysés comme tels, pour envisager les aspects préconceptuels de la théorie.

CHRISTOPHE GUILLOUËT

LE NOUVEAU THÉÂTRE HOOLEY

LA rénovation a été accomplie dans un délai très court, mais elle est importante.¹ Il est certain que l'effet d'un théâtre se situe aujourd'hui du côté de la scène, du proscenium, des loges, qui ont été l'objet de ce projet. Une alliance s'impose, entre le nouveau et l'unique. Il y a là quelque chose d'indescriptible dans la tonalité et le récit, que l'architecte accompli pourrait être satisfait de décrire comme un syncrétisme architectural. M. L. H. Sullivan, de la firme D. Adler & Co, en a été le maître spirituel, qui a dirigé et modelé la création. M. Sullivan est un aimable gentleman, mais quelque peu troublé par de grandes idées tendant à la métaphysique, dans une manière d'excuse pour le retard pris par l'art protoplasmique qui sommeille dans cette ville. Il est donc difficile d'en apprendre de M. Sullivan sur ce qu'il a fait. Il parle de cette œuvre, que vous verrez dans l'ouverture de scène, comme de la différenciation d'une vérité absolue ayant quelque chose à voir avec les premiers principes de Spencer et la théorie de l'évolution de Darwin, le prédicat étant une fleur et l'hypothèse un simple escalier.

“Je n'ai pas de mots pour caractériser ce que vous voyez”, dit M. Sullivan en fixant le volume en fer et plâtre d'un primat de toute beauté. “Je ne me suis pas consacré à étudier la nomenclature de chaque forme particulière d'art développée dans ces loges et poursuivie dans ce couronnement du proscenium. Ce sont des formes non classées, et des termes convenus ne communiqueront aucune idée juste de la réussite de ce traitement, dans une formule qui est un moment nouveau dans le regard artistique sur l'architecture.

– Mais, au-dessus de cette entretoise qui marque les lignes supérieures de l'ouverture, je vois de légères colonnes avec un arc étrange, espacées par de gracieux motifs en plâtre. Des motifs qui semblent byzantins. Comment définiriez-vous cela par des mots ?

1. Le théâtre dont il s'agit est le deuxième parmi une importante série de projets de salles de spectacle d'Adler et Sullivan, que couronnera l'Auditorium de Chicago. (Toutes les notes sont du traducteur.)

– C’est une question à laquelle il est excessivement difficile de répondre. Je ne peux le faire par des mots. Je préfère que vous en parliez comme de la bonne solution donnée à un problème. Plus vous serez vague en la matière, plus je serai content. Il serait désastreux, au moment présent, de s’essayer à quelque chose comme à des considérations impromptues sur l’art de l’architecture à Chicago. Les gens n’y sont pas préparés. Je regrette beaucoup que nous n’ayons pas ici une critique d’art compréhensive.”