

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART.

ASSEMBLEE GENERALE :

18 avril 1958.vendredi

Séance de Clôture.

M. le PRESIDENT, SWEENEY.

Mesdames, Messieurs, mes chers Confrères,

Nous allons commencer la dernière séance de travail de la présente Assemblée Générale. L'ordre du jour indique que nous devons continuer le colloque sur les origines de l'architecture contemporaine, brillamment ouvert avant-hier par MM. FRANCASTEL et DORFLES.

A ces premiers rapporteurs doivent succéder quelques autres rapporteurs qui vont vous exposer à leur tour leur point de vue.

Apraravant, j'ai cependant à vous faire savoir que les fiches de candidats proposés par la Section Japonaise viennent enfin de nous parvenir. Ces fiches ont été examinées par la Commission des Admissions qui a donné un avis favorable. Nous serions heureux, dans ces conditions, que vous ratifiez l'admission de ces trois nouveaux membres proposés par la Section Japonaise.

JAMATA (?), membre du Comité Exécutif du Musée National d'Art Moderne à Tokio, membre du Comité de la Section Nationale Japonaise, références : "un excellent critique d'art japonais" (signé : (?) Tominaga).

TAKINUCHI (?), membre du Comité Exécutif du Musée National: même référence. Depuis 1928, participe au mouvement d'avant-garde, surtout pour les recherches surréalistes, au Japon.

Numéro 3 : TONO, Professeur de l'Université d'.... Critique d'art. Références : "spécialiste des études de l'art surréaliste en Europe ainsi qu'au Japon.

Encore signé par Tominaga.

Je vous propose ces trois noms. Si vous êtes d'accord pour la ratification, levez la main. ... C'est donc ratifié.

Nous avons le plaisir de faire savoir à la Section Japonaise que les trois Sociétaires proposés par elle ont été admis.

Il nous est particulièrement agréable de faire ce plaisir à la Section Japonaise qui, ainsi que vous le savez, vient d'effectuer un travail important pour l'A.I.C.A.

Mme GILLE DELAFON. Très important :

M. le PRESIDENT.

Maintenant, avant de reprendre le Colloque d'avant-hier, Mme GILLE-DELAFON, en son rôle de Président du Comité de Liaison du Prix Guggenheim 1958, va vous faire une brève communication concernant le Prix.

Mme GILLE-DELAFON.

Mes chers Confrères, Je voulais vous faire savoir que M. Harry GUGGENHEIM a annoncé il y a quelques jours la composition

des jurys dans les différents pays appelés à concourir pour le Prix GUGGENHEIM 1958. Je vais vous nommer les membres de notre Association qui en font partie. Il y a 23 pays, donc 23 membres appelés à faire partie du jury.

En Autriche, c'est Arnulf..Neuville.

En Belgique, Charles Bernard. Au Brésil, Mario Pedrosa; au Canada.....

...

K J'ai aussi à vous faire part de la composition du jury extra-national. Le Jury extra-national pour l'Association des Artistes sera représenté par F...

Pour l'A.I.C.A., il sera représenté par Pierre COURTHON et pour l'I.CIO.L. par Madame Grace ...

Pour le jury international, les membres qui ont été désignés sont, pour les artistes, Maurice H...

Pour l'A.I.C.A., c'est Sir Herbert READ et pour l'I.CCO.L. Georges...

Ceci est la composition du Jury International qui se réunira au mois d'octobre pour désigner le lauréat. Auparavant, les différents jurys nationaux devront nous envoyer le résultat de leurs travaux le 15 juin au plus tard, avant si possible.

M. le PRESIDENT.

Merci, Madame. Nous allons maintenant reprendre le Colloque sur l'acti architecture où nous l'avions laissé mercredi.

Avant de donner la parole à Monsieur FRANCASTEL qui conduira la discussion, je dois vous dire que nous avons reçu un cablogramme de Walter GROPIUS qui nous envoie ses meilleurs

voeux pour le succès du travail entrepris par l'A.I.C.A.

Vous vous rendez compte^{de} quel honneur c'est pour nous de pouvoir travailler sous l'égide d'un des créateurs de l'architecture moderne qui, certainement, est une des sources où puise tout le travail de l'architecture moderne.

Un autre grand architecte qui n'a pas se trouver parmi nous, c'est Alvar. qui s'intéresse vivement à nos travaux, même s'il n'a pu s'y associer géographiquement, physiquement.

C'est donc sous cette^{égide} doublement précieuse que nous pouvons poursuivre notre débat.

Je dois vous dire que nous aurons comme première contribution, une contribution émanant de Siegfried Gideon, qui est certainement le premier historien sur l'architecture moderne. Cet homme d'une valeur incontestable que nous avons l'honneur d'appeler notre Collègue à l'A.I.C.A. va être celui qui commencera la discussion d'aujourd'hui. Malgré tout le travail qu'il a à faire en tant que Professeur à Harvard, nos débats l'ont tellement intéressés qu'il nous a envoyé une communication qui vous sera lue.

Ce n'est pas à moi à souligner le vif intérêt que représente le document que nous envoie le Professeur Gideon. M. FRANCASTEL vous dira mieux que moi à quel point nous sommes ravis.

M. FRANCASTEL.

Mes chers Confrères, Je remercie Monsieur SWEENEY d'avoir bien voulu introduire cette discussion et, comme il l'a annoncé, je crois que la première chose à faire, ce serait d'entendre la lecture du texte que nous a envoyé Monsieur GIDEON.

Je vais tout de suite demander à notre traductrice de bien vouloir en donner la lecture.

(voir document communiqué par M. GIDEON.)

(lecture).....

.....Là, nous entrons dans le domaine des aspirations humaines et des vanités humaines qui sont toujours les plus difficiles à convaincre.

(applaudissements)

M. FRANCASTEL.

Je remercie Madame pour sa brillante traduction, au pied levé.

Si vous le permettez je vais vous proposer un ordre pour la suite de ce débat.

Je vous proposerai d'entendre d'abord Madame Françoise CHOAY, qui est venue spécialement à Bruxelles pour nous parler des problèmes de méthodologie pour l'étude des relations entre la technique et l'architecture dans l'architecture française contemporaine.

Ensuite, si vous le voulez bien, je donnerai la parole à Monsieur PEI ^(Etats-Unis) qui est venu également spécialement à Bruxelles et qui nous parlera des problèmes qui se posent dans le domaine de l'architecture contemporaine aux Etats-Unis.

J'ai, en outre, entre les mains un certain nombre de textes qui nous ont été envoyés par Monsieur SARTORIS, le Professeur FISCHER du Danemark, par M. Victor BOURGEOIS de Bruxelles, qui je le vois n'a pas pu venir ce matin.

La question se posera je pense quand nous aurons entendu les deux communications que je vous ai annoncées de savoir si vous voulez prendre connaissance de l'un ou l'autre de ces textes ou, au contraire, entreprendre un débat sur les problèmes qui ont été soulevés.

Pour ma part, il me semble que, compte tenu du temps dont nous disposons, les absents ont peut-être tort. Nous trouverons peut-être le moyen un jour de donner connaissance des textes qui nous ont été remis.

Il me semble que nous devons en tout cas arriver à réserver au moins quelques instants à un débat quitte ensuite, après le débat, à donner lecture des textes si quelqu'un le désire et si l'heure nous le permet.

Si personne n'y voit d'inconvénient, je donnerai d'abord la parole à Madame Françoise CHOAY.

~~Francis~~
Mme CHOAY.

~~Mon propos est beaucoup plus limité que les vastes perspectives qui ont été ouvertes par Monsieur GIDEON dans son Rapport.~~

~~Je voudrais simplement tenter, très rapidement, de définir quelques principes méthodologiques pour l'attaque du problème de la technique par l'historien et le critique et ensuite, illustrer ces principes par des exemples concrets choisis parmi les techniciens français contemporains, conformément à la demande qui m'a été faite par Monsieur FRANCASTEL.~~

~~Je voudrais vous dire tout de suite que cette perspective~~

qui ne considère qu'une seule des phases de l'art de construire est, bien entendu, partielle et partielle.

J'y reviendrai en finissant et je ne pose absolument pas comme prémisses l'équivalence technique égale construction.

Au départ, je pense que sur le plan de la méthode se pose une question préjudicielle qui est celle du concept même de construction qu'il faut à mon sens élargir au maximum de façon à y inclure, premièrement tous les édifices utilitaires tels que d'une part, les ponts (et c'est compréhensible si l'on pense à l'importance qu'ont eue les constructions de BIFFEL, par exemple ou de FRAYSSINET (?) en matière de ponts,) et deuxièmement, les grands entrepôts et les hangars, qui, en posant le double problème de construction économique et de portée ont joué un rôle considérable dans la construction, dans l'architecture contemporaine. Je pense aux hangars dits " à dirigeables " puis aux hangars à avions, beaucoup plus minces qui ont fait accomplir un saut dans l'histoire du voile mince et de même, au rôle de la locomotive, avec les piliers porteurs en V.

D'autre part, outre ces édifices utilitaires, je pense qu'il faudrait inclure certains objets qui posent rigoureusement les mêmes problèmes de structure ou d'industrialisation que le bâtiment et qui, en anticipent les solutions en ce sens précisément qu'il faudrait inclure celle de l'industrialisation automobile. Il y a également l'exemple de coques d'avions qui réunissent en une seule structure rigide la classique armature et sa couverture et qui ont anticipé également sur le problème de la coque?

en matière de construction. Cette question préjudicielle posée, je crois qu'il convient de définir d'une part le choix des éléments d'information et de l'autre celui des angles d'étude et sur le plan des éléments d'information, il est très important de voir que outre les réalisations matérielles l'historien ne doit pas oublier de prendre en considération les ouvrages théoriques et les publications qui ont pris à notre époque une importance qu'elles n'avaient pas eues depuis l'époque assez comparable de la Renaissance.

D'autre part - et deuxièmement - il faut prendre en considération les essais expérimentaux qui sont proprement caractéristiques de notre époque, et enfin, les projets, même lorsqu'ils ne doivent pas être réalisés. J'en donnerai des exemples tout à l'heure.

Enfin, en ce qui concerne les angles d'étude, je pense qu'il faut considérer de façon bien distincte, premièrement le matériau, et, l'histoire de son élaboration qui pose des problèmes complexes.

Si l'on prend par exemple, le cas de la précontrainte, son histoire est beaucoup plus complexe qu'elle ne peut le paraître au premier abord et, elle dépasse tout à fait le moment où le concept même a été introduit pour la première fois en 1933, puisque la première réalisation empirique date de 1907, la première réalisation industrielle de 1928 et 1933, et que en fait la reconnaissance internationale et officielle de la technique de précontrainte date de 1945. (le premier Congrès après la guerre).

Deuxièmement, il faut répertorier les structures nouvelles qui sont réalisables grâce à ces nouveaux matériaux.

Je pense au voile mince, aux toitures suspendues, à ce type d'exemple.

Et enfin, troisièmement, ne pas oublier le moyen de mise en oeuvre sur le chantier qui, en fait, transforme la construction. Tels que : les systèmes sur lesquels le critique et l'historien sont amenés à passer rapidement, tels que les systèmes de coffrages, d'échafaudages roulants, de levage simultané de dalles, de planchers et même à ces échafaudages tubulaires qui sont employés comme système constructif.

Avant de passer à l'illustration de cette méthode par quelques exemples précis choisis en France, j'aurais voulu indiquer qu'il est essentiel sinon de suivre cette histoire technique, de projeter sur elle un éclairage économique sur lequel Monsieur GIDEON insistait et qui vous force à constater que l'économie à l'heure actuelle est devenue chez les constructeurs une véritable technique des techniques.

Pour développer ce point je voudrais emprunter deux concepts à LAFAILLE qui a été non seulement un grand constructeur Français, mais un théoricien de l'économétrie dont le rôle, peut-être, est encore plus considérable sur ce plan.

Il a distingué dans l'histoire de la technique et de la construction contemporaine deux moments qui sont un aspect qu'il appelle " recherche scientifique pure, ouverte et sans orientation et qui prédomine historiquement à l'origine. "

Il y a eu, dit-il à l'origine un tel attrait pour la science

et ses applications techniques que seuls les facteurs absolus entraient en ligne de compte dans la recherche créative, mais il ne tarde pas à s'y superposer une tendance qui est une tendance au perfectionnement technique qui s'oppose justement à cette recherche scientifique. Et à ce perfectionnement technique est lié à ce que LAFAILLE appelle - en opposition avec les facteurs absolus de la recherche pure, les facteurs circonstanciels.

Les solutions ne sont plus alors radicales et les plus originales possibles, mais les plus économiques, les plus rentables, compte tenu des circonstances, c'est-à-dire non seulement du lieu, des prix, de la matière, mais de la main d'oeuvre, des conditions d'industrialisation, etc.

Je pense que dans un sens, même la recherche pure est régie par des lois d'économie interne et tend à des solutions limites, mais il s'agit dans ce cas d'un dépassement de la dialectique par le calcul et par ce qu'on appelle la recherche opérationnelle et je voudrais vous donner deux exemples pour en montrer l'importance.

On appelle "svelte" d'un voile mince de béton, le rapport de son épaisseur ^{et} sa portée. La sveltesse est amenée à jouer un rôle considérable dans l'esthétique des bâtiments. Or, si l'on prend le cas des Etats-Unis et de la France, par exemple, les facteurs circonstanciels étant extrêmement différents en ce qui concerne le prix de la main d'oeuvre spécialisée et même la rétribution des spécialistes et des calculateurs, on s'aperçoit que la sveltesse moyenne des

voiles minces en France est de 1 sur 600 tandis qu'aux Etats-Unis elle n'est que de un sur cinq-cents.

Un deuxième exemple qui est plus concret encore est celui des pilotis des unités d'habitation de Le Corbusier.

La première unité qui est celle de Marseille est construite sur des pilotis extrêmement massifs et peu nombreux. Au contraire, Nantes a une plastique tout à fait différente et repose sur des pilotis en lames de couteau plus nombreux et extrêmement minces. Cette différence fondamentale est due au fait que, dans le cas de Nantes, Le Corbusier s'est adressé à La Faille et lui a demandé de calculer en tenant compte de tous les facteurs circonstanciels, la forme la plus économique possible et, bien entendu, Le Corbusier a adapté la solution de façon esthétique.

Je voudrais maintenant donner quelques exemples concrets de la genèse des nouvelles formes du répertoire constructif donné par la technique en France pour répondre au problème que Monsieur FRANCASTEL posait l'autre jour et préciser justement quelques points d'histoire en essayant de montrer les problèmes et les difficultés que cela pouvait poser.

Je vais prendre trois exemples. Une première série d'exemples va être fondée sur l'introduction de matériaux capables de franchir de grandes portées et vous donner tout d'abord quelques épisodes de l'histoire des couvertures autoportantes avec points d'appui qui a suivi celle des couvertures autoportantes sans points d'appui dont les deux dates sont, la première importante en France à proprement parler

étant probablement 1910 avec la construction d'un hangar à Bercy par Foussiron, suivie en 1913 par le fameux hangar de Freyssinet à Orly.

Un fait tout à fait essentiel justement est, en 1932, les essais expérimentaux - et ceci illustre justement le problème méthodologique que je posais au début - qui ont été faits à Dreux par LaFaille et poussés jusqu'à la rupture sur des bâtiments expérimentaux où il a réalisé successivement une hyperboloïde de 14 mètres de portée, en tôle de un millimètre 2 d'épaisseur et, la même année, à quelques mois de distance, la première paraboloides hyperbolique de 14 m. de portée en béton de 5 cm d'épaisseur. Ces faits, quand on considère les développements de l'architecture actuelle et même simplement ce que nous avons pu voir à l'Exposition de Bruxelles, sont tout à fait fondamentaux. Et, au même titre, est essentielle la publication en 1935 du mémoire de LaFaille sur l'étude générale des surfaces qu'il a présentée à Berlin au deuxième congrès de l'Association des Ponts et Charpentes.

En ce qui concerne la toiture suspendue et son histoire, je pourrais également donner un fait intéressant qui est aussi un commencement absolu. Compte tenu d'ailleurs du fait que la première toiture suspendue à simple courbure a été construite aux Etats-Unis en 1932 et la première toiture suspendue à double courbure, la toiture suspendue - je le rappelle - étant une sorte de ^{pont} qui est sollicité essentiellement en traction et qui fait fonction à la fois de système porteur de couverture et de système porteur de force [?] espace.

C'est encore LaFaille qui a réalisé la première toiture suspendue à double courbure à Zagreb en 1937. C'est un bâtiment dont j'ai d'ailleurs quelques photos ici. C'est une audace tout à fait extraordinaire pour l'époque.

Le toit est formé par un cône suspendu dans un cercle. Le bas du cône est un élément formé en éléments de tôle de 2mm. d'épaisseur et est suspendu dans un cercle qui est une couronne dressée qui supporte la traction rayonnante du voile qui est dressé à 14 mètres de hauteur et repose sur douze tubes de tôle d'acier de 3 mm d'épaisseur et de 80 cm de diamètre et de kilo en m2 sans aucun raidisseur. C'est un véritable exploit.

En ce qui concerne une étape suivante dans l'histoire du toit suspendu, la selle de cheval précontrainte a été encore une fois marquée par une participation française et, ici, intervient justement la nécessité de faire rentrer en ligne de compte des projets puisqu'en 1951, LaFaille a présenté son premier projet de selle de cheval, exactement au même moment d'ailleurs où Noviki a publié le projet du fameux édifice de Rolle aux Etats-Unis qui, lui, a eu la chance d'être réalisé et qui est d'ailleurs les deux sont sensiblement semblables dans leurs principes puisque dans les deux cas il s'agit de deux arcs comprimés qui soutiennent une couverture tendue, mais les plans sont dans un cas symétriques et dans un autre asymétriques.

M. FRANCASTEL.

Mme CHOAY a quelques photographies. Nous les ferons circuler pendant qu'on donnera la traduction en anglais.

Mme. CHOAY.

Je n'ai pas le temps d'insister sur l'invention du voile porteur, du pilier porteur en voile mince, plié en forme de V qui a été utilisé pour la première fois en 1935 par L... en Yougoslavie à P... et qui a une importance esthétique dont je reparlerai en conclusion, et je voudrais donner tout de suite un second exemple qui est celui, non plus fondé sur un matériau permettant des portées considérables, mais sur la possibilité d'usiner des éléments légers et de grandes dimensions pour le remplissage des ossatures.

On aboutit ainsi aux façades légères en panneaux modulés qui sont entièrement usinés et à la notion de "mur rideau".

Je crois que le premier mur-rideau totalement dissocié de la structure et accroché à la charpente apparaît dans le pavillon du club d'aviation de Roland Garros qui a été construit en 1936 à (Buck ?) par Jean Prouvé avec des façades en tôles d'acier plié et que cette solution a été développée de façon plus spectaculaire dans un édifice qu'on peut encore voir aujourd'hui qui est le marché couvert de Clichy, construit en 1938, où les façades sont constituées de panneaux composés de deux faces convexes en tôles d'acier et qui sont solidarisées par des points de soudure pour éviter la conduction.

Ce sont des détails un peu techniques et un peu arides, Mais à partir desquels je voudrais tout de même conclure.

Je crois qu'ils montrent bien que les nouvelles techniques créent un répertoire formel autonome dans lequel les constructeurs puisent et que cet univers formel est le lieu d'un style ou encore de ce qu'on pourrait appeler une esthétique au premier degré qu'il est fondamental de dissocier du terme esthétique ou style au second degré qui résulte alors d'un courant idéologique qui s'insère dans une tendance du goût et qui ressort à une intention esthétique comme c'est le cas du Liberty ou du Cubisme que vous évoquiez avant-hier.

Ce style au premier degré est véritablement l'expression d'une logique rigoureuse.

Il y a une phrase de l'Architecte allemand ... à propos des toits suspendus qui me paraît très significative lorsqu'il dit que les projets de toits suspendus ne peuvent pas être établis librement comme ceux des autres bâtiments et qu'ils sont soumis à leurs propres lois.

Personnellement, devant cette Exposition de Bruxelles, j'ai été extrêmement frappée par cette espèce d'impression de dépassement de l'homme par la technique qu'il a lui-même constituée et qui est littéralement emportée par son propre dynamisme, sa propre logique interne. Et je pense que c'est précisément un des écueils que l'historien et le critique doivent éviter au maximum, c'est d'assimiler ces deux types de style.

Néanmoins, il faut bien voir que, comme vous le disiez

avant-hier, la technique n'est qu'une composante à quoi on ne peut nullement se réduire l'invention architecturale. -C'est le point que Monsieur GIDEON a très longuement développé-et que se pose à l'architecte, d'une part un problème d'organisation globale de la forme et sur ce plan, il est extrêmement intéressant de comparer des constructions différentes qui se servent des mêmes éléments techniques.

Dans le cas de Prouvet, on se rend compte par exemple qu'il a, de façon incomparable en 1954, pour son pavillon en aluminium, employé les éléments qu'il avait lui-même industrialisés et que cette réalisation est sûrement, sur le plan esthétique, extrêmement supérieure à celles que les architectes qui ont travaillé avec lui au cours de sa carrière ont pu nous montrer.

Par ailleurs, il est bien évident que se pose, outre ce problème d'organisation globale de la forme, un problème d'organisation de l'espace existentiel intérieur et extérieur et que la perspective urbanistique n'est pas dissociable non plus, comme on l'a dit et, sur ce plan, le piloti est un exemple extrêmement parlant puisque c'est cet élément qui, si important de l'esthétique de l'architecture contemporaine, n'est issu, ni de la technique, ni de sa mise en oeuvre esthétique, mais qu'il est bien la réponse originale à un problème de circulation.

Je voudrais avoir montré brièvement et d'une façon très rapide la complexité des facteurs dont le critique et l'historien doivent tenir compte lorsqu'ils parlent de la technique. (architecture ?)

M. FRANCASTEL.

Je pense que nous serons tous d'accord pour remercier Mme CHOAY pour son excellent exposé, qu'elle a présenté comme une recherche de méthode.

C'est une méthode d'enquête et de recherche pour essayer de joindre à une connaissance technique précise des techniques de l'architecture, une spéculation sur les relations qui existent entre le développement matériel du monde contemporain et le développement des différentes formes de pensée, y compris la pensée plastique de notre temps.

Par conséquent, je crois que véritablement elle nous a donné un modèle des monographies (?) que j'avais souhaité de voir entreprendre dans le cadre de la recherche sur l'architecture qui nous a été proposée.

Je vais donner la parole à Monsieur PEI qui a bien voulu venir nous parler des problèmes à l'échelle des Etats-Unis.

Mr. PEI.

First of all, I have to speak in English and I hope that those of you who do not understand English too well will, please ask me to reiterate or even interrupt me if necessary.

I have another apology to make and that is that I really do not have a prepared speech to discuss.

First of all, I am a stranger to A.I.C.A. and this represents the first time that I am introduced to this organization. For that reason I had to understand what you, Gentlemen, are interested in before I could speak to you. For that reason I decided not to prepare a subject that may not be of interest

for you at all.

After what I have heard from Mr. FRANCASTEL and your distinguished Colleagues, I decided that perhaps the best thing I could do is to talk to you about a report as to what is happening to the United States today as far as architecture is concerned.

I think that I can safely say that what is happening in the United States is also happening here but since this Continent is very different in many respects the emphasis will be different and I hope that some of you may get an idea as to what the differences are better than I can because I do not know this as well as you do.

So, to begin with, there is a fact which I think may be of interest : It took the world roughly about four thousand years to get one billion people ^{to} live on this planet. It took roughly two hundred years of our industrial revolution for the world to get the second billion people. But according to statisticians, we will shortly get - during the next twenty-five or fifty years, the next and third billion people on this planet.

Now, this tremendous increase in population ~~would~~ will probably take place mostly in the new continent rather than in the old and for that reason, the United States ~~has~~ has a problem which the continents of Europe, of Asia and of the Extreme Orient will not have to face.

The architects of the United States, will have to face the problem of this tremendous population growth. For instance, we fully expect that, in the next twenty-five years, there will not be, say, twenty cities along the east coast of the United States, there will probably be only one city, all the way from Boston, Massachusetts, to North Virginia.

So, with this type of a problem, we architects in the United States - as Mr. GIDEON has said before - have to be more concerned with the urbanistic problem.

Our cities, as you know it, as we know it, are mostly of industrial age; they were built ~~built~~ unfortunately for commerce not for living. As a result of that they can withstand this situation far less than your cities can.

I will give you an example : Let us take traffic.

Traffic strangulates our cities in the United States. You have seen pictures of our ribbon highways .

Traffic is one of our first problems in the United States and traffic makes it impossible to us to have commerce. If the cities cannot perform this function of commerce, people get worried and they immediately appropriate funds to build highways into the cities, mostly to make it possible to have commerce. But, in the meantime, these highways and roads which we have built into and out of our cities, have destroyed large sections of our cities and the people who are living there but nobody cares. They are very much concerned when cities are obsolete for commerce but they are not concerned of what is

obsolete for living.

For this reason I say that the architects of America, - I do not say just from the United States but the Architects of America will have to - and, I hope, are going to - concern themselves with this kind of a problem i.e. that we should direct ourselves and our attention as much as possible towards the creation of cities which are an environment for living rather than a machine for commerce.

Many of you, through our publications and magazines, are completely informed about the individual buildings which are now built in the United States. For instance, you know the General Motors Building. You know probably of the new building built for the Life Insurance Company Chirmond (?)..etc.

All these are buildings for commerce. They are building to house a business. But do you know of any excellent example in the United States, of houses for people to be living in? I don't think so. I think they are very few.

Again, this reflects that which today we have to face and if the architects and planners in the United States do not rectify this, I think that the United States will have very little to offer to the world and, for that reason again, I would like to say that this should be our task and that we should dedicate ourselves to such a task.

I would like to give you, very briefly, a little piece of information about what is happening today in the United States outside of our circle, outside of the architects and planners circle.

We know that our cities are obsolete. We also know that many of us architects, planners, businessmen want to do something about this problem. The question is : can we do something about this problem ?

I have the news for you that something can be done.

I don't know how many of you are familiar with the new urban re-development program which is now taking place in the United States. This is something which, in my opinion, will have^a far-reaching influence in the social, economic and aesthetic aspects of that particular country and I think that it will also have some repercussion to the world.

Let me outline briefly how this program works :

The urban re-development law was passed by the Congress of the United States in 1949. It was put into motion, it started being put into motion in 1951 and this law stipulates the following : That the local city, the planning agency or the planning commission of that city - New York, Boston, Pittsburgh, any city...- has the job to designate areas of the cities as slums - I hope the world "slums" is understood.

That is how these areas are designated. Slums have to be cut out.

The planning commission of the city - whether it is Boston or New York - will submit that program to the Federal Government. They will say : here are our slums. In order to make our city new, in order to make it function we have got to cut out our slums. For that we need money.

So the Federal Government has an agency for the Urban Renewal and they will then study the program and the proposition and they will say : I agree with you, here and here and I disagree with you here and here. Now, this and this area are slums and they should be operated on. The Federal Government would participate, would come in to help you to eliminate these slums. Once that is approved, the Federal Government will contribute two thirds of the total cost of slums-removing. The other third is borne by the local municipal government itself.

In other words, if the cost of expropriation of these areas will amount to so much money, to buy the land from slum owners and if it costs so much money to demolish all the buildings for this area, one third of the total cost will be paid by the local government, like Brussels and two thirds will be paid by the Federal Government, like Belgium.

This program is going to be the second-largest public works program in the United States, the first being highways.

We estimate that, in the next five years, roughly twenty five billion dollars - these are fantastic figures - will be spent by all the cities of the United States in this manner, to eliminate slums. So, with this program about to operate and which is now ^{already} in operation, you can imagine that the role of an architect and planner in the United States is a very difficult one much more than the role he was used to say, before 1940. He will have a new role. This is a far more important role than the one he played before.

Unfortunately, this program has not yet met with too much support from ~~former~~^{foremost} architects in the United States. It is a matter of prosperity. Our architects prefer to build buildings for rich clients where there are no economic limitations to how much money can be spent.

When you get to urban problems and efforts, it concerns basically housing for the working man and when you are talking of housing for the low to middle-income groups you really have little money to spend. You have to buy a great deal with the same amount of money.

For that reason, the better-known architects of the United States have not given too much attention or have not yet given enough attention to this very important program.

But I would like to report also that among the younger architects of the United States, this is going to be the most challenging program that I think they will face.

So, my report to you lies briefly in this: I am a young architect - I would like to say that I belong to the second generation among the so-called modern architects in the United States and this is going to be our effort.

I think that there is not much more to add, other than to hope to give you, by showing a few slides, very quickly and very briefly, in the first part, slides which will show you what is happening, the scope of the urban development program in the United States. - These are not very good slides because I did not have time to prepare them. Mr. SWEENEY asked

me to come and I told him : I am leaving next week - but I had to accumulate all that in a very short time.

The second part of the slides will give you an example of what an average office like mine - very average office - is doing in the United States.

I hope than when I finish, I shall have given you an idea of the problems of an architect, as an American architect sees them.

May I have the first part of the slides, please ?

This is the city of Boston, Massachusetts. It is probably the oldest city we have in the United States.

....

(clichés.)

M. FRANCASTEL.

Je m'excuse auprès de Monsieur PEY de l'avoir un peu pressé. Je suis obligé de regarder l'heure pour vous libérer à temps étant donné que la journée sera lourde.

Je remercie beaucoup Monsieur PEY de son Exposé et de ses projections qui sont extraordinairement intéressantes et qui nous ont permis de toucher du doigt un an deux mille, dont il nous a montré le nouveau visage.

Il nous a montré le conflit qui existe à chaque instant entre différentes instances, tantôt techniques, tantôt économiques, tantôt esthétiques qui ne coïncident jamais mais s'opposent toujours.

C'est je crois tout le problème de l'architecture d'aujourd'hui.

Etant donné l'heure avancée, ne pourrait-on pas se dispenser de la traduction de l'Exposé en français, à moins que quelqu'un ne la réclame formellement ?

Je crois qu'il n'est plus question à l'heure actuelle de prendre connaissance des écrits qui nous ont été envoyés, et qu'il faut s'en tenir aux limites du Congrès.

Il reste encore une personne inscrite c'est Monsieur PEDROSA. Ne pensez-vous pas que nous pourrions ouvrir une discussion dans laquelle Monsieur PEDROSA pourrait prendre part et qui nous permettrait de formuler quelques conclusions parce que je crois que nous ne devons pas perdre de vue qu'à l'issue de ces débats, nous aimerions savoir quelle est la position de l'A.I.C.A. par rapport à ce problème de l'Architecture d'Aujourd'hui.

Il y a deux problèmes très précis et concrets sur lesquels j'aimerais vous interroger et recueillir des opinions.

Est-ce que certaines Sections de l'A.I.C.A. se déclarent prêtes ou non à essayer de mettre sur pieds un travail de recherches, d'enquêtes, et de documentation ?

Deuxièmement, est-ce que l'A.I.C.A. souhaite que dans des réunions futures, la discussion sur la méthode et sur les relations entre l'architecture et les arts figuratifs soient reprise, discutée et reposée ?

Il y a deux questions fondamentales que nous ne pouvons plus ignorer maintenant et sur lesquelles nous devons échanger un certain nombre d'idées.

Je vous demande de bien vouloir indiquer quels sont ceux d'entre-vous qui veulent prendre la parole. Nous pourrions alors établir un minutage et donner à chacun la possibilité de l'exprimer sans dépasser certaines limites.

Je donne la parole à Monsieur PEDROSA.

Mario
M. PEDROSA (Brésil)

Je voudrais vous dire d'abord que nous posons le problème de l'architecture moderne d'une façon un peu plus radicale qu'on ne le fait en Europe en général.

Pour nous la question de l'architecture moderne est réglée.

Comme vous le savez, nous sommes pour le renouvellement de l'architecture suivant les idées que Gropius, LeCorbusier, etc.. étaient en train d'établir.;

Lorsque nous parlons de l'architecture Brésilienne, ça veut dire que c'est l'architecture moderne caractéristique.

On a commencé les premiers essais en 1928, lorsque ~~Yves~~ Gregori WARCHAVSKI est venu d'Allemagne, avec les idées de GROPIUS et a essayé de faire la première maison vraiment moderne à SAO PAULO et en 1931 à RIO DE JANEIRO.

Puis il y a eu, vers 1920, un groupe de jeunes architectes

qui venaient de sortir de l'Ecole des Beaux-Arts, puisqu'il n'y avait pas encore de séparation entre l'Architecture et les Arts Plastiques.

Ce groupe d'architecte sous une espèce de direction de Lucio COSTA - un peu plus âgé - ce sont mis à étudier les théories de l'architecture moderne, de GROPIUS, de MIES VANDERROOIJ et surtout de LE CORBUSIER, dont les écrits, comme le confesse Lucio COSTA lui-même sont devenus une espèce d'écriture sainte, une espèce de bible pour les jeunes architectes Brésiliens.

En 1930 nous avons eu une révolution politique due à l'effondrement du prix du café, la principale production pour l'exportation du Brésil au Marché Mondial à la suite de la grande crise de 1922 à New-York.

Cette crise économique et financière s'est greffée sur une crise politique et nous avons eu un bouleversement politique assez sérieux.

Une nouvelle équipe est venue au pouvoir, et, à la fin, s'est établie au Brésil, une dictature politique. Avant nous avions un régime constitutionnel et démocratique normal.

Cette dictature avait un caractère réactionnaire. La liberté politique était supprimée, mais d'un autre côté cela a permis l'expérience de la nouvelle architecture.

Chez nous, la nouvelle architecture a des causes techniques, des causes idéologiques.

Cette cause politique générale a permis à des gouvernements qui se trouvaient un peu dans la situation des princes absolutistes du 17^e. et du 18^e.S. de gouverner à leur façon, et de se livrer à toutes sortes d'expériences.

Alors, ils ont par exemple ^{Pampula} PAMPUCHA qui a été tout à fait une oeuvre d'oasis. PAMPUCHA a été bâtie sur des terrains marécageux et inutilisables, Ils ont bâti sur ces terrains marécageux des bâtiments nouveaux très modernes dans la ligne des principes de LE CORBUSIER et cela a été fait par un jeune architecte qui a commencé alors sa brillante carrière c'est Oscar NIEMEYER qui est l'actuel Président de ceux qui font BRASILIA.

A la même époque à Rio de Janeiro, le Gouvernement Fédéral d'un côté a essayé de nommer Lucio COSTA, Directeur des Beaux-Arts, ce qui était un acte révolutionnaire étant donné la tradition de l'Ecole, mais, en même temps, ils ont entrepris la construction de ce que nous tenons aujourd'hui pour le symbole de l'architecture moderne.

C'est le fameux édifice du Ministère de l'Education que tout le monde connaît et qui a été fait par un groupe d'architectes, MOREIRA, Alfonso REIDI, et d'autres ; achitectes très brillants. C'est ce bâtiment qui a utilisé pour la première fois au monde les principes encore théoriques de LE CORBUSIER, c'est-à-dire une construction bâtie sur un terrain qui est libre, qui est disponible à cause des pilotis.

Les murs perdent leur fonction de soutien et deviennent indépendants de ces structures. Les vides des murs, les fenêtres, deviennent seulement des membranes pour contrôler

les sources de lumière.

Les espaces intérieurs, très indépendants de l'architecture et le plafond et la toiture permettant, non seulement les modifications (articulations ?) d'espace et de hauteur, mais aussi l'utilisation du toit comme jardin.

Tous ces éléments, tous ces principes ont été utilisés pour la première fois dans le monde dans un but pratique et cela a donné le Ministère de l'Éducation qui est une des œuvres marquantes de l'architecture moderne.

Je voudrais insister ici sur le fait que, dans un pays comme le nôtre qui est un pays dont on connaît le jour de naissance - il y a une espèce d'acte de baptême, avec même une bénédiction, et tout le Brésil est comme cela, on connaît la date de naissance de la première ville qui ait été bâtie, on connaît la date de l'introduction au Brésil des Nègres, et du beau sang noir dont nous sommes très fiers, nous connaissons la date de l'abolition de l'esclavage et la date où le Brésil a commencé d'avoir des rapports avec le monde entier; nous connaissons aussi la date des événements politiques les plus importants, celle de la première maison qui ait été bâtie au Brésil, d'une façon moderne, et de la première maison qui ait été construite au Brésil, de l'époque Coloniale (l'architecture est donc venue du dehors mais, tout de suite, elle

a souffert de l'emprise du milieu) nous avons donc cette architecture du Brésil qui a donné peut-être l'apport le plus important à l'architecture moderne par la brillante façon dont on a utilisé les brises-soleil mouvants, qui, d'un principe fonctionnel est devenu aussi un élément esthétique, parce qu'avec ces brises-soleil on a construit parfois des façades qui sont des marquetteries très belles.

D'un autre côté, cette architecture qui est venue un peu à l'avance des conditions industrielles du pays, à l'époque de l'industrialisation, a dû prendre un formidable développement dans les grands centres urbains.

Alors, la spéculation du terrain commercial a forcé l'utilisation d'un matériau nouveau : le béton armé.

D'un autre côté cette industrie du béton armé, qui n'existait pas, mais que la spéculation du terrain commercial exigeait, s'est vue accélérée par la demande forcée des architectes modernes de plus en plus concentrée sur le béton, parce que le béton était le remplaçant idéal de l'acier, très cher, et beaucoup plus rare. Le béton a donc été le protagoniste dans l'histoire de l'architecture Brésilienne.

Avec lui, Osear NIEMEYER a prouvé qu'on pouvait faire n'importe quoi, et qu'on pouvait l'utiliser comme de l'argile tellement il est flexible et malléable, de telle sorte qu'aujourd'hui s'est développée une technique industrielle de la construction des structures où se sont formés des

ingénieurs de structure basés sur le béton.

Aujourd'hui la technique du béton armé, au Brésil, est une technique qui commence à être utilisée partout et toute une Ecole d'Architecture est basée sur le béton armé.

Maintenant, au Brésil, le problème se pose toujours des Rapports de l'Architecture Brésilienne avec la société.

Comme, elle est venue du dehors, qu'elle a été basée sur la technique du béton armé et qu'elle a pu s'épanouir grâce aux commandes officielles du Gouvernement qui n'avait pas à respecter les résistants du traditionnalisme et de l'opinion publique, encore arriérés, cette architecture s'est développée avant les conditions industrielles et sociales.

Et, c'est pourquoi, elle a été surtout une architecture de palais, de bâtiments officiels et une architecture pour les gens riches.

Seulement, après, avec la démocratisation du pays, on a fait de grands efforts et à RIO DE JANEIRO, dans un des quartiers les plus pauvres, on a bâti un ensemble de bâtiments collectifs les plus beaux et bien faits pour des employés ayant des salaires peu élevés.

Le problème se pose encore de savoir comment répandre cette architecture dans la société toute entière et faite une architecture pour le public? Ca c'est le grand problème social actuel, et, à notre point de vue, en tant que critique,

le point de vue esthétique, si vous voulez.

Nous n'en sommes plus au Brésil à discuter " fonctionnel ou pas fonctionnel." Mais alors se pose le problème de l'intégration des arts. Ça c'est le grand problème de Brasilia, la nouvelle ville qui est bâtie dans les traditions du pays, c'est-à-dire, comme une sorte d'oasis, parce que Brasilia va être bâtie complètement au centre géométrique du pays, dans une région qui n'est pas peuplée du tout.

Alors se pose le problème de l'intégration des arts.

Depuis le plan magnifique de Lucio COSTA jusqu'à la construction des bâtiments des maisons, où Oscar NIEMEYER a fait un travail colossal avec d'autres architectes, comment poser le problème de l'architecture, de la sculpture, de la peinture ?

On a fait des projets pour la construction de murs, pour la construction de places publiques. A Brasilia tous ces problèmes doivent être résolus d'une façon ^{rigoureusement} moderne. C'est pourquoi nous attendons beaucoup de la contribution de la critique et de nos amis de l'Association des Critiques d'Art.

Le Brésil est un pays voué, condamné au moderne.

(applaudissements)

Pierre
M. JEANNERAT.

Deux mots. Ce n'est pas une intervention du tout.

Il s'agit des deux points que Monsieur FRANCASTEL avait

demandé d'élucider tout de suite.

Il me semble que le premier, c'est : les archives, du commencement technique de l'architecture moderne.

Il me semble qu'au fond, ce sont probablement les architectes qui sont en train de le faire, les groupes d'architectes.

Comme Monsieur PEDROSA nous a donné déjà un travail sur les arts plastiques, je crois qu'il ne faudrait pas trop multiplier les tâches.

Le deuxième point est celui de l'aspect comparatif que l'Association voit entre l'architecture moderne, la peinture et la sculpture.

A mon avis c'est le point le plus important que nous devrions considérer. Parce que, comme critique, je ne sais pas si vous êtes du même avis, mais moi personnellement j'admire la technique excessivement scientifique, excessivement poussée, et excessivement belle de l'architecture, alors que, par un hasard, dans la peinture et la sculpture, il me semble que plus nous avançons, plus la technique devient primaire !

Je trouve que il y a là un point où la critique pourrait peut-être peser. Je trouve que certains d'entre nous pourraient étudier ce problème du côté admirablement technique de l'architecture alors que le côté purement ouvrier de la peinture et de la sculpture a l'air d'aller à reculons.

C'est tout ce que j'ai à dire.

(applaudissements)

M. FRANCASTEL.

Pour gagner du temps, nous entendrons successivement tous ceux qui ont demandé la parole et puis nous essayerons de dégager une opinion commune.

M. SERVRANCKX. (de sa place)

Je vais déjà parler, car la première politesse c'est d'être bref.

J'avais été frappé parce que notre sympathique Président de l'Assemblée de ce jour avait dit, en parlant des relations de l'architecture et des arts figuratifs.

Tout le monde a compris que cela comprenait l'art non figuratif.

M. FRANCASTEL.

Oui.

M. SERVRANCKX.

J'ai une longue habitude du "mur".

Fernand LEGER avait le sens du mur, mais ne pouvait pas le couvrir. Moi, par contre, dès ma prime jeunesse, j'ai eu des murs à ma disposition. J'ai bâti moi-même des murs et, étant volontaire dans une usine de colorants, j'avais devant moi, à l'époque, des tonneaux de couleurs.

*L'intersection
de M. Servranckx
doit être
raccourcie le
plus possible*

Cela a été pour moi un grand avantage, je n'y suis pour rien mais je me suis trouvé devant une situation extraordinaire. Dans cette usine il y avait des tonneaux de couleurs, grands comme une grande chambre. D'une façon mécanique, avec d'autres tonneaux on puisait là-dedans, et cela venait jusque dans mes seaux, pour des impressions de couleurs.

Ce qui fait qu'à l'âge où mes malheureux condisciples de l'Académie de Bruxelles avaient à leur disposition de petites boîtes d'aquarelle, avec de petits pinceaux et des pastilles de couleurs, je m'amenais à l'Académie chargé de grands pots de couleurs que j'avais à ma disposition à l'Usine.

Dans l'Usine il m'est arrivé que le veilleur de nuit vienne me taper sur l'épaule en disant : vous ne voyez pas que l'électricité baisse, l'usine ferme ! - nous faisons nous-même notre électricité. Je me souviens que j'étais penché sur un immense tonneau rempli d'une couleur jaune crème. Là-dedans, il y avait des méandres de couleurs, vert véronèse, un peu de rouge et de noir, un vrai Servranckx !

J'aurais pu mettre ou bien un mur, ou bien une simple feuille de papier, la retirer et signer. C'est ce que j'ai fait parfois d'ailleurs. C'est ainsi que j'ai fait du tâtchisme sans le savoir vers 1916.

Mais revenons à ce mur.

J'ai fait un jour pour l'Institut National Belge de

Radiodiffusion de cinquante m2 d'une pièce. LEGER avait appris par la Radio à Paris que cela se trouvait ici, et il est venu me voir. Il trouvait cela assez important par ses dimensions, sans doute. Mais il a quand même écrit un article élogieux pour moi et pour l'organisme qui avait fait faire cette oeuvre d'art mural.

Je dois dire une chose qui est, à mon avis, extrêmement importante. Il y a eu un jour une Réunion des Femmes Chefs d'Entreprises ici à Bruxelles, avec Ministres et des tas de gens embêtants qui disaient des choses qui n'avaient aucun sens.

Et le Ministre a tout de même un peu attaqué les femmes. Elles avaient trop de culot elles voulaient faire tout.

Beaucoup de ces femmes étaient en réalité des femmes d'entreprises dont le vrai chef d'entreprise était leur mari.

Nous étions-là cinq hommes parmi au moins, 400 femmes, et nous avions l'impression d'être nous, les femmes !

A un moment donné on a dit : SERVVRANCKX doit parler.

Nous étions derrière des tables et j'ai parlé un peu dans le sens de ce Ministre et j'ai parlé de ce qui à mon avis était un métier féminin.

Vous allez peut-être trouver, comme les gens là-bas, que ce que je dis est un peu abracadabrant, mais c'est mon opinion très sérieuse. En général on ne me prend pas au sérieux, et on dit : SERVVRANCKX blague toujours.

Eh. bien non, SERVANKX ne blague jamais.

Je mets les pieds dans le plat et je dis ce que je pense. J'ai donc dit la chose que voici.

Les femmes ont toujours fait de la peinture à toutes les époques du passé. Mais nous connaissons deux noms de peintres l'éternelle Rosa BONHEUR et Berthe MORISOT. Actuellement il y a quelques peintres en plus et nous constatons que les grands maîtres de la peinture ont été des éléments masculins.

Les femmes vont s'émanciper et prendre tous nos métiers.

Mais je constate ceci, les femmes ont toujours fait de la tapisserie d'art, mais il n'y a pas de Lurçat parmi elles, elles ont fait des parfums, mais il n'y a pas parmi elles de COTY, et tous les parfumeurs de Paris sont des hommes.

Elles ont toujours fait de la cuisine mais les grands chefs d'Outre-Atlantique, sont des hommes. Ceux qui inventent quelque chose, je parle du rôle de création. Les femmes en somme n'en n'ont pas fait un métier. Et bien je trouve que le métier féminin par excellence c'est l'architecture pour que les femmes deviennent enfin constructives, puisqu'elles sont la construction. La femme en somme c'est la terre et l'homme c'est le fou qui danse dessus.

Les femmes ont toujours fait de la musique, mais où est leur MOZART. On cite quelques noms mais c'est vague et c'est rare. La femme habitait la maison, elle y a été cloîtrée,

Elle connaît la maison. Son local c'est la cuisine et la chambre d'enfant. De l'intérieur, mieux que les hommes la femme pourrait construire l'architecture sans penser à la façade parce que ça c'est fait par l'homme.

On ne peut pas me suspecter d'être contre l'art abstrait, mais c'est plutôt l'abstractisme, l'abus de l'art abstrait contre quoi je m'insurge.

J'ai vu une tente que vous allez tout de suite identifier faite par un grand ami à moi. Il aurait mieux fait de faire une tente dans du voile de tente, pour six mois, plutôt que de la faire en béton. Cela n'a pas de sens.

(applaudissements)

~~M. H.L.C. JAFFE. (Ray. Bar)~~

J'aurais bien voulu marquer deux petits points.

Le premier c'est que, dans les Colloques de l'architecture, de la construction en haut, comme l'idéal de l'architecture actuelle.

Dans nos colloques, et surtout dans le résumé si éloquent de Monsieur PEY, on fait remarquer qu'à la base du gratte-ciel, il y a surtout, non pas un idéal, mais un pis-aller économique.

Cette chose qui est posée quelquefois comme l'idéal de l'architecture moderne, est le résultat d'une crise et d'un état extrêmement chaotique de l'architecture de notre société. Je crois que dans les Colloques sur l'architecture il ne faut jamais oublier ce fait-là.

Le deuxième point c'est que : en parlant d'architecture

mais on a un peu trop oublié le fait qu'il y a des architectes urbanistes qui donnent un visage à tout un pays, qui reconstruisent le paysage.

Je crois que c'est surtout le cas dans les provinces conquises à la mer en Hollande dont vous voyez un tout petit échantillon au Palais Néerlandais de l'Exposition à Bruxelles.

Je m'excuse et vous me connaissez trop pour croire que je suis chauvin, mais c'est vraiment très bien fait.

J'espère que l'étude par l'A.I.C.A. de cette espèce d'architecture pourra se continuer d'ici quelques années en Hollande, en examinant ces réalisations vraiment grandioses qui sont les oeuvres du Zuiderzee et les plans du Delta.

C'est le travail architectural le plus ambitieux je crois qu'on a pu voir en cinquante ans d'architecture moderne.

(applaudissements)

M. FRANCASTEL.

Quelqu'un demande-t-il encore la parole.

Alors, si vous le permettez je voudrais, avant que nous nous séparions essayer d'aboutir aux conclusions que j'ai tout à l'heure, sollicitées.

Je vais me prendre à mon piège.

Je crois que le rôle d'un Président, fut-il même provisoire, est de proposer des textes pour qu'on s'entende sur des possibilités concrètes pour l'avenir.

De ce bilan je crois qu'on pourrait dégager trois possibilités sur lesquelles je vous demanderai de vous prononcer.

Je crois d'abord qu'il y a le problème fondamental qui avait ^{été} introduit par moi-même au départ : celui de la documentation.

Je tiens à dire que je n'ignore pas l'extrême difficulté de ce problème.

Je l'ai dit dès l'origine, et plus que jamais le fait est flagrant.

Je crois malgré tout qu'on ne peut pas le laisser entièrement de côté parce qu'il ne me paraît pas possible de nous entretenir de problèmes esthétiques faute de documentation adéquate, de documentation suffisante.

Seulement, encore une fois, je pense aussi que ce n'est pas une oeuvre collective que l'.A.I.C.A. puisse entreprendre d'une façon systématique, mais qu'il s'agit plutôt là d'un voeu, et que c'est en réalité le rôle de la Commission des Archives de savoir si, dans les cas particuliers qui peuvent se présenter où il existe des Sections désireuses de fournir de la documentation, s'il ne serait pas possible à la Commission des Archives de rassembler la documentation, c'est-à-dire peut-être de faire passer une invitation aux différentes sections pour les interroger et leur demander dans quelle mesure elle peuvent s'associer à une recherche d'information dont il faudrait encore déterminer, à l'intérieur de la Commission des Archives, la forme particulière et la forme précise.

C'est le premier point sur lequel il semble qu'on pourrait s'entendre et prendre une position possible.

Quant au deuxième point. En entendant notre Collègue M. JAFFE, je pense qu'il y a une chose qu'on pourrait retenir, c'est l'intérêt qu'il y aurait, puisque l'A.I.C.A. est une association itinérante, à ce que, chaque fois que l'on se réunit dans un pays différent, un coup d'oeil systématique, critique et esthétique soit jeté sur l'architecture du pays où l'on se retrouve.

Est-ce qu'il ne serait pas intéressant de demander que dans chaque pays, quelqu'un des architectes ou des critiques du pays nous fasse une présentation et nous donne les moyens de nous rendre compte des conditions particulières, surtout du point de vue esthétique où se développe l'architecture de ce pays.

Le troisième point est le point fondamental.

Monsieur JAFFE nous l'a montré. C'est le point de savoir dans quelle mesure les problèmes d'esthétique appliqués à l'architecture sont indispensables pour le développement d'une critique d'art au sens plein du terme.

Pour ma part, je crois qu'il est impossible de se former une opinion critique exacte, en matière de peinture, d'architecture, figurative ou non figurative, au sens large du terme, sans une certaine connaissance de la manière dont les moyens internationaux, mis en oeuvre sont, utilisés par des architectes contemporains.

JAFFE appelait cela une problématique de l'imaginaire, soutenant toutes les activités artistiques de notre époque, aussi bien l'activité picturale que l'activité architecturale et monumentale.

Alors, est-ce que l'on ne pourrait pas décider que le rôle propre, la mesure où l'architecture peut s'insérer dans les préoccupations de l'A.I.C.A. c'est cette recherche de liaison qui existe entre l'aspect artistique, esthétique de l'architecture et les autres activités artistiques et esthétiques de notre temps.

Ce sont je crois les trois points, les trois motions sur lesquelles il faudrait, avant de terminer, que vous nous donniez votre avis et votre accord.

Je crois que le Bureau serait content d'avoir l'opinion de l'Assemblée.

Pour gagner du temps, voulez-vous que je vous demande de nous faire savoir dans quelle mesure vous estimez qu'il y a un intérêt à ce que la Commission des archives essaye d'obtenir de certaines Sections qui le désireraient, et qui se déclareraient qualifiées pour le faire les éléments d'une documentation critique et positive sur les origines, les dates de développement de l'architecture contemporaine.

Monsieur PEDROSA vient de nous montrer d'une façon magistrale ce qui pouvait être fait dans ce domaine.

Je crois qu'en réalité il y a là une tâche qui peut être demandée à beaucoup de sections.

Est-ce que quelqu'un veut formuler une observation ?

Ou bien ceux qui sont d'accord veulent-ils lever la main ?

Et ceux qui sont contre ?

Je crois que la proposition est adoptée.

Deuxième point : l'opportunité qu'il y aurait de demander au Bureau c'est-à-dire au fond à Madame GILLE DELAFON ici présente d'envisager la possibilité lorsque l'on va dans un nouveau pays d'obtenir une présentation d'oeuvres d'architecture valables et une information.

Bien entendu, tout le problème c'est que nous pouvons aller dans le monde entier et nous verrons partout les mêmes gratte-ciels et les mêmes monuments. L'intérêt est le côté critique de l'opération, qui est à mon sens le rôle de l'A.I.C.A. et c'est d'essayer au contraire de savoir dans chaque pays, parmi cette pluie de documents, qui sont des exemplaires pareils, de voir ceux qui ont une réelle valeur.

Il est extrêmement intéressant, lorsque l'on passe quelque part de voir les quelques monuments qui ont été des prototypes.

Je crois que c'est là que peut se situer une activité intéressante et précise pour l'A.I.C.A.

Je vous demande là-aussi de bien vouloir me donner votre opinion.

Ceux qui seraient d'accord pour faire cette demande au Bureau voudront bien lever la main.

Je crois que l'épreuve contraire n'est pas nécessaire.

Troisième point : l'opportunité d'envisager dans les programmes théoriques des prochains Congrès, de faire place à des débats plus restreints que celui-ci, qui ne visait qu'à introduire le problème, sur quelques problèmes de relation entre la problématique de l'architecture, conçue comme un art, comme une activité esthétique, et les autres activités esthétiques de notre temps.

Je ne sais pas si c'est bien formulé, mais je demanderais de nouveau à ceux qui se déclareraient d'accord avec ce projet de bien vouloir lever la main ?

Je crois que là aussi il y a un accord très large de l'Assemblée Générale.

Il me reste à vous remercier.

M. PEDROSA.

Je voudrais préciser un peu plus cette question qui est pour nous, au Brésil, la question la plus passionnante. C'est un problème pratique aussi, d'ailleurs.

On devrait pouvoir définir le point de vue du Critique d'art en général, devant l'architecture, et, tâcher de trouver certains traits communs et généraux à toute la critique.

Et aussi, un point de vue qui ~~soit~~ véritablement ne se confonde pas avec la critique du point de vue de la structure ou la critique

du point de vue de la technique ou de l'architecture comme fonction sociale.

Il faut que nous posions le problème en prenant l'architecture en tant qu'oeuvre d'art.

M. FRANCASTEL.

Précisément, c'est ce que je viens de dégager.

M. PEDROSA.

Et alors, ces rapports précis avec la peinture et la sculpture, parce que nous en sommes maintenant à un point où l'architecture - comme Monsieur JEANNERAT l'a très bien dit, - est beaucoup plus avancée du point de vue technique et même esthétique que la peinture qui devient de plus en plus individualiste et qui perd ses bases d'ordre social et aussi d'ordre technique.

M. FRANCASTEL.

C'est bien cela le but que nous devons nous proposer.

Je crois que si on se réunit une nouvelle fois à propos des problèmes d'architecture il ne faudrait plus, comme cette fois essayer de découvrir et de chercher une méthode qui permette une approche de ce problème, il faudrait que la fois prochaine on institue un débat sur un problème concret, limité, bien entendu, mais un problème exemplaire que l'on traite, et, sous ce rapport, l'exposé de Madame CHOAIS pourrait être intéressant.

Elle nous a montré comment on pouvait apporter une documentation très limitée, et très concrète et précise, et montrer quelles

œuvre, perspectives elle ouvre.

On pourrait demander qu'il n'y ait plus de rapports généraux mais des rapports concrets et précis pour l'étude d'une relation à l'échelle d'un artiste ou d'un pays, de préférence d'un petit groupe d'œuvres architecturales, d'une part, picturales ou sculpturales d'autre part.

C'est dans cette direction-là qu'il conviendrait d'orienter dans la suite, les débats.

Il ne faut pas rouvrir le débat général. Ce serait sans intérêt. Il ne peut avoir de l'intérêt que dans la mesure où on l'ouvrira sur des faits et des cas précis pour essayer de définir une position du critique par rapport à des cas particuliers.

Est-ce que vous voulez bien nous marquer votre accord en levant une dernière fois la main ?

Ceci permettra d'orienter l'organisation des prochains Congrès.

Dans ces conditions, je crois qu'il ne me reste plus qu'à vous remercier et à lever la Séance.

X X X