

Steinberg, l'architecture et le « petit père » Le Corbusier

Saul Steinberg, l'architettura e "il piccolo padre" Le Corbusier

Abitare 467 p110-7

FRANCESCA PELLICCIARI

"J'ai demandé au photographe de prendre une photo d'identité - un peu plus grande que nature. J'ai découpé mon visage et je l'ai fait mettre par un mannequin afin d'être photographié pour des magazines sans aucune trace de moi-même". Saul Steinberg, lettre à Aldo Buzzi, 23.10.1966 (Adelphi, Milan 2002).

"Il était clair pour moi à l'époque - et c'est encore plus clair aujourd'hui - que Saul Steinberg était de loin le critique d'architecture le plus brillant des États-Unis au cours du dernier demi-siècle" : c'est ce qu'écrit Peter Blake à propos de l'un des designers les plus connus du XXe siècle dans un article publié dans Architecture le lendemain de sa mort, en 1999.

Cette capacité est déjà visible dans les quelques dessins encore conservés réalisés pour le cours d'ameublement de Ponti, qui montrent l'approche de Steinberg qui - étudiant en architecture entre 1933 et 1940 à l'école polytechnique de Milan - avait acquis les règles de la représentation "classique" d'une architecture, mais était également prêt à les briser dans le passage de la construction d'une perspective architecturale à son interprétation picturale.

Steinberg démontre ainsi non seulement son habileté de dessinateur - "car Steinberg est né pour dessiner comme Fred Astaire est né pour danser", dit Aldo Buzzi, son grand ami et condisciple à Milan - mais aussi sa capacité à parler dans les différents langages de la représentation, à les mettre au même niveau, à les déchiffrer.

L'esquisse réalisée à l'occasion d'une collaboration épisodique avec l'atelier Boggeri - représentant une rangée de pièces ouvertes en succession illimitée et multipliées par les différents points de fuite, donnant vie à un intérieur potentiellement infini - constitue une première interrogation sur les limites de la perspective que Steinberg résoudra plus tard, en Amérique, dans une sorte d'enquête sur les possibilités d'innombrables espaces finis coexistant sur une même feuille, pulsant, jouant entre continuité et césure, entre syntaxe et parataxe.

Ces espaces représentent la complexité des séquences des lieux centraux de la ville européenne et démontrent comment la connaissance historique est reprise et digérée de manière critique par Steinberg : de la Rome

de Sixte V et de Domenico Fontana avec ses fontaines et ses obélisques, des séquences des cours de Bramante, au Versailles de Le Vau et Hardouin-Mansard, au Valadier de la Piazza del Popolo romaine. En somme, c'est toute la tradition de l'aménagement de l'espace public du XVIe au XIXe siècle qui semble être la matière de ces montages, toujours à la frontière entre réalisme et paradoxe.

Son attitude à l'égard de la ville contemporaine sera certainement différente, et l'on trouve un intérêt explicite pour celle-ci dans l'article "Built in USA", daté de février 1953 ; outre le fait qu'il s'agit de son seul texte de critique architecturale ouverte jamais publié, il s'agit en fait d'un compte rendu de l'exposition du même nom tenue au MoMA et organisée par Henry Russell Hitchcock. On y reproche à l'exposition de faire une sélection de bâtiments, certains d'excellente qualité, mais tous exceptionnels alors que c'est l'architecture "moyenne" qui fait la ville - il suffit de rappeler l'attention portée par Steinberg au vernaculaire américain – ne pas en être conscient conduit à une impasse.

La critique peut être étendue à l'ensemble du panorama architectural, prisonnier de l'aspiration à être "photogénique". Le jugement porté sur l'architecture moderne reste suspicieux, voire ouvertement négatif. D'autre part, face à cette distance, le rapport de Steinberg avec le plus grand représentant du "mouvement moderne" est tout aussi significatif : il est presque touchant de penser que Le Corbusier, maître indirect de la période de ses études [à Milan], est lié à Steinberg par un rapport d'amitié sincère pleine d'admiration, précisément à cause du regard attentif que ce dernier porte sur l'architecture.

Steinberg, de son côté, s'adresse à Le Corbusier comme à un "petit père" : dans un rapport d'estime, donc, le considérant en quelque sorte comme l'un de ses maîtres électifs - de même, Steinberg se souviendra de Picasso comme de "son grand-père" et dans un rapport d'égalité, cependant, de la part d'une personne qui a

choisi, plutôt que de pratiquer l'architecture, de la regarder de l'extérieur, de manière critique. Dans une lettre adressée à Steinberg le 17 février 1961, Le Corbusier se demande si Steinberg - qui a déjà réalisé de nombreuses peintures murales - ne devrait pas être chargé de peindre des fresques de 400 mètres de long pour les bâtiments de Washington ou pour le siège des Nations unies.

Les peintures murales de Steinberg, plus que des recherches conscientes, sont en quelque sorte le fruit de son contact quotidien avec des représentants plus ou moins célèbres du monde de l'architecture : Costantino Nivola l'a appelé pour décorer les murs du grand magasin Bonwit Teller à New York ; ou encore l'architecte Ben Baldwin, qui travaillait dans ces années-là pour SOM, a sollicité sa présence pour l'hôtel Terrace Plaza à Cincinnati ; Bernard Rudofsky l'a d'abord convaincu de le laisser décorer certains espaces communs de quatre navires de croisière de la compagnie American Export Liners, puis de travailler à l'intérieur du pavillon américain à l'Expo de Bruxelles en 1958 ; Enfin, BBPR a fourni à Steinberg l'occasion de réaliser deux de ses œuvres les plus intéressantes, peut-être même les plus intéressantes de toutes ses collaborations avec des architectes, le Labyrinthe des garçons à la 10e Triennale de Milan et les graffitis dans l'élégant atrium de l'immeuble de Via Bigli, également à Milan, qui ont malheureusement disparu.

Toutefois, en dehors de la collaboration avec ses amis BBPR, où l'intégration entre l'œuvre de Steinberg et l'architecture est substantielle, il semble évident - et Steinberg cessera d'ailleurs par la suite de se consacrer à ce type de travail - que sa dimension est celle de la feuille de dessin, des conditions de confort et certainement aussi de liberté que seul le travail solitaire à un bureau peut assurer ; et tout cela sans tenir compte de son attachement à l'idée de reproductibilité du produit artistique, de sa prédilection décisive pour la libre errance de ces signes éphémères dans le monde.

"Parce que, rappelle Steinberg, la nature clandestine de mon travail est à l'opposé de l'architecture comme grande affaire publique".

[p.116]

Saul Steinberg « Docteur en architecture ». Ce diplôme de 1940 est avant tout un diplôme de discrimination et de préjugés (la preuve : de "race juive").

« Le royaume d'Italie ? Fini. Sa Majesté a disparu quatre ans plus tard et est morte en 47 en exil en Egypte. Et l'Albanie ? Quelle blague ! Empereur d'Ethiopie ! Quelle époque cruelle et stupide. Je suis complètement lessivé. Notez l'étrangeté des noms : Isnardo Azimonti dans mon diplôme et l'encore plus étrange Azzo Azzi dans le diplôme D'Annunzio de Primo Levi. Isnardo et Azzi ont disparu. Mon diplôme lui-même, imprimé en bodoni factice sur un papier factice, se désagrège et va bientôt disparaître. Je n'ai jamais utilisé le titre de docteur en architecture et j'ai eu la chance de ne pas avoir à exercer (l'architecture est un calvaire pour moi). Le docteur en architecture a disparu. Il ne reste que Saul, fils de Moritz, de race juive. En fait, c'est un diplôme juif. »

Manuscrit, circa 1985, copié à la Fondation Saul Steinberg, NY.