



HAL
open science

Une esthétique des foules à l'âge de la machine. Les "effets suggestifs" selon Gustave Umbdenstock

Estelle Thibault

► To cite this version:

Estelle Thibault. Une esthétique des foules à l'âge de la machine. Les "effets suggestifs" selon Gustave Umbdenstock. Libero Andreotti. Spielraum. Walter Benjamin et l'architecture, Éditions de la Villette, pp.143-155, 2011. halshs-01273886

HAL Id: halshs-01273886

<https://shs.hal.science/halshs-01273886>

Submitted on 14 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Une esthétique des foules à l'âge de la machine. Les "effets suggestifs" selon Gustave Umbdenstock

Estelle Thibault

Dans : Libero Andreotti (dir.), *Spielraum. Walter Benjamin et l'architecture*, Paris, Éditions de la Villette, 2011, p. 143-155.

Actes du colloque international *Architecture et inconscient technologique*, École nationale supérieure d'architecture de Paris-la Villette, 12 au 14 novembre 2007.



« Chaque enfance relie les victoires de la technique
aux vieux mondes de symboles »

Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle*, p. 478

Suivant une interprétation proposée notamment par Sigfried Giedion dans *Bauen in Frankreich*¹, les relations entre nouvelles techniques de construction et décor dans l'architecture de la fin du XIX^e siècle ont souvent été considérées sous le mode de l'opposition. D'un côté, des constructions d'ingénieurs « pionnières » dans l'élaboration d'une architecture nouvelle, progressivement épurée de sa gangue

¹ Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, Leipzig, Berlin, Klinkhardt & Biermann, 1928. Sur l'interprétation que Benjamin effectue à partir du livre de Giedion voir notamment Detlef Mertins, « Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious » : Using Architecture as an Optical Instrument », dans Alex Coles (dir.), *De, Dis, Ex-*, vol. 3, *The Optics of Walter Benjamin*, Londres, Black Dog Publishing, 1999, p. 196-221.

stylistique, de l'autre, une architecture « artistique » où le masque ornemental préserve une intériorité tournée vers le passé. S'il s'inspire de cette lecture, Walter Benjamin envisage néanmoins plus subtilement cette dualité, comme une dialectique révélatrice d'un processus de modernisation profondément ambivalent.

Les premières constructions en fer sont ainsi considérées conjointement comme les prémices d'une architecture moderne transparente et comme l'expression ornée d'un « collectif de rêve » qui ne doit être négligée par l'interprétation critique². De fait, une part non négligeable de l'architecture de la seconde moitié du XIX^e se présente encore simultanément sous ces deux aspects, à l'image d'une production technique restée « prisonnière du rêve »³ et de formes symboliques anciennes. Au tournant du siècle, loin d'être perçues comme des versants divergents, l'association entre l'élan technologique de la construction métallique et la profusion ornementale de l'éclectisme stylistique participe souvent d'une communauté de visée des concepteurs ; qu'ils soient architectes ou ingénieurs **[fig. 1]**.

Cette complicité parfois revendiquée entre technologie et décor mérite d'être réinterrogée. En germe dès le courant du XIX^e siècle, elle trouve l'une de ses formulations les plus explicites dans une production théorique strictement contemporaine des écrits de Benjamin : celle de l'architecte Gustave Umbdenstock. Certaines des planches pédagogiques du *Recueil de compositions architecturales*⁴ qu'il destine à ses étudiants de l'Ecole des beaux-arts montrent cette hybridation entre technique et décor **[Fig. 2]**.

² Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, Paris, Le Cerf, 1989, « Construction en fer » et « Maison de rêve ».

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ Gustave Umbdenstock, *Recueil de compositions architecturales*, Paris, Ch. Massin, 1922.

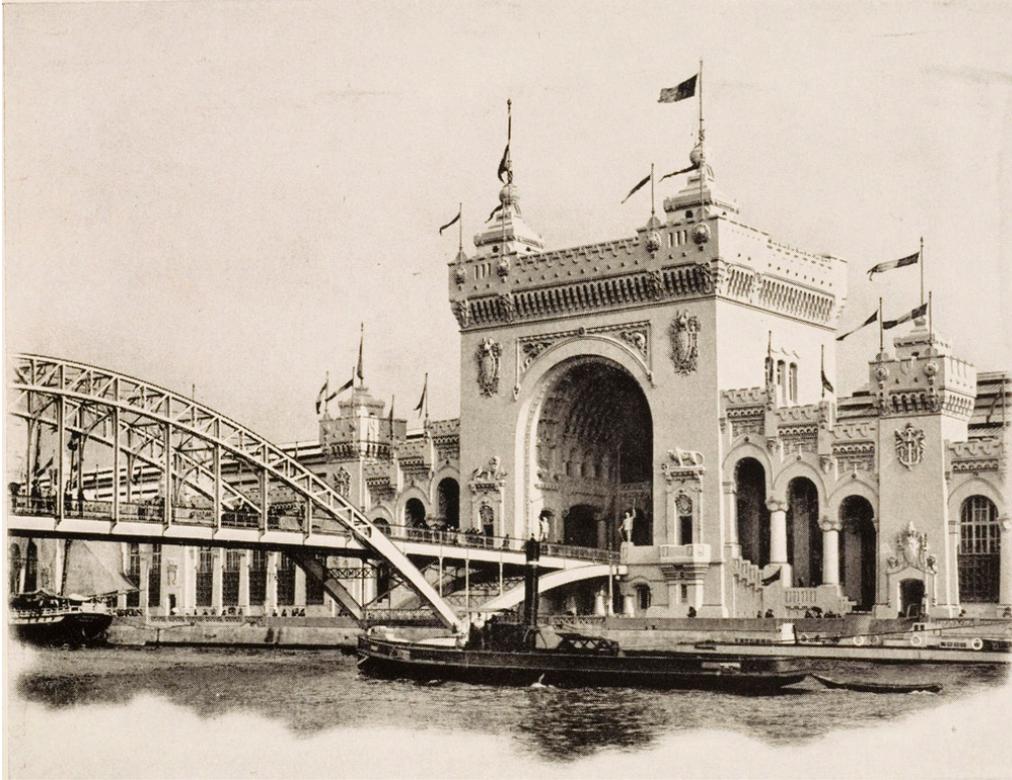


fig. 1. Gustave Umbdenstock et Jacques Marcel Auburtin, Palais des Armées de terre et de mer, Exposition Universelle de Paris, 1900. Extrait de *Gustave Umbdenstock. Œuvres architecturales 1897-1933*, Strasbourg, EDARI, s.d., p. 7.

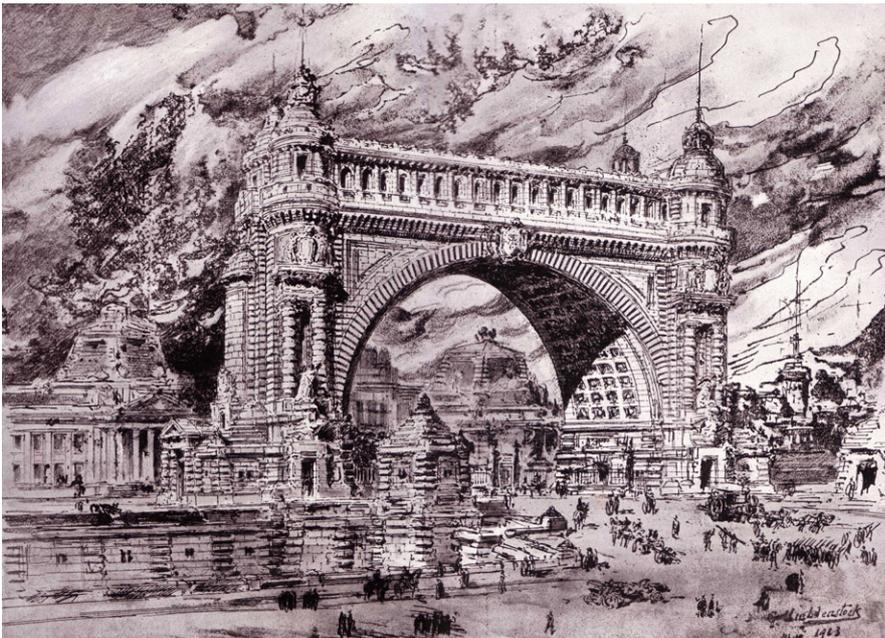


fig. 2. Gustave Umbdenstock, *Recueil de compositions architecturales*, 1922, Planche 11, « L'entrée d'un arsenal ».

L'élan technologique et la profusion ornementale s'y juxtaposent, dans une connivence qui pourrait facilement illustrer l'« historicisme narcotique »⁵ évoqué par Benjamin. Ces dessins décrivent des univers intériorisés à l'échelle urbaine qui se prêtent d'autant plus aisément aux analyses du philosophe qu'ils sont sous-tendus par des convictions idéologiques puissantes ; en particulier lorsqu'ils expriment la puissance militaire nationale.

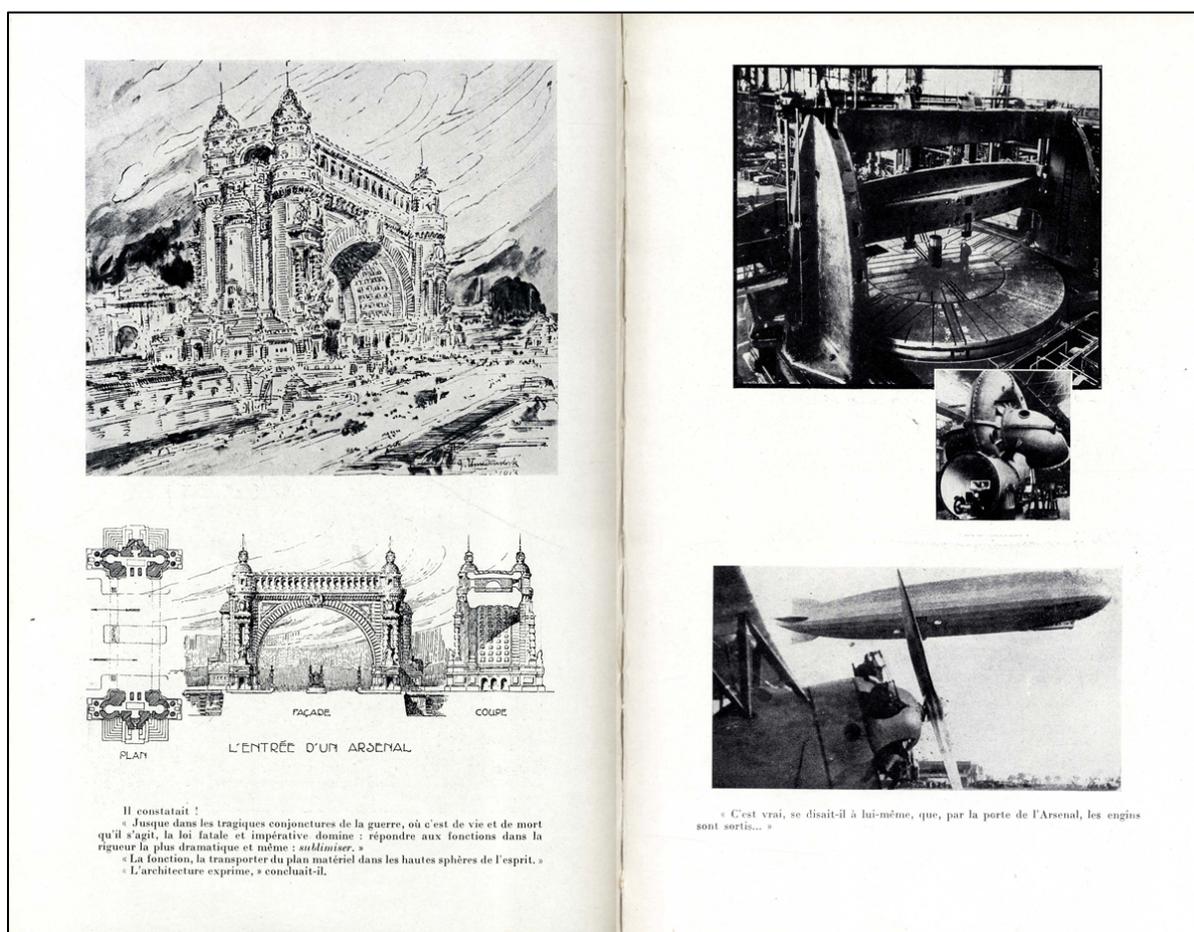


fig. 3. Le Corbusier, *Croisade ou le crépuscule des Académies*, Paris, Crès, 1933. Photomontage à partir de la planche 12 du *Recueil de compositions architecturales* d'Umbdenstock.

En 1933, les planches du *Recueil* deviennent la cible de Le Corbusier dans *Croisade ou le crépuscule des Académies*⁶, un livre écrit en réponse aux positions réactionnaires d'Umbdenstock. Une série de photomontages stigmatisent

⁵ Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 408.

⁶ Le Corbusier, *Croisade ou le crépuscule des académies*, Paris, G. Crès, 1933.

l'inadéquation de cette architecture face au monde de la machine, juxtaposant par exemple « l'entrée d'un arsenal » extraite du *Recueil* aux images des engins de guerre contemporains [Fig. 3]. Pourtant, lorsque l'on examine plus attentivement ses contributions, on s'aperçoit qu'Umbdenstock formule à sa manière le projet d'une esthétique de l'ingénieur, adressée à une masse confrontée à la grande ville et à l'univers mécanisé. Il faut alors préciser comment cet architecte conçoit l'alliance de la technique et de l'ornementation, au service d'une architecture rationalisée dans sa fonction esthétique.

Une « science de la composition artistique »

Une telle approche devient explicite dans le *Cours d'architecture* qu'Umbdenstock dispense à l'Ecole Polytechnique de 1910 à 1937⁷. Jean-Claude Vigato a bien montré comment les arguments antimodernistes de ce manifeste éclectique, qui défend une tradition architecturale à la fois héritée de l'Ecole des beaux-arts et ouverte au régionalisme pittoresque, se combinent avec les engagements idéologiques de l'auteur. Mais si l'entreprise du *Cours* peut aisément être discréditée par son caractère dogmatique, la « science de la composition artistique »⁸ à laquelle aspire l'auteur reste cependant singulière. Les raisonnements analogiques, librement déployés par l'architecte, témoignent d'un imaginaire parfois ésotérique, souvent plus scientiste que scientifique⁹. Pourtant les emprunts multiformes de l'architecte à l'univers des sciences participent aussi d'un réel souci de rénovation théorique. On y lit notamment l'intégration de concepts et de connaissances récents, concernant plus spécifiquement les sciences de la perception. La mobilisation de ces domaines de savoir sert alors un propos ambivalent qui vise à la fois à restaurer l'autorité d'une tradition architecturale et à la faire évoluer, pour en accroître l'efficacité. Car l'enseignement de l'École des beaux-

⁷ Gustave Umbdenstock, *Cours d'architecture*, Paris, Gauthier-Villars, 1930, 2 tomes. Voir Jean-Claude Vigato, « Gustave Umbdenstock, professeur d'architecture », *Bulletin de la Société des Amis de l'Ecole Polytechnique*, n° 16, dec. 1996, pp. 29-49 et *id.*, « Gustave Umbdenstock, architecture, polémique et tradition » dans Bruno Belhoste, Antoine Picon et Amy Dahan Dalmedico (dir.), *la formation polytechnicienne 1794-1994*, Paris, Dunod, 1994, p. 265-279.

⁸ Gustave Umbdenstock, *Cours d'architecture, op. cit.*, t. 1, p. 7.

⁹ A propos de ces raisonnements analogiques, voir Estelle Thibault, « « L'analogie visuelle comme procédé de la théorie, de Humbert de Superville à Umbdenstock », *Cahiers Thématiques* n° 5, « Fiction théorique » p. 296-308.

arts, parallèlement mis en crise dans les attaques de Le Corbusier, se voit ici soumis à un effort d'actualisation de ses fondements, d'autant plus qu'il se trouve confronté à la culture scientifique de l'École Polytechnique et à ses exigences d'efficacité.

Le Corbusier, dans *Vers une architecture*, insiste sur la distance présumée entre « l'esthétique de l'ingénieur », « en plein épanouissement » et « l'architecture » sous-entendue académique, en « pénible régression »¹⁰. De son côté, Umbdenstock défend de manière constante le projet d'une synthèse entre l'approche stylistique issue des beaux-arts et la rationalité technique et scientifique de l'ingénieur.

La figure de « l'ingénieur artiste »

L'alliance des compétences artistiques et techniques est ainsi valorisée chez cet acteur privilégié que le *Cours* ambitionne de former : un « ingénieur artiste », selon les propres termes de l'architecte¹¹. Les deux versants sont présentés comme étant compensatoires, l'un modérant les possibles dérives de l'autre. Loin du passéisme auquel Le Corbusier résume Umbdenstock, le professeur délivre en effet, jusqu'à un certain point, une véritable apologie de l'ingénieur : cet homme nouveau et perfectionné, « sous l'influence directe de la mentalité moderne »¹². L'ingénieur représente l'élite intellectuelle avancée, à la fois produit et agent des transformations qui touchent un environnement progressivement dominé par le sublime de la machine. Umbdenstock décrit le « côté nerveux » de cet homme nouveau conformé par le cinématographe et le chemin de fer, en prise avec cette « esthétique des navires modernes, cuirassés, croiseurs, torpilleurs sous-marins »¹³, d'ailleurs mise en scène dans certaines de ses planches du *Recueil* [Fig. 4]. Il valorise la figure de

¹⁰ Le Corbusier-Saugnier, « Esthétique de l'ingénieur. Architecture », *L'Esprit Nouveau* n° 11-12, nov. 1921, republié dans Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Crès, 1923.

¹¹ Terme défendu dans une conférence de 1921 : Gustave Umbdenstock, « De la nécessité d'une initiation artistique pour l'ingénieur moderne. Les saisons architecturales françaises », *Revue de l'Industrie Minérale*, 1921, Comptes-rendus, 2^e partie, p. 48-70. Pour une mise en perspective de cette conception d'une double compétence voir Antoine Picon, *L'ingénieur artiste. Dessins anciens de l'École des Ponts et Chaussées*, Paris, Presses de l'ENPC, 1989 et *Id.*, « De l'ingénieur artiste au technologue. Procédures de sélection et de notation des élèves des Ponts et Chaussées 1741-1851 », in *Paedagogica Historica*, n° spécial « Aux sources de la compétence professionnelle. Critères scolaires et classements sociaux dans les carrières en Europe xvii^e-xix^e siècle, vol. XXX, 1994, n° 1, p. 411-452.

¹² Voir les passages consacrés à l'architecture industrielle et aux « ouvrages destinés aux moyens de communication » : Gustave Umbdenstock, *Cours d'architecture, op. cit.*, t.2, p. 1252 et suiv. ; p. 1261 et suiv.

¹³ *Ibid.*, t. 1, p. 278.

l'ingénieur comme « avant-garde active »¹⁴, moteur de l'évolution, initiateur d'une esthétique nouvelle. Umbdenstock partage en somme une partie de l'argumentaire de ses contradicteurs modernistes, saluant le « triomphe de l'ingénieur ».



fig. 4. Gustave Umbdenstock, *Recueil de compositions architecturales*, 1922, Planches 16 et 60.

À quelques nuances majeures toutefois, la culture historique et artistique demeurant, selon lui, indispensable au concepteur. Car le portrait de l'ingénieur est aussi celui d'une froide rationalité, d'un esprit scientifique surdéveloppé, mais d'une sensibilité atrophiée. Ses productions, réduites à la stricte résolution technique, peuvent se révéler néfastes sur le plan social, dès lors qu'elles négligent de prendre en compte l'affectivité dominante d'une masse populaire, moins avancée intellectuellement. Une masse marquée par l'atavisme, attachée à des formes traditionnelles, déroutée par un environnement visuel soudain dépourvu de repères familiers, et susceptible de réagir négativement. Face aux possibles conséquences sociales d'un tel dépaysement, l'éducation artistique est présentée comme le correctif indispensable des penchants rationalistes de l'ingénieur.

Une telle position est notamment défendue dans une conférence dispensée en 1921 à l'amphithéâtre de l'Ecole supérieure des mines, où Umbdenstock défend

¹⁴ Cette conférence a lieu le 10 février 1921. Gustave Umbdenstock, « De la nécessité d'une initiation artistique... », *op. cit.*, p. 67.

« l'utilité, la nécessité même d'une éducation artistique pour l'ingénieur moderne »¹⁵. Cet argument fondamental légitime l'existence même d'un *Cours d'architecture* à Polytechnique et les orientations que lui donne Umbdenstock : « être artiste, précise-t-il, sera pour l'ingénieur une grande force complémentaire qui viendra contribuer au relèvement complet de notre organisation française »¹⁶. La compétence esthétique, poursuit-il, s'affirme au fil des siècles comme un véritable pouvoir de régulation sociale, un instrument politique, en somme.

Un « nouveau printemps » de l'architecture française

Cet « ingénieur artiste » trouve aussi son modèle dans un récit allégorique intitulé « Les saisons architecturales françaises » et développé dans la même conférence de 1921¹⁷. Cette fiction historique décrit l'architecture métallique, exemplifiée à l'Exposition Universelle de 1889, comme un « nouveau printemps » et fait de ses concepteurs les héros d'une nouvelle Renaissance, sortant l'architecture française de « l'hiver » académique. Ce récit qui confère un rôle pionnier aux constructions de métal pourrait être, jusqu'à un certain point, rapproché de celui opéré par Sigfried Giedion dans *Bauen in Frankreich*. Mais, première nuance, les héros d'Umbdenstock ne sont pas des ingénieurs anonymes, mais des architectes talentueux, à la fois formés à la pratique du dessin et sensibilisés aux questions techniques. Henri Labrouste, Victor Baltard ou Paul Sédille incarnent en effet ces « ingénieurs artistes » alliant compétence esthétique et expertise technique. En ce sens, plus encore que la Tour Eiffel, ce sont les Palais des beaux-arts et des arts libéraux de Jean-Camille Formigé qui représente le mieux, à ses yeux, la fécondité d'une tradition artistique réinventée au prisme des techniques nouvelles. L'association entre, d'un côté, l'impulsion de l'ossature apparente, de l'autre, la polychromie ornementale des remplissages de terre cuite, produit cette « valeur d'art impressionnante et émotive »¹⁸ [fig. 5].

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Amorcé dans le deuxième tome du *Cours d'architecture*, le récit « les saisons architecturales françaises » se voit repris dans cette conférence de 1921 : Umbdenstock lui adjoint alors ce dernier épisode, non présent dans le *Cours*, et consacré à l'architecture métallique de la fin du XIX^e siècle. Gustave Umbdenstock, « De la nécessité d'une initiation artistique... », *op.cit.*, p. 48-70.

¹⁸ *Ibid.*

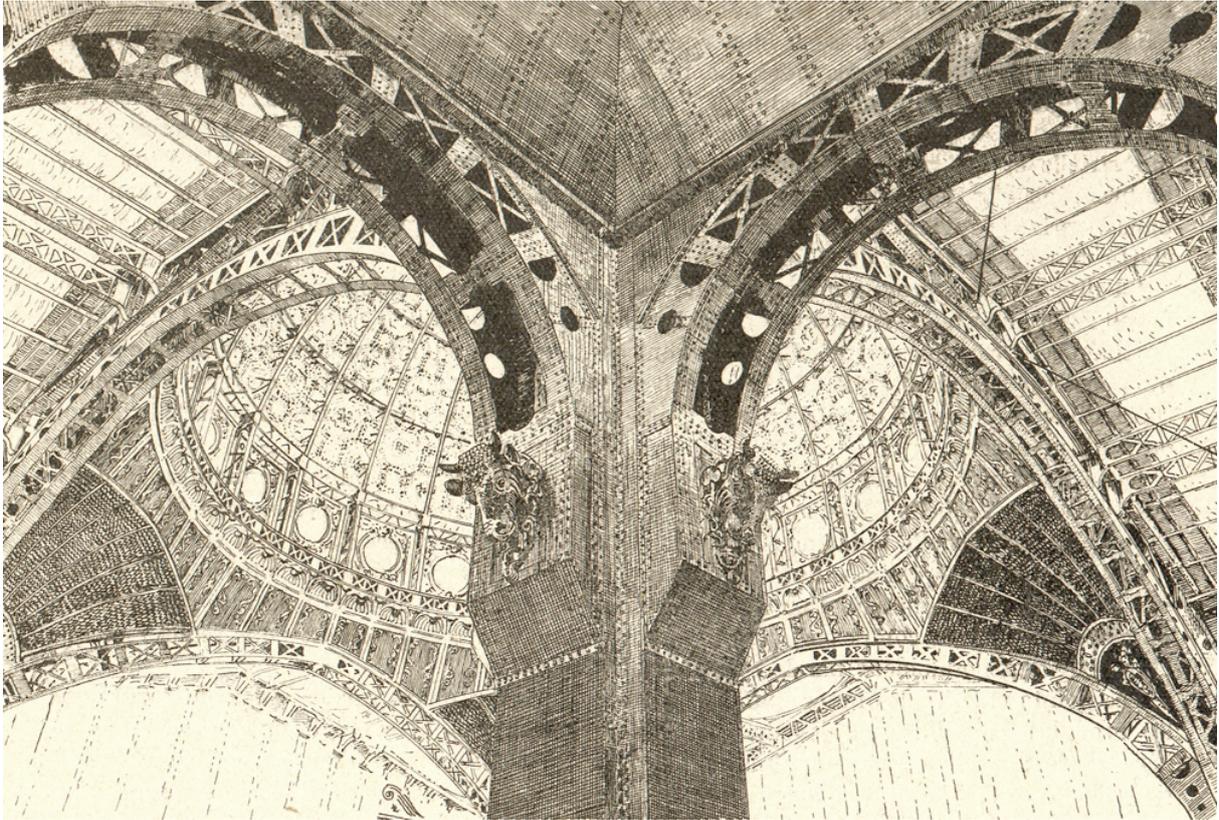


fig. 5. Le Palais des arts libéraux de Formigé : « Une valeur d'art impressionnante et émotive ». Gustave Umbdenstock, *Cours d'architecture*, t.2, fig. 1405, p. 1254.

Autre nuance majeure, quand Giedion trace une continuité, du métal au ciment armé, dans une épuration rationaliste progressive, Umbdenstock voit l'avènement du béton comme un recul : une « gelée tardive » génératrice de constructions strictement utilitaires qui risque de faire retomber l'architecture française dans un long et froid hiver... C'est précisément la pauvreté « artistique » qui fonderait l'infériorité des constructions en ciment, dépourvues de cette richesse formelle qui donne à l'architecture métallique de la fin du XIX^e siècle son potentiel expressif.

Esthétique scientifique et techniques de suggestion

L'alliance entre technologie et décor qui parcourt les dessins d'Umbdenstock trouve encore un éclairage complémentaire dans d'autres réflexions de Benjamin, dès lors qu'on l'envisage comme une forme de réponse aux modifications qui affectent la sensibilité d'un sujet soumis à l'environnement de la ville moderne. Ces transformations font l'objet, dès la fin du XIX^e siècle, d'une littérature importante de la

part de physiologistes, psychologues ou philosophes¹⁹ qui s'interrogent sur leurs conséquences. Siegfried Kracauer ou Walter Benjamin ont à leur tour pointé ces modifications du cadre d'expérience : une reconfiguration cognitive qui accompagne l'émergence d'une esthétique des masses²⁰. Plus récemment, Jonathan Crary a décrit le tournant du siècle comme le moment clef d'un mouvement de modernisation qui touche le sujet observateur²¹. L'expansion de la physiologie expérimentale et de la psychologie scientifique induit une forme de normalisation appliquée aux processus de perception, en ce sens elle n'est pas étrangère aux développements de divertissements ou d'attractions parmi lesquels figurent, entre autres, la publicité, le cinéma ou les grandes expositions. Au carrefour des mondes technique, populaire et artistique, ces dispositifs spectaculaires visent à orienter l'attention d'une masse en état de distraction, non sans dérives et débordements. Dans la même perspective, on peut se demander dans quelle mesure la fabrication du paysage architectural participe, elle aussi, de l'élaboration de stratégies sensorielles, spatiales et visuelles adressées à la masse. C'est à partir de telles pistes qu'il faut réexaminer les articulations entre technologie et décor, telle qu'elles ont été pensées par les concepteurs eux-mêmes, qu'ils soient architectes ou ingénieurs. Dans le cas d'Umbdenstock, le foisonnement décoratif de l'éclectisme stylistique et le recours aux nouvelles techniques de construction semblent effectivement constituer deux facettes d'un même projet : celui de la redéfinition d'une esthétique architecturale, adaptée à l'âge de la machine, et répondant aux conditions d'expérience présumées de la foule.

La compétence de « l'ingénieur artiste » ne se résume donc pas à cette capacité à donner une forme artistique à la structure, par le biais d'un décor ornemental figuratif. Bien au delà, il s'agit de rationaliser la compétence esthétique du constructeur au service d'un projet politique et social. Dès lors que le cadre artistique est reconnu avoir une influence sur la masse, il devient l'instrument

¹⁹ Voir par exemple Jean-Marie Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1884, ou Max Nordau, *Dégénérescence*, Paris, Alcan, 1894.

²⁰ Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1963 (essais 1920-1971) et Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Oeuvres II. Poésie et révolution*, tr. fr. Paris, Les Lettres Nouvelles, 1971.

²¹ Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001.

potentiel d'une régénération populaire. Umbdenstock, alsacien et ancien combattant, traumatisé par la guerre, propose littéralement de se servir de l'architecture comme d'une « arme ». De tels présupposés fondent son engagement pédagogique, ils confèrent à la formation esthétique un caractère d'urgence nationale.

A cet effet, Umbdenstock convoque de nouveaux savoirs. Les bibliographies présentes dans les versions du *Cours d'architecture* de 1925 ou 1927 intègrent des ouvrages représentatifs de l'esthétique scientifique de la fin du siècle, marquée par la montée en puissance de la physiologie sensorielle et de la psychologie expérimentale. Ces disciplines contribuent à modéliser les réactions émotionnelles comme des processus mécanisés, quantifiables, voire contrôlables : qu'il s'agisse des pratiques de mesure des sensations ou de celles de l'hypnose scientifique. Dans le *Cours*, l'utilisation privilégiée du terme « d'effets suggestifs »²² pour désigner les connotations émotionnelles des formes est un emprunt direct à l'ouvrage *La Suggestion dans l'art* de Paul Souriau²³, où l'esthéticien compare l'extase artistique à l'état hypnotique et invite les artistes à se saisir de ce pouvoir de fascination des stimulations sensorielles. Umbdenstock évoque par ailleurs le « caractère communicatif de l'émotion »²⁴ en référence aux réflexions du philosophe Jean-Marie Guyau. Dans *L'Art au point de vue sociologique*²⁵, ce dernier défend l'idée d'une communication affective autour de l'œuvre d'art, à partir des théories ondulatoires. Selon lui, les vibrations sonores et lumineuses activent la machinerie physiologique de l'individu, avant de se propager vers le corps social. Derrière Guyau, Umbdenstock décrit littéralement ce pouvoir de contagion émotionnelle à l'échelle collective, même s'il s'en saisit dans une perspective bien plus autoritaire. Car son interprétation des esthétiques scientifiques converge avec sa lecture de la

²² Notamment dès l'introduction : voir le chapitre préliminaire « Effets suggestifs des cinq principes naturels », Gustave Umbdenstock, *Cours d'architecture, op.cit.*, t. 1, p. 11. Dans le corps du texte, « effets suggestifs » et « caractères expressifs » sont utilisés comme des synonymes.

²³ Paul Souriau, *La suggestion dans l'art*, Paris, Alcan, 1893.

²⁴ Gustave Umbdenstock, *Cours d'architecture, op. cit.*, t. 1, p. 31. Certains passages recopient littéralement des extraits de Jean-Marie Guyau.

²⁵ Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1895.

*Psychologie des foules*²⁶ de Gustave Le Bon, pour tracer le portrait d'une masse populaire malléable, aux réactions collectives prévisibles.

Le savoir esthétique acquiert ainsi un pouvoir considérable, quand l'organisation maîtrisée des stimulations perceptives devient le médium essentiel pour une gestion du social. Ainsi envisagé à l'aune de l'esthétique scientifique, le *Cours d'architecture* vise, à grande échelle, la diffusion d'un projet de rationalisation formelle sans précédent. Il prend la forme d'un inventaire méthodique des « effets suggestifs » des différentes composantes géométriques, au fil duquel droites, courbes, sécantes et autres induisent différentes attitudes psychologiques²⁷. Dans cette grammaire émotionnelle des formes, la compétence esthétique du constructeur se redéfinit comme une gestion scientifique du pouvoir d'influence de l'environnement visuel.

L'« ingénieur artiste » qu'il s'agit de former prend alors une autre acception. Il ne s'agit pas seulement de doter l'ingénieur d'un talent artistique complémentaire, pouvant déborder la pure résolution logique. Il s'agit également, de manière réciproque, d'aborder la dimension esthétique avec toute l'efficacité du polytechnicien. L'ingénieur-artiste, destinataire du *Cours*, devient l'acteur central pour la diffusion d'une esthétique des masses.

L'ornement comme « correctif » pour une esthétique de l'ingénieur

Le *Cours* vise à responsabiliser ce concepteur face à ses choix stylistiques. Sans surprises, ses conclusions recourent les prises de position de l'auteur vis-à-vis des évolutions récentes de l'architecture. Elles mettent l'ingénieur en garde contre les effets négatifs de l'horizontal, des surfaces lisses et des plafonds plats : des dispositions formelles propres à déprimer les foules jusqu'à la révolte, tant par la monotonie de leur action optique que par les images qu'elles engendrent, car l'édifice de béton n'évoque plus rien, si ce n'est la perspective d'un futur angoissant, d'un monde austère et mécanique.

²⁶ La *Psychologie des foules* de Gustave Le Bon (Paris, Alcan, 1895) est citée dans le *Cours d'architecture* (p. 498).

²⁷ En particulier la première partie du *Cours* consacrée aux « Caractères expressifs des éléments composants ».

En alternative, l'architecture métallique ornée ouvre la voie d'une esthétique négociant entre deux pôles. Le premier est cette modernité radicale de l'esprit scientifique. Elle s'incarne dans l'élan structurel, vecteur d'une motivation nationale sans précédent ; sous réserve d'atténuer, aux yeux de la masse, sa force brutale et son étrangeté. Le second est une expression artistique rassurante pour l'homme de la foule. Certes affranchie des modèles historiques, cette architecture « nouvelle » compense l'absence de références familières par la présence d'éléments ornementaux rappelant la nature. Elle combine ainsi sa dynamique, propre à stimuler la vitalité de l'observateur, avec des images mémorielles apaisantes, vivantes et positives. Il s'agit en somme, assez explicitement, d'envelopper le produit brut de la technique d'une apparence de rêve à destination de la foule²⁸.

Au delà du cas de cette architecture, l'appareil stylistique et décoratif prôné par le *Cours* se voit ainsi justifié par son pouvoir de suggestion, à différents niveaux. L'ornement, d'abord analysé en terme de rythme optique, s'affirme en effet comme une vibration stimulante, au même titre que la musique, instrument d'attraction à l'adresse d'une masse en état de dispersion sensorielle intense. Il est en même temps support d'un imaginaire familier, historiciste, régionaliste ou naturaliste. Par sa dimension figurative, il devient un moyen de moduler les connotations suggestives, en convoquant une mémoire inconsciente, soigneusement orientée selon les destinataires et les types d'édifices : du pittoresque de la salle de cinéma de village à l'impressionnant gigantisme des équipements nationaux [fig. 6].

²⁸ La théorie des « effets suggestifs » résonne ainsi, de manière singulière, avec l'analyse selon laquelle la technique joue au XIX^e siècle « le rôle du processus corporel autour duquel les architectures "artistiques" viennent se poser comme des rêves autour de la charpente du processus physiologique. » (Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle, op. cit.*, p. 408)

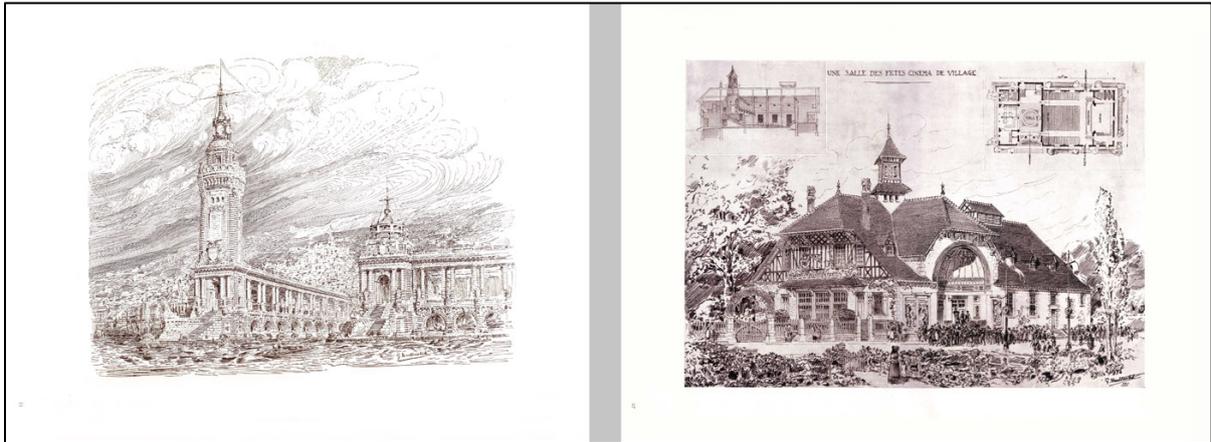


fig. 6. Gustave Umbdenstock, *Recueil de compositions architecturales*, 1922, Planches 15 et 57.

Ornement et rationalisation esthétique

La profusion ornementale qui caractérise les planches du *Recueil* peut sans doute être lue, a posteriori, comme un masque anachronique posé sur une vérité constructive. Mais pour son auteur, elle constitue littéralement le visage humain et communicatif de l'esthétique de l'ingénieur. Vecteur de stimulations actives, chargée de connotations historiques ou naturelles, l'alliance entre technique et esthétique garantit, à des fins de contrôle social, l'efficacité d'une action suggestive. La posture d'Umbdenstock invite à questionner, plus largement, les fonctions attribuées à l'esthétique dans un contexte de modernisation et de développement technologique. À l'âge d'une certaine mécanisation qui s'applique aussi aux processus de perception, le recours à la forme artistique est loin d'avoir une signification univoque. En un sens, elle se présente comme une alternative à une organisation d'ordre scientifique et technique du cadre architectural ; en même temps elle en participe pleinement, quand la gestion de l'écriture esthétique s'insère dans une rationalisation des émotions.