HAL
open science

A la manière de. Pratiques et manière

Philippe Boudon, Philippe Deshayes

To cite this version:

Philippe Boudon, Philippe Deshayes. A la manière de. Pratiques et manière. [Rapport de recherche] 0135/81, Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Atelier de recherches et d'études d'aménagement (AREA). 1981. hal-01885821

HAL Id: hal-01885821

https://hal.science/hal-01885821v1

Submitted on 2 Oct 2018

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.

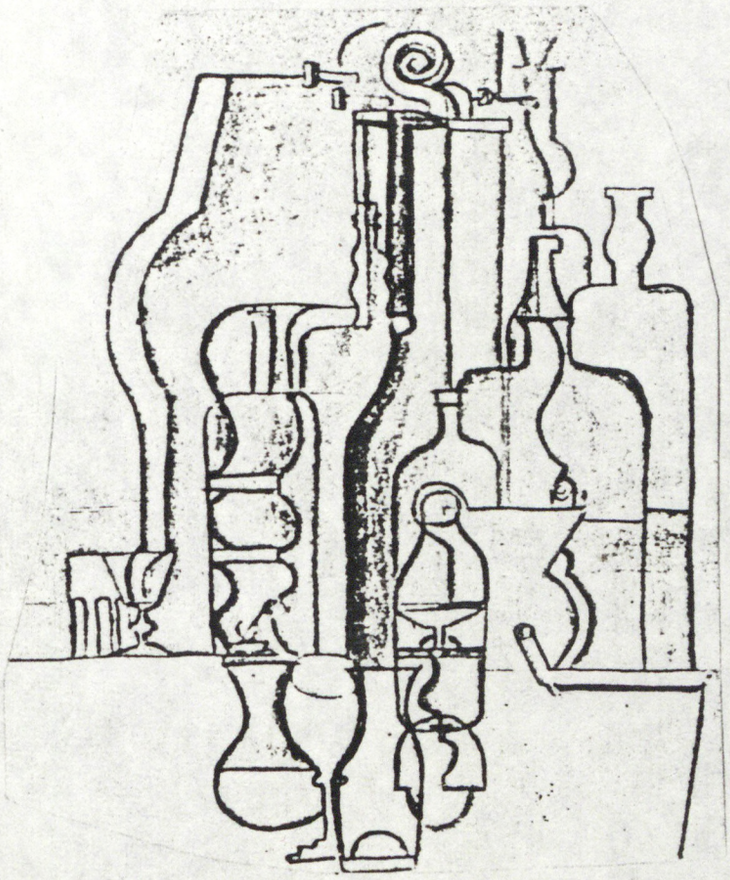
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SERVICE DE LA RECHERCHE
ARCHITECTURALE

AREA ASSOCIATION

A35

A LA MANIERE DE



Ph BOUDON / Ph DESHAYES

- 1981 -

TABLE DES MATIERES

0. Avant-propos

1. Objets du projet à la manière de

1.1 Objet fondamental : la conception comme objet au lieu du projet

1.1.1. Distanciation architecturologique

1.1.2. Distanciation sémiotique

1.1.3. Trouver la bonne distance historique

1.2 La question de l'imitation

1.2.1 L'imitation jamais là, l'imitation toujours là

1.2.2. L'imitation toujours là

2. Analyse du projet à la manière de

2.1 Description

2.2. Succession des programmes analysés : les différentes manières du projet à la manière de

2.2.1. Le cas de l'Ecole de Peinture

2.2.2. Le cas de la Villa de Palladio, par exemple la Villa de Palladio à la manière de GAUDI

2.2.3. Le cas de la traduction : par exemple le Pavillon de Barcelone traduit par Charles MOORE

2.2.4. Le cas de l'extension d'un objet architectural donné fameux dans l'histoire de l'architecture moderne, par exemple la ville Savoye de LE CORBUSIER augmentée d'une extension de surface analogue par SCHAROUN

2.2.5. Le cas de Pessac : soit traduction soit transformation

2.2.6. Le cas des triples traductions

2.2.7. Le cas de Serliennes

2.2.8. Le cas de la Maison de l'Architecte

2.2.9. Le cas du Musée d'Architecture Moderne

2.2.10. Le cas de la cabane primitive

2.3. De l'oeuvre (au féminin) à l'oeuvre (au masculin)

2.3.1 Corpus

2.3.2. Méthode

2.4 Style et manière ; exercice de style sur deux manières différentes : "à la gothique", "à l'antique"

2.5 Vers un enseignement de l'architecture.

3. Questions d'imitation

3.1. Introduction

3.2. Imiter quoi ? (mise en question du modèle)

3.2.1. Au XVIIIè siècle, le néo-palladianisme

3.2.2. De l'affinité au modèle militant : le cas de Joltowski

3.2.3. Maurice CULOT ou la copie militante

3.2.4. Du modèle à la conception

3.3. Imiter comment ? (l'échelle construit le modèle)

3.3.1. Les uns par les autres : question de ressemblance

3.3.1.1. Ressemblance visible : apparence, antériorité et transitivité

3.3.1.2. Echelle globale ?

3.3.1.3. Equivalences

3.3.1.4. Classements

3.3.1.5. Convergences

3.3.2. Retour à VIOLLET-le-DUC : l'objet architectural comme état expérimental

3.3.2.1. De l'imitation chez VIOLLET-le-DUC

3.3.2.2. Imitation et idéalisation

3.4. Distance critique (la part du sujet)

3.4.1. La critique en action : les pastiches de PROUST

3.4.2. A la manière ...

3,5 Final

4, Conclusion

0. AVANT-PROPOS

Le projet "à la manière de"se situe à l'interface de la conception architecturale comme objet, de la manière comme objet et de l'histoire de l'architecture comme objet. Il ne s'agit pas de fournir aux étudiants un savoir tout prêt sur l'histoire de l'architecture moderne, mais de situer des architectes ou des productions architecturales d'une certaine importance historique dans une connaissance de l'architecture que l'étudiant est amené par là à se constituer.

On partira dans un premier chapitre des questions soulevées par le "à la manière de" comme exercice pédagogique. Puis on examinera les questions de la manière. Enfin, en conclusion, on reviendra sur la question de l'histoire.

1. OBJET DU PROJET A LA MANIERE DE

1.1 OBJET FONDAMENTAL : LA CONCEPTION COMME OBJET AU LIEU DU PROJET

1.1.1 - DISTANCIATION ARCHITECTUROLOGIQUE

Le terme de projet "*à la manière de*" peut prêter à équivoques : s'agit-il d'enseigner, de la façon la pire qui soit peut-être - celle du mimétisme - par laquelle aucune élaboration intelligente n'est entrainée dans l'esprit de l'étudiant, mais seulement un comportement de copie, dans lequel la personnalité de l'étudiant ne saurait se constituer ?

"Ça nous a permis d'être nous-même" dit un étudiant lors d'une séance d'analyse rétrospective de son travail. Une telle déclaration suffit à indiquer qu'il y ait méprise à penser que, comme nous l'a écrit un enseignant d'architecture - ce genre de sous-produit tel, par exemple, qu'un *à la manière de RONCHAMP* avilit l'oeuvre, avilit le copiste comme le spectateur.(1)

L'équivoque possible est toute entière contenue dans ce terme : *à la manière de RONCHAMP*. Car, comme on verra plus loin dans l'inventaire de la diversité des programmes mis en oeuvre dans le cadre de cette méthode pédagogique, il ne saurait être question de procéder à un *à la manière d'un objet architectural* comme le

---

(1) Cf. Annexe

signifie l'expression *à la manière de RONCHAMP*.
Une telle méprise nous met directement au coeur du problème : la manière porte sur le processus, non sur l'objet. Et d'emblée le fait que la question de la manière soit discutable fait tout son intérêt. Qu'il y ait manière et manière entraine justement la mise en question du projet, du travail de l'architecte, sa mise en objet de connaissance.
C'est cette distance qui importe au plus haut point sur le plan pédagogique car elle inscrit comme différence fondamentale entre le projet habituel et le projet *à la manière de* la distinction du projet comme objet et de la conception comme objet.
Raison pour laquelle il ne peut être question d'un *à la manière d'un objet*, la manière, quelle qu'elle soit, ne pouvant être celle d'un objet, mais d'un faire, celle d'un processus. Le projet *à la manière de* met l'étudiant en situation de démarche architecturologique - ou si l'on veut d'une démarche poïétique dans le champ de l'architecture - qui soumet son propre faire, ou celui d'un autre, comme objet de son attention intellectuelle.
Il est tout à fait intéressant de noter par ailleurs que le refus du *à la manière de* au titre de l'avilissement débouche à l'inverse sur une mise en cause de la nécessité même d'un enseignement de l'architecture...

Car faute de distanciation, il est normal que ce soit, au nom de la "pratique", toute simulation pédagogique qui soit remise en question : "Merci de m'avoir adressé le projet *à la manière de* pour provoquer une réaction de ma part. Tout d'abord je trouve que le grand mérite de cette démarche est de forcer un grand nombre de questions et ce faisant de nous obliger à réfléchir sur les notions de *copie*, de *modèle*. Et partant de nous obliger à aborder la question fondamentale de l'enseignement de l'architecture. Car il faut avoir le courage d'aller jusque là. Un enseignement de l'architecture est-il nécessaire ? N'y a t-il pas d'autres méthodes de formation ? Par exemple une sorte de *compagnonnage* avec un *Tour d'Europe* afin d'apprendre sur le tas : agence et chantier surtout". (1)

Il est vrai que le refus du *à la manière de* s'il est pris non comme portant sur le mode de conception, comme travail poietique, mais comme simple rapport mimétique à l'objet entraine avec lui la critique des projets d'école qui ne sont pas dits "*à la manière de*" car ils peuvent comporter, sans le savoir, de tels processus d'imitation non contrôlée pouvant oeuvrer à l'insu de la conscience de l'étudiant. Les projets courants ne sont-ils pas parfois des projets *à la manière de* qui s'ignorent, le terme étant pris en un mauvais sens ? C'est dire que - comme le pense notre correspondant -

(1) Cf, Annexe

le projet *à la manière de* met en question l'enseignement de l'architecture lui-même et le fait en le mettant en *questions*.

Autrement dit le projet *à la manière de* n'est pas à penser du côté du rapport d'un GHIBERTI à l'antique ou de celui d'un RUSKIN au gothique, mais bien plutôt dans l'ordre du travail d'observation d'ordre poiétique d'un BRUNELLESCHI analysant l'Antique[1] ou d'un VIOLLET-LE-DUC analysant le Gothique.[2]

1.1.2 - DISTANCIATION SEMIOTIQUE : UNE DEMARCHE MODERNE ET POST-MODERNE

La lettre de notre correspondant se poursuit ainsi :
"Je suis surpris par exemple que PIER LUIGI NERVI ne soit jamais cité dans votre texte, ni pris pour modèle par vos étudiants. Ne serait-ce pas parce que, justement, sa formation est essentiellement pragmatique et son architecture la résultante d'impératifs de programme et de contraintes techniques *parfaitement dominés*. Autrement dit cette architecture, car il s'agit là, et dans toutes ses oeuvres d'ARCHITECTURE, ne peut être interprêtée parce qu'elle n'est pas une ligne, une forme, un volume dessiné sur le papier, mais une réalisation, des espaces offerts aux hommes."

(1) Cf. C. ARGAN "Brunelleschi" MACULA 1981 p.41

(2) Cf. H. DAMISCH "Viollet-le-Duc" HERMAN 1964 p.11

Il est certain que l'architecture de NERVI *ne peut être interprêtée*. En termes sémiotiques cette architecture s'offre à la dénotation - et en cela elle s'inscrit dans l'idéologie fonctionnaliste de la forme *qui suit la fonction*, résultat d'"impératifs de programme" et de "contraintes techniques"- et non à la connotation. NERVI : cas extrême d'une architecture moderne qui faute de cette possibilité connotative a engendré les soucis de communication que l'on sait et entrainé la démarche, qui se veut délibérement communicative, à son encontre, des post-modernes.

Mais n'y aurait-il aucune leçon à tirer de NERVI ? que celle de, soi-même, aller faire du chantier ? Le désir d'authenticité et de vérité de la fonction qui se manifeste dans l'architecture moderne, l'interdiction de la connotation puisque la forme doit découler strictement de la fonction, aboutit à une incommunicabilité dont il n'y a pas à s'étonner qu'elle mette l'enseignement en mauvaise posture puisque celui-ci par définition devrait être le lieu d'une communication. Tout ceci met d'ailleurs l'architecture moderne elle-même dans une position très fragile : incapable de se prodiguer comme enseignement du fait de son incommunicabilité (voir les refus de LE CORBUSIER d'enseigner) elle suscite des démarches légiférantes contraire à sa propre légitimité héroïque, comme celle d'un BRUNO ZEVI

qui vise à la codifier en se faisant, dans une démarche paradoxale, le VIGNOLE de l'antiacadémisme.
Le projet *à la manière de*, à l'encontre de l'architecture moderne qui ne se veut pas enseignante, et garde sa vérité pour soi, part de l'idée que cette architecture moderne peut avoir quelque chose à nous apprendre !
Mais aussi de celle que les leçons ne sont pas à trouver dans les objets - comme RONCHAMP par exemple - mais dans les processus. Et il s'inscrit en cela dans une modernité que l'architecture moderne elle-même a à peine soupçonnée : *publier les croquis de naissance d'une oeuvre architecturale peut être intéressant* dit LE CORBUSIER. (en vue d'une architecturologie ce serait plutôt indispensable)(1). Mais tout en visant à tirer les leçons de l'architecture moderne dans l'ordre de l'enseignement, le projet *à la manière de* met l'étudiant en situation que j'appellerai ici de distance sémiotique. Jamais WRIGHT ne s'est dit, en train de faire un projet, qu'il faisait *à la manière de WRIGHT*, du moins on peut le penser. La notion d'"*architecture de FRANK LLOYD WRIGHT*" n'est pas une notion opératoire dans l'oeuvre de WRIGHT, Tandis que pour un étudiant, la notion d'"*architecture de FRANK LLOYD WRIGHT*" finit par prendre du sens en tant que telle. Qui plus est, des inter-relations s'établissent entre les divers architectes et sont entrainées dans un système de valeurs capable de significations, L'architecture de F.L. WRIGHT prend une valeur par sa place dans un ensemble constitué

(1) Cf. W. CURTIS, B. SEKLER :"LE CORBUSIER AT WORK" HARVARD, 1978

par les autres concepteurs d'architecture moderne. En cela le souci d'une architecture signifiante qui est celui des post-modernes peut trouver une solution autre que celle de l'évacuation pure et simple de l'architecture moderne. En d'autres termes une solution historique.

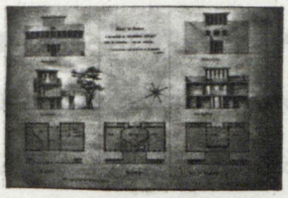
1.1.3 - TROUVER LA BONNE DISTANCE

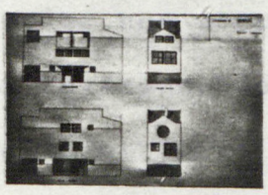
On retrouve ici l'histoire, qui fut à l'origine de cette démarche de projet *à la manière de* puisque, rappelons-le, il s'agissait de procéder à une formation et à une information des étudiants dans le cadre des deux U.V. d'analyse critique de l'architecture moderne ! L'idée sous-jacente était non seulement de considérer que l'architecture moderne était trop peu éloignée de nous pour qu'on puisse enseigner une histoire *refroidie*(1) et qu'il fallait cependant, non seulement trouver un mode d'enseignement pour les étudiants en cette matière (2), mais encore, plutôt que de leur transmettre une lecture supposée être *la bonne* (BENEVOLO ou GIEDION ? TAFURI ou ZEVI etc...) de cette période, les mettre en position d'avoir à se situer eux-mêmes dans l'espace des productions de l'Architecture moderne. Il en résulte un maillon important du processus pédagogique du projet *à la manière de*, le premier de la chaine, et qui est historique : il tient au *choix* de l'architecte qui sera

(1) Cf. F. Furet "Penser la révolution française" P.U.F. 1979

(2) Cf. "Architecture Mouvement et Continuité" n° 6-7 1968

étudié, choix que l'étudiant effectue en toute liberté dans l'ensemble des *architectes modernes*, la possibilité étant laissée de faire remonter l'architecture moderne, conformément aux analyses d'E. KAUFMAN jusqu'à LEDOUX.





1.2. LA QUESTION DE L'IMITATION

1.2.1 - L'IMITATION JAMAIS LA, L'IMITATION QUAND MEME LA

Non seulement le projet *à la manière de* met donc les étudiants en situation d'avoir à prendre position eux-mêmes dans l'Histoire mais la question de la manière se pose *historiquement* elle-même.

Le refus de la copie, ne pourrait-on en faire le fondement d'une modernité qui s'interdit - en architecture comme dans d'autres domaines se sont interdits le cliché (la

littérature) le modèle (la peinture) - l'imitation, afin d'exprimer la vérité authentique de l'artiste ? L'élan créateur contre la répétition fatiguée. Mais la copie, une fois mise en question (refoulée) au niveau de la production doctrinale, ne revient-il pas de la mettre en question (l'analyser) ? Et posant la question de la copie jusqu'au bout se demander : la copie existe-t-elle ? PICASSO nous dirait que la copie n'est pas possible : "copier n'est pas possible, même en s'appliquant. Tu peux copier une corrida, un VELASQUEZ, une photographie : tu regardes bien, tu observes avec attention et finalement tu es imprégné : mais il y a toujours quelque chose qui résiste et qui t'échappe. Ce qui résiste c'est toi-même."

Ici se trouve énoncée l'explication de proposition paradoxale de notre étudiant : "ça nous a permis d'être nous-même". Et GINSBERG n'est-il pas, lui-même, plus lui-même qu'ailleurs, lorsqu'il semble "copier" l'immeuble de LE CORBUSIER de la rue Nungesser et COLI ?

BORGES sait, lui, que la signification s'effectue dans un contexte qui *de toutes manières* fait différer la copie la plus exacte :

"comparer le Don Quichotte de MENARD à celui de CERVANTES est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrivit (Don Quichotte, première partie, chapitre IX) :

... *la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.*

Rédigée au XVIIè siècle, rédigée par le "génie ignorant" CERVANTES, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. MENARD écrit en revanche :

... *la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.*

L'histoire, *mère* de la vérité; l'idée est stupéfiante. MENARD, contemporain de William JAMES, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. La vérité historique, pour lui - *exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir* - sont effrontément pragmatique.

Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant de MENARD - tout compte fait étranger - pèche par quelque affectation. Il n'est en pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque."

Mais n'est ce pas parce qué l'on ne se baigne jamais dans le même fleuve, selon HERACLITE, que la copie fait question, et question d'Histoire ? Et là où l'on attendrait le moins, à RONCHAMP, lieu moderne et original, la copie pointe dans les clochers, à la manière des tombeaux siciliens.

1.2.2 - L'IMITATION TOUJOURS LA ?

Puisqu'on ne peut copier (BORGES, PICASSO) pourquoi ne pas copier ? Que s'interdit-on en copiant, que la doctrine de l'architecture moderne voudrait nous éviter ? En quel défaut la copie peut-elle être prise ? Quel avilissement est la sienne ?
VENTURI voit dans le Boston City Hall une copie du couvent de la Tourette. Est-ce avilissant ? Poussons plus loin, malgré le dogme anti-copie de l'architecture moderne, peut-on dire que la copie soit absente de celle-ci de fait ?

Ici une distinction semble s'imposer entre copie diachronique et copie synchronique : le mouvement moderne en rupture avec le passé instaure le synchronisme de la copie. Chassez la copie diachronique, la copie synchronique revient au galop. Le Style International, dans sa répétition, ne serait que copie ? Les unités d'Habitation de LE CORBUSIER ne copieraient-elles point les unes sur les autres ? Les travaux de Louis MIQUEL seraient-ils non CORBU du simple fait d'être à la CORBU ? Ceux de BALAY seraient-ils non Wrightiens du seul fait d'être à la Wright ? Et quel rapport de copie à penser entre le Pavillon Brésilien et le Pavillon Suisse ? (et les lunettes de PINGUSSON rapprochées de celles de CORBU ?)

En fin de compte il est peu probable qu'il n'y a pas toujours, quelque part, de la répétition à tout le moins, terme que j'emploie ici pour échapper à la multiplicité connotative de celui de copie. Et dès lors la question de la copie devient question théorique : le projet comme manière de connaissance entraine la manière comme projet de connaissance.

Car *copie*, mais aussi *pastiche*, *imitation*, *mimétisme*, *citation*, *parodie*, *influence*, *hommage*, et finalement *modèle* ont quelque chose à voir avec la *manière*.

On va donc d'abord prendre en compte le projet *à la manière de* en tant que tel, mais la manifestation d'un

travail pédagogique nécessairement commandé par l'empirie de la production architecturale des étudiants ne peut apporter miraculeusement des solutions à la production théorique d'un savoir.
Si pédagogie et recherche peuvent s'apporter beaucoup mutuellement, les confondre ne peut mener qu'à la confusion.

2. ANALYSE DU PROJET A LA MANIERE DE

2.1. DESCRIPTION

Face au simplisme mimétique qu'on pourrait imaginer derrière le terme "à la manière de" on verra dans la diversité des programmes auxquels ce projet à donné lieu l'émergence d'une mise en question du projet architectural qu'il favorise. Au départ le projet "à la manière de" a fonctionné comme un projet quelconque quant au programme, si ce n'est qu'il était complété par une analyse des oeuvres de l'architecte choisi par l'étudiant visant à rendre compte de caractéristiques de ses projets. Mais une dynamique s'est imposée dans sa programmation même qui montre des situations diverses. On décrira donc mieux le projet "à la manière de" par la suite des programmes auxquels il a donné lieu de façon dynamique que comme un tout figé, une mécanique pédagogique qui signifierait le contraire même de ce que nous disons. Par ailleurs il importe de souligner que le choix de l'architecte s'effectue de la part de l'étudiant en totale liberté et qu'il constitue une première étape pédagogique fondamentale, nécessitant une étude, un discernement et un engagement.
Le corpus sur lequel nous appuierons notre réflexion ne saurait être pris pour un ensemble scientifiquement constitué. (1)

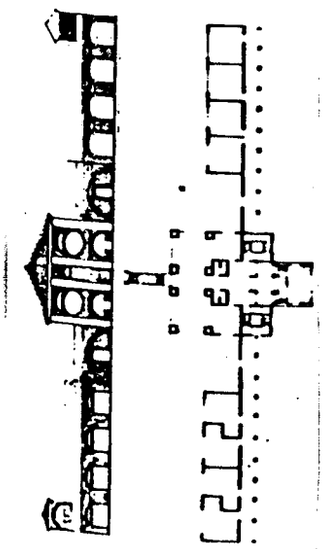
(1) Ce serait l'objet d'une véritable recherche, dépassant les limites financières allouées à celle-ci.

2.2. SUCCESSION DE PROGRAMMES : LES DIFFERENTES MANIERES DU PROJET *A LA MANIERE DE*

2.2.1- LE CAS DE L'ECOLE DE PEINTURE ET DU SYNDICAT D'INITIATIVE

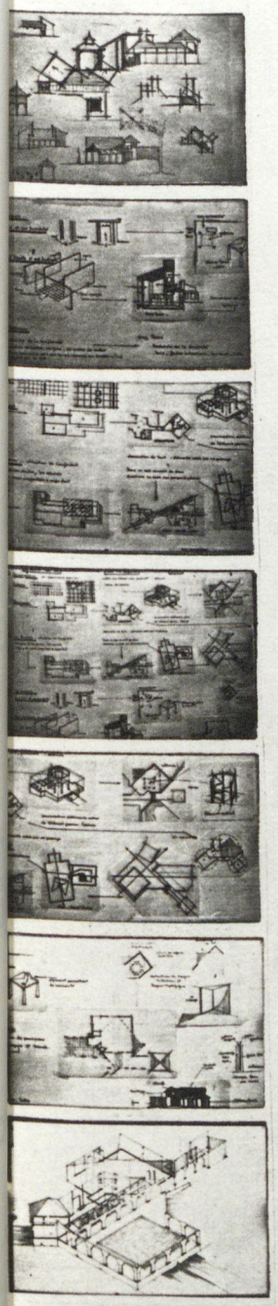
Rien de spécial dans ces programmes posés comme des programmes quelconques de bâtiment et qui pourraient convenir tout aussi bien pour des projets d'école ne visant pas la *manière*.
Le choix était laissé à l'étudiant entre un terrain urbain et un terrain non urbain. Dans les exemples présentés ici, l'Ecole de Peinture à la MENDELSSHON est située sur un terrain non urbain, le syndicat d'initiative à la VENTURI sur un terrain urbain.

2.2.2 - LE CAS DE LA VILLA DE PALLADIO, PAR EXEMPLE LA VILLA DE PALLADIO A LA MANIERE DE KAHN



Cette innovation a en fait été greffée sur un programme quelconque lui aussi, celui d'une *villa*, avec la possibilité laissée toutefois aux étudiants de travailler sur une Villa de PALLADIO. C'était introduire un autre type de programme, non verbal mais spatial en quelque sorte. On notera dans le cas de la Villa de PALLADIO à la manière de KAHN présentée ici la dualité entre un avant et un arrière qui est une production induite mais ne ressortit pas directement à la question de la

manière. Si l'on compare ce projet à la Villa de PALLADIO à la manière de GAUDI (§ 3.2.1) on est amené à distinguer deux cas possibles lorsqu'on fait intervenir deux architectes : celui d'un rapport de voisinage, qu'on peut dire syntagmatique - rapport *in praesentia* - ou celui d'un rapport de substitution, qu'on peut dire paradigmatique ou rapport in absentia. Dans les deux programmes qui suivent, l'accent est mis sur l'un puis sur l'autre.

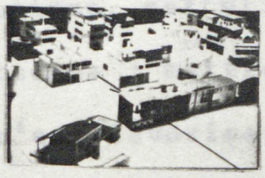
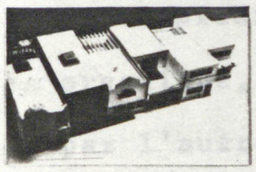
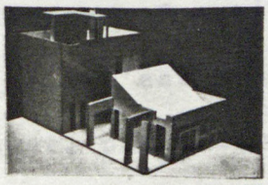
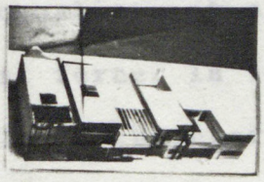


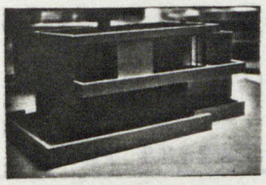
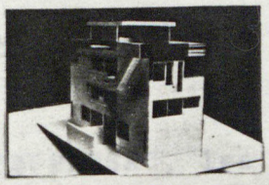
2.2.3 - LE CAS DE LA TRADUCTION : PAR EXEMPLE LE PAVILLON DE L'ALLEMAGNE A BARCELONE DE MIES VAN DER ROHE, TRADUIT PAR CHARLES MOORE.

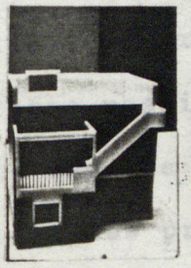
Adjoindre, comme possibilité, le programme d'une Villa de PALLADIO à celui, courant, d'une villa, c'était introduire l'idée d'une traduction : un modèle de départ-modèle substrat ici MIES VAN DER ROHE - un modèle d'arrivée - modèle téléologique - ici CHARLES MOORE. Il s'agit de traduire l'objet d'un architecte dans le langage d'un autre.

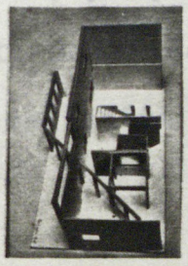
2.2.4 - LE CAS DE L'EXTENSION D'UN OBJET ARCHITECTURAL DONNE - FAMEUX DANS L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE MODERNE - PAR EXEMPLE LA VILLA SAVOYE DE LE CORBUSIER AUGMENTEE D'UN BATIMENT DE MEME SURFACE QUE SCHAROUN

Le rapport entre les deux architectes n'est plus ici





traduction mais de voisinage. Cette fois la mise en voisinage d'objets de deux architectes différents est imposée, en même temps qu'elle entraine des considérations d'ordre morphologique, esthétique ou doctrinal concernant les deux architectes : mettre SCHAROUN au contact de LE CORBUSIER, c'est favoriser une étincelle entre architecture fonctionnaliste et architecture organique, mais c'est aussi forcer la lecture de l'un par l'autre et, par exemple, à chercher la "promenade architecturale" corbuséenne chez SCHAROUN ou encore à produire des surfaces ou volumes qui puissent être à l'intersection de la production des deux architectes eux-mêmes.

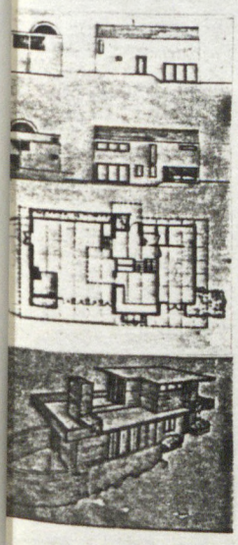
2.2.5 - LE CAS DE PESSAC : SOIT TRADUCTION SOIT TRANSFORMATION

On sait qu'à PESSAC, les habitants ont transformé les maisons construites par LE CORBUSIER à leur manière. On a offert cette possibilité à l'étudiant qui pouvait se situer soit dans le cadre d'une traduction idéale - comme c'était le cas précédemment au pavillon de Barcelone - soit dans celui d'une transformation supposant une intervention physique concrète sur les bâtiments donnés à PESSAC. Comme dans le cas de l'extension, un rapport imaginaire à LE CORBUSIER, de

l'architecte choisi, ne pouvait manquer de se poser. Compatibilité, peut-être, et respect de l'oeuvre, chez KAHN, dans le cadre d'une transformation, incompatibilité peut-être, mais support de traduction possible chez AALTO.

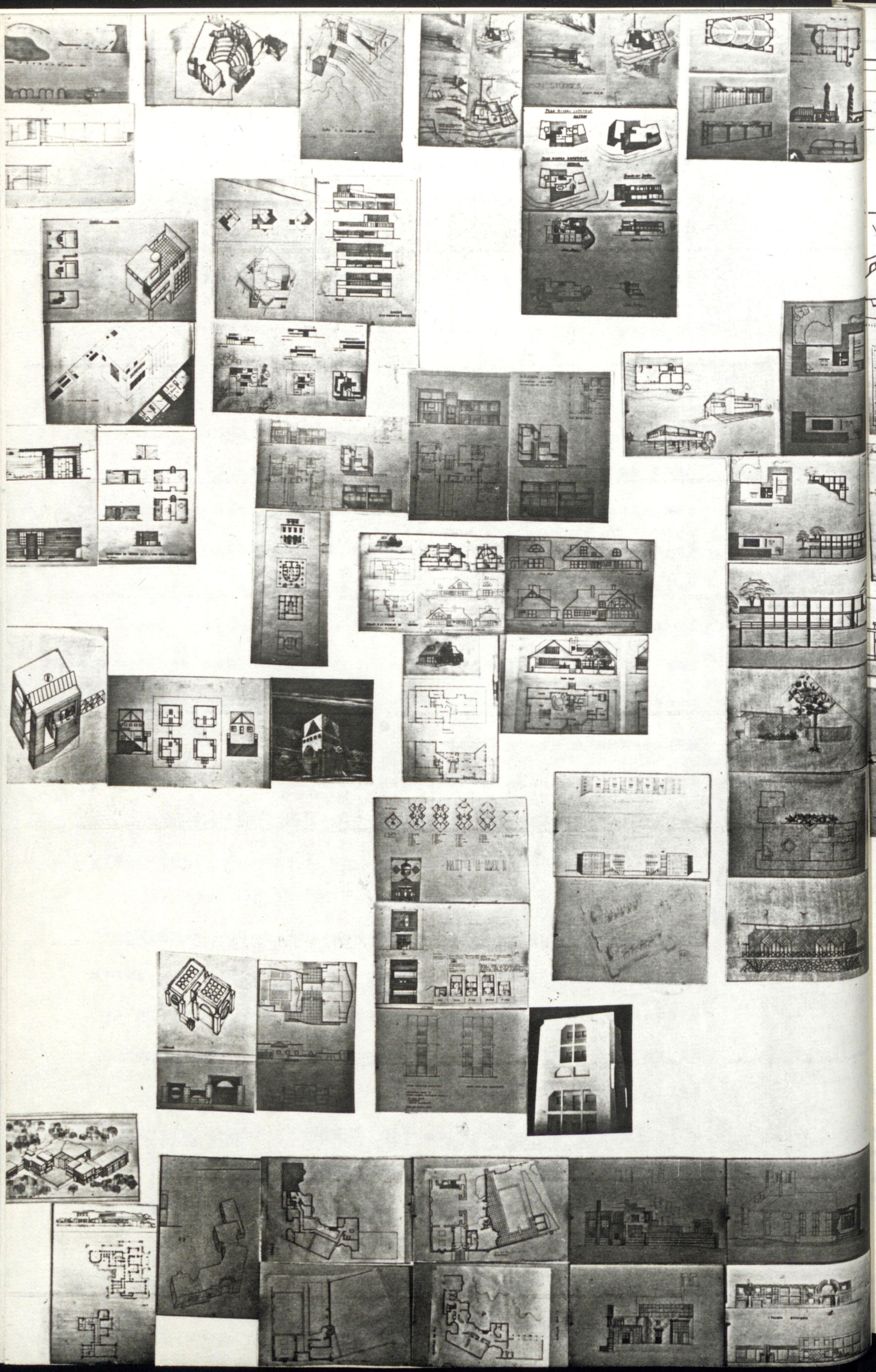
2.2.6 - LE CAS DES TRIPLES TRADUCTIONS

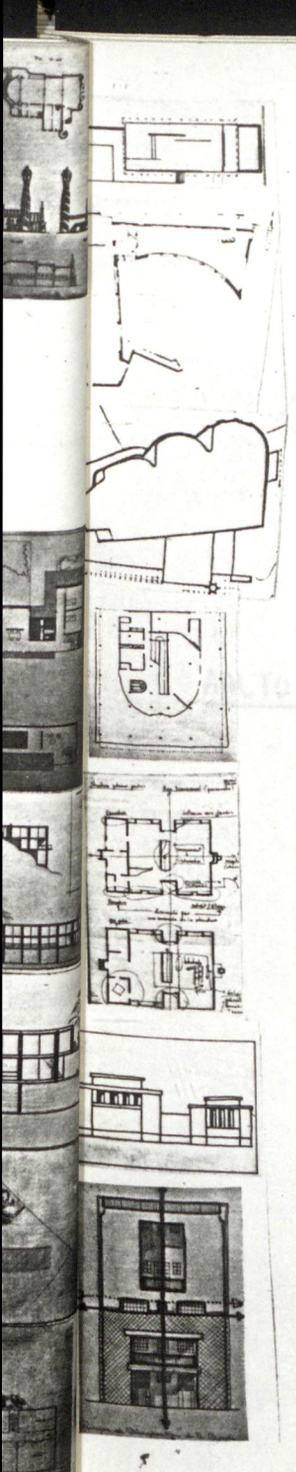
Dans ce cas, il s'est agi de faire se succéder trois exercices de traduction comme en 2.2.3 par exemple. Mais cette succession permettait d'envisager comparaisons, inter-actions entre les trois architectes, la traduction s'effectuant sur un même objet choisi par l'étudiant initialement. Les intentions de l'étudiant pouvaient s'exprimer sur les côtés d'un tétraèdre : aux sommets de la base les trois architectes choisis. Sur les côtés de la base ressemblances et différences entre les trois architectes pris deux à deux. Au sommet, l'objet à traduire. Sur les arêtes montantes, les intentions principales de l'étudiant dans le rapport envisagé de l'architecte à l'objet architectural choisi. Six objets sont donnés au départ, entre lesquels l'étudiant choisit celui qu'il conservera au cours des trois traductions successives. On trouvera ici par exemple :



1 - le Yahara Boat Club de F.L. WRIGHT, traduit par ROSSI, KRIER, PARENT et MALLET-STEVENS.

2 - La Maison Yano d'ISOZAKI, par SINOHARA et WRIGHT.





3 - Le Pavillon de Barcelone de MIES traduit par KROLL et traduit par MEIER.

4 - L'Atelier d'AALTO, traduit par GRAVES et par MOORE.

5 - La maison Tugendhat de MIES traduite par AALTO et NEUTRA.

6 - L'Eglise d'Imatra d'AALTO, traduite par GAUDI et KAHN.

7 - La maison Esherick de KAHN, par LE CORBUSIER, ROSSI et BOTTA.

8 - La villa Savoye de LE CORBUSIER, par EISENMAN, NEUTRA, KAHN et LEDOUX.

9 - La villa Sturgess de WRIGHT , par LE CORBUSIER, MIES, GOFF.

10 - La villa Brandt-Johnson de VENTURI, par BOTTA et PURINI.

11 - Le pavillon de l'homme de LE CORBUSIER à Zürich par VENTURI

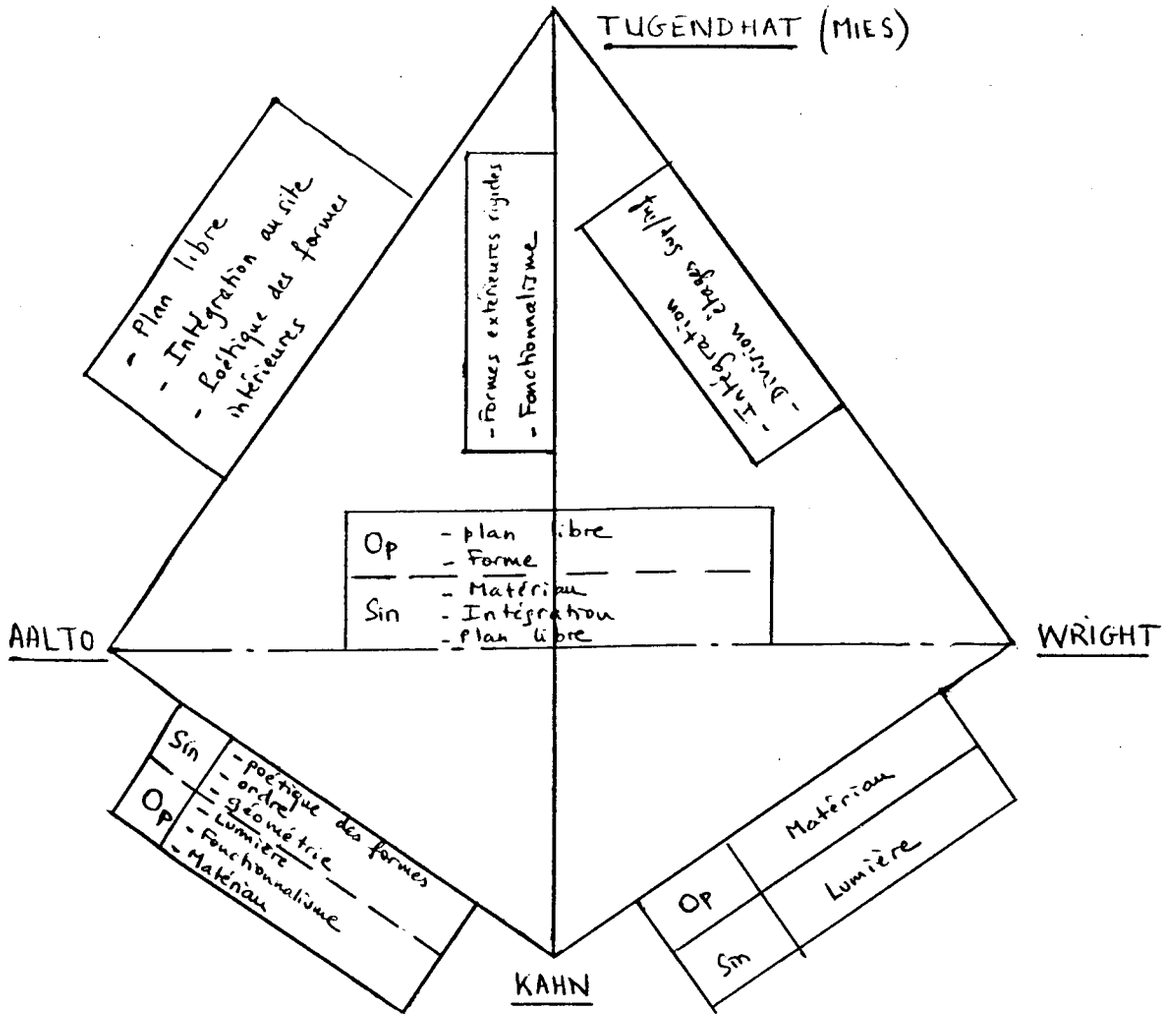
12 - Le Salt Lake Institute de KAHN, par VENTURI et par LEDOUX.

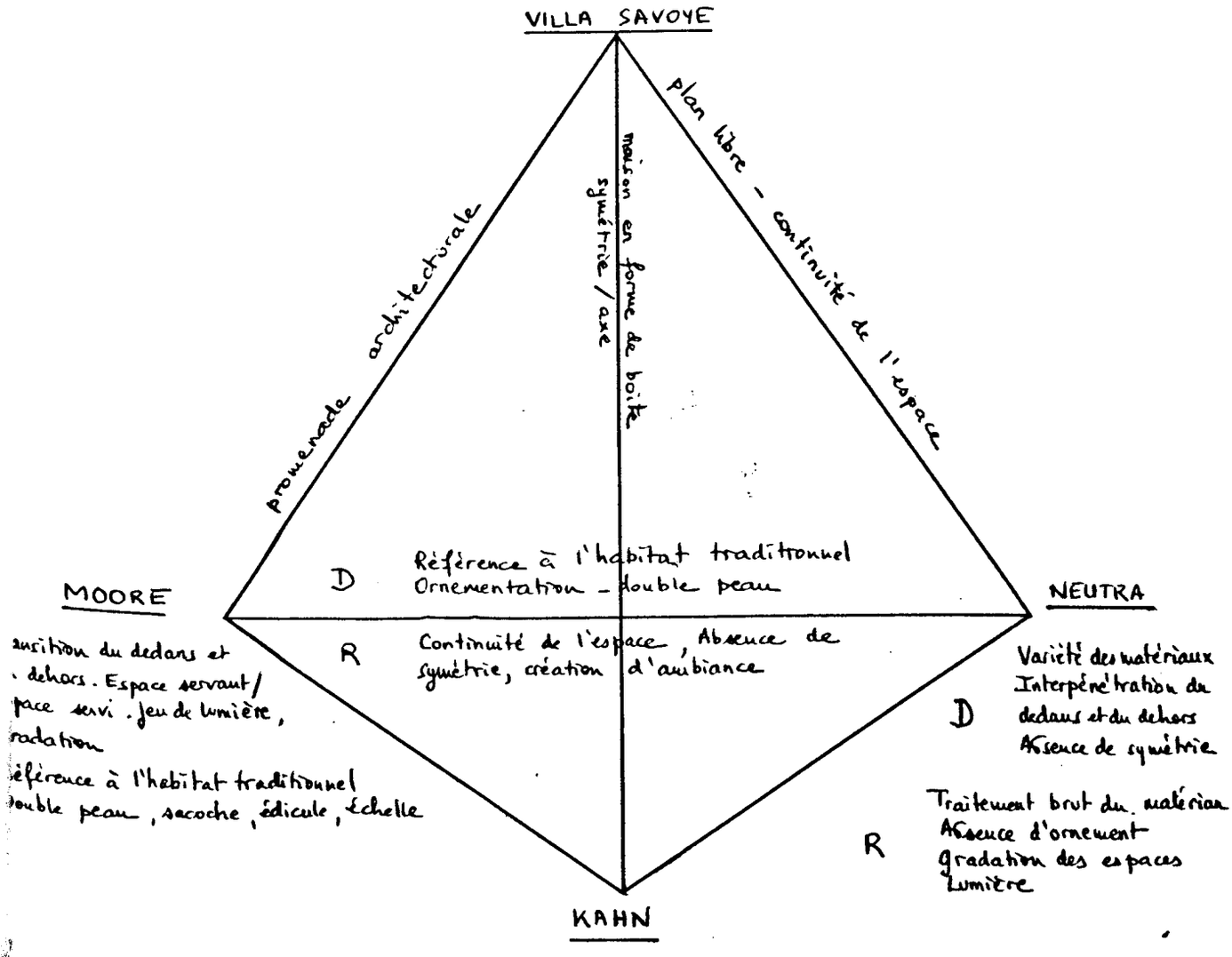
13 - Unity Temple de WRIGHT, par KAHN et par STERN.

14 - La maison de Tristan Tzara de LOOS, traduite par GOFF, NEUTRA, TERRAGNI, et MOORE.

15 - La maison de MOORE par WRIGHT et par GRAVES.

Il s'agit ici de traductions d'un même objet architectural par des étudiants divers afin de donner au lecteur une idée de l'exercice. La triplicité de traductions d'un même objet s'exprime quant à elle


TUGENDHAT (MIES)
- Plan libre
- Intégration au site
- Poétique des formes intérieures
- Formes extérieures rigides
- Fonctionnalisme
- Intégration
- Division étages sup/inf
Op - plan libre
- Forme
Sin - Matériau
- Intégration
- Plan libre
AALTO
WRIGHT
Sin
- poétique des formes
- ordre
- géométrie
Op
- Lumière
- Fonctionnalisme
- Matériau
Matériau
Op
Lumière
Sin
KAHN


VILLA SAVOYE
promenade architecturale
maison en forme de boite
symétrie / axe
plan libre - continuité de l'espace
D
Référence à l'habitat traditionnel
Ornementation - double peau
MOORE
NEUTRA
R
Continuité de l'espace, Absence de symétrie, création d'ambiance
ansition du dedans et
dehors. Espace servant/
pace servi. Jeu de lumière,
radation
éférence à l'habitat traditionnel
ouble peau, sacoche, édicule, échelle
D
Variété des matériaux
Interpénétration du dedans et du dehors
Absence de symétrie
R
Traitement brut du matériau
Absence d'ornement
Gradation des espaces
Lumière
KAHN

au niveau des tétraèdres dont nous donnons ici deux exemples. Ils visent à faciliter à l'étudiant de s'exprimer ses propres intentions. "Etre soi-même", on peut le comprendre pour une part dans la signifaction qui s'exprime dans ces tétraèdres : propres à cha cun mais incluant d'autres personnalités dans un même système de valeurs. Dans le cadre d'un travail de recherche plus poussé, il conviendrait de procéder à un examen critique et comparatif des processsus de traduction développés dans les trois cas.

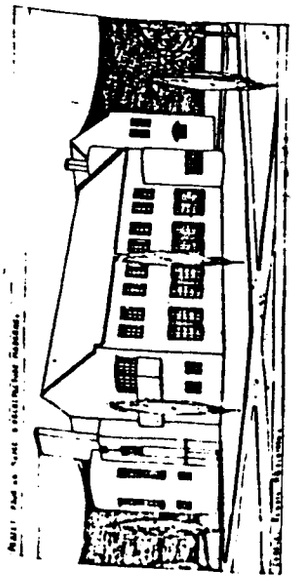
2.2.7 - LE CAS DE SERLIENNES

A la différence du cas des traductions ou du cas de PESSAC qui impliquent, comme on l'a vu, de penser un rapport doctrinal, esthétique, et dans le meilleur des cas historique à l'objet produit, on pourrait envisager une traduction d'un objet architectural qui n'implique pas de penser ce rapport. Ainsi, autant il est impensable que ne se pose pas, quelque part, dans le cas de PESSAC la question du rapport à LE CORBUSIER, la SERLIENNE, objet pris hors de l'architecture moderne, et qui plus est, objet devenu social malgré son nom, ne suppose pas que soit envisagé le rapport de l'architecte à SERLIO. La situation est alors anhistorique (paradoxalement) et donne lieu à un travail qui est encore de traduction, mais de nature différente : le sujet architecte est absent du modèle-substrat,

2.2.8 - LE CAS DE LA MAISON DE L'ARCHITECTE

Ici, à l'inverse, il n'est pas question de traduction. Le programme serait encore un programme normal, si ce n'est qu'il contient en lui-même une relation à l'architecte choisi. Relation de l'ordre de l'hommage, qui peut prendre de multiples formes. "Maison de l'architecte" est à comprendre au sens d'une Fondation pour perpétuer l'oeuvre d'un architecte et en conserver les Archives, celles-ci pouvant être ouvertes à la consultation. En outre, une idée proposée aux étudiants est que l'une des salles puisse évoquer le rapport de cet architecte à un autre dont l'influence aurait beaucoup compté sur lui. Ainsi, par exemple, WRIGHT dans le cas d'AALTO. Une manière au second degré est ici rendue possible.

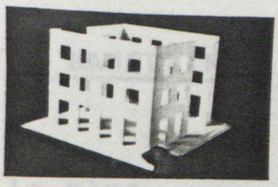
2.2.9 - LE CAS DU MUSEE D'ARCHITECTURE MODERNE



En proposant ce programme, le recentrement de l'objet même de cette pédagogie, savoir l'analyse critique de l'architecture moderne, s'effectue dans l'investissement du projet lui-même sur la question, prise globalement et non plus seulement d'un architecte unique, de l'Architecture Moderne.

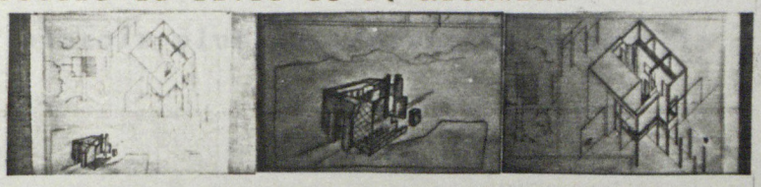
La prise de position de l'étudiant dans cet ensemble peut s'exprimer au niveau d'un sens général, relevant

de sa propre position dans l'ensemble, constitué par lui, de significations de l'Architecture Moderne. Deux cas pouvaient se présenter suivant que le Musée est l'oeuvre d'un architecte unique et qu'en conséquence un choix paraissait être inéluctable sur ce qui était entendu par architecture moderne. Ou suivant que celle-ci devait être prise en compte dans une multiplicité d'aspects et qu'un parti devait être pris pour concilier le bâtiment du Musée et cette multiplicité. Il faut donc distinguer le Musée à la manière de MALLET-STEVENS présenté ici et le patchwork d'une multiplicité d'espaces enchainés : à la AALTO, GAUDI, MIES, ROSSI, VENTURI, KAHN, HORTA, GUIMARD, etc...

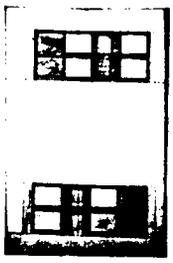


2.2.10 - LE CAS DE LA CABANE PRIMITIVE

Enfin, ce fut dans l'éclair intuitif d'une solution opportuniste apportée à la question du temps de travail des étudiants en rapports avec leur énergie dépensée que cette idée est venue. Les étudiants ayant en effet, au cours des trois exercices du premier semestre, produit un travail supérieur selon nous à ce qu'il leur était accordé en terme d'U.V. (une seule pour les trois exercices) on a considéré opportun d'alléger le programme du projet *à la manière de*, non en termes de réflexion, mais en termes de production. Le programme - qui se donnait de n'en être pas un - consistait en la lecture du livre de J. RYCKWERT



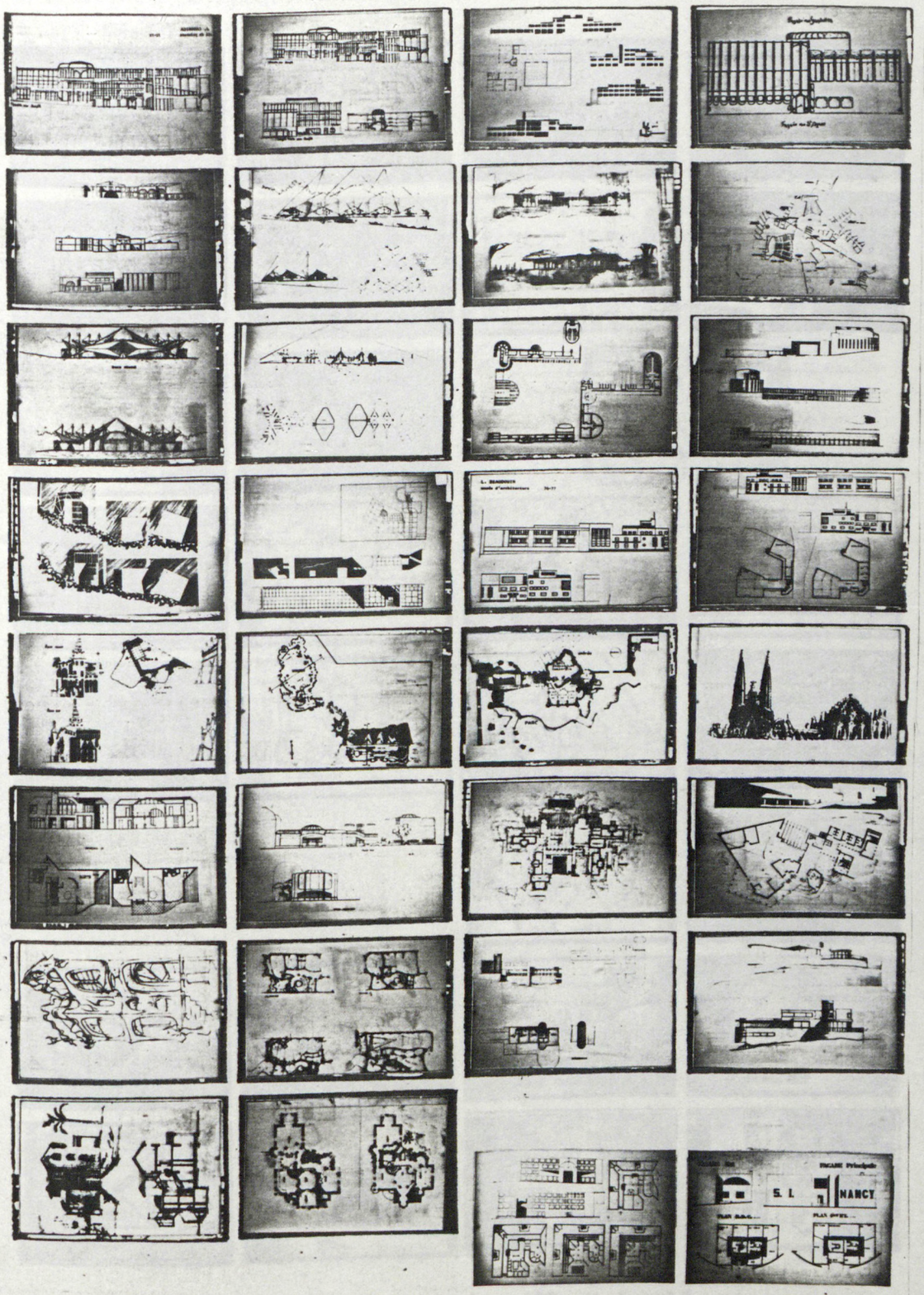
La maison d'Adam au paradis. (A noter l'effet second attendu qui était d'informer les étudiants de l'existence de doctrines en architecture, faute d'un enseignement d'histoire plus développé qu'il ne l'est, souvent demandé par nous et jamais obtenu).
Cette fois l'idée était de demander aux étudiants de condenser leur architecte, ou d'exprimer l'élémentaire - les éléments peut-être - de la conception architecturale de l'architecte. En d'autres termes, une oeuvre qui pouvait être là pour tout l'oeuvre de l'architecte : la Maison d'Adam au Paradis restait évidemment métaphorique et la cabane primitive pouvait être en acier.



2.3 DE L'OEUVRE (AU FEMININ) A L'OEUVRE (AU MASCULIN)

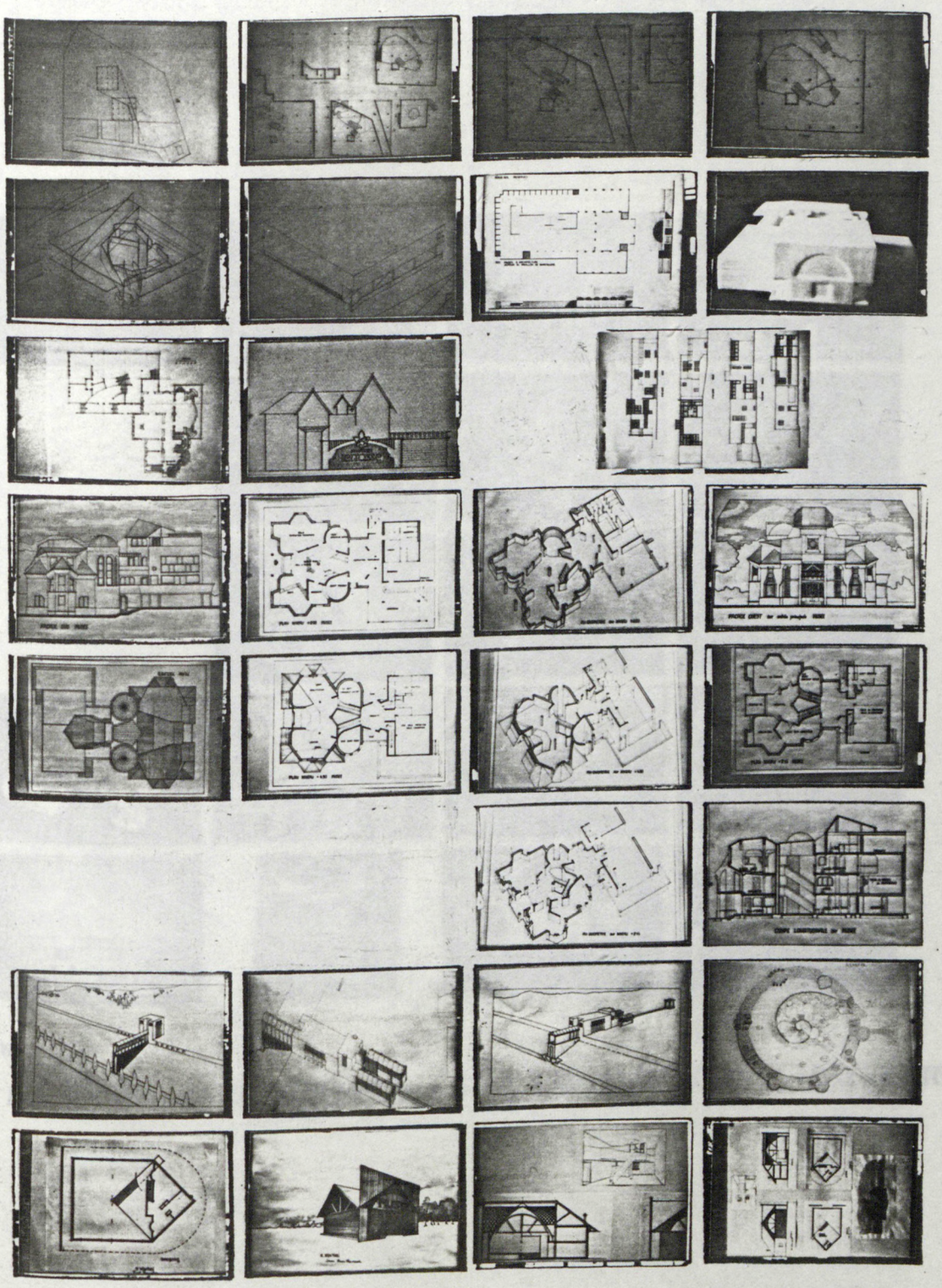
A ne prendre que le premier programme et le plus récent, l'Ecole de peinture et la Maison d'Adam au Paradis, il est clair qu'on est passé plus franchement d'un projet normal à l'expression même de l'objet *à la manière de*, savoir la conception architecturale, celle-ci exprimée de façon condensée dans le projet produit. Mais ceci ne rend compte des chosesqu'en un raccourci qui justement passe à côté des questions théoriques que le projet *à la manière de* force à poser: comment en effet poser la diversité de ces programmes qui a été l'effet d'un dynamisme pédagogique diachronique en repérage d'un système dont le fondement théorique pourrait asseoir plus solidement la pédagogie de ce projet ?

2.3.1 CORPUS

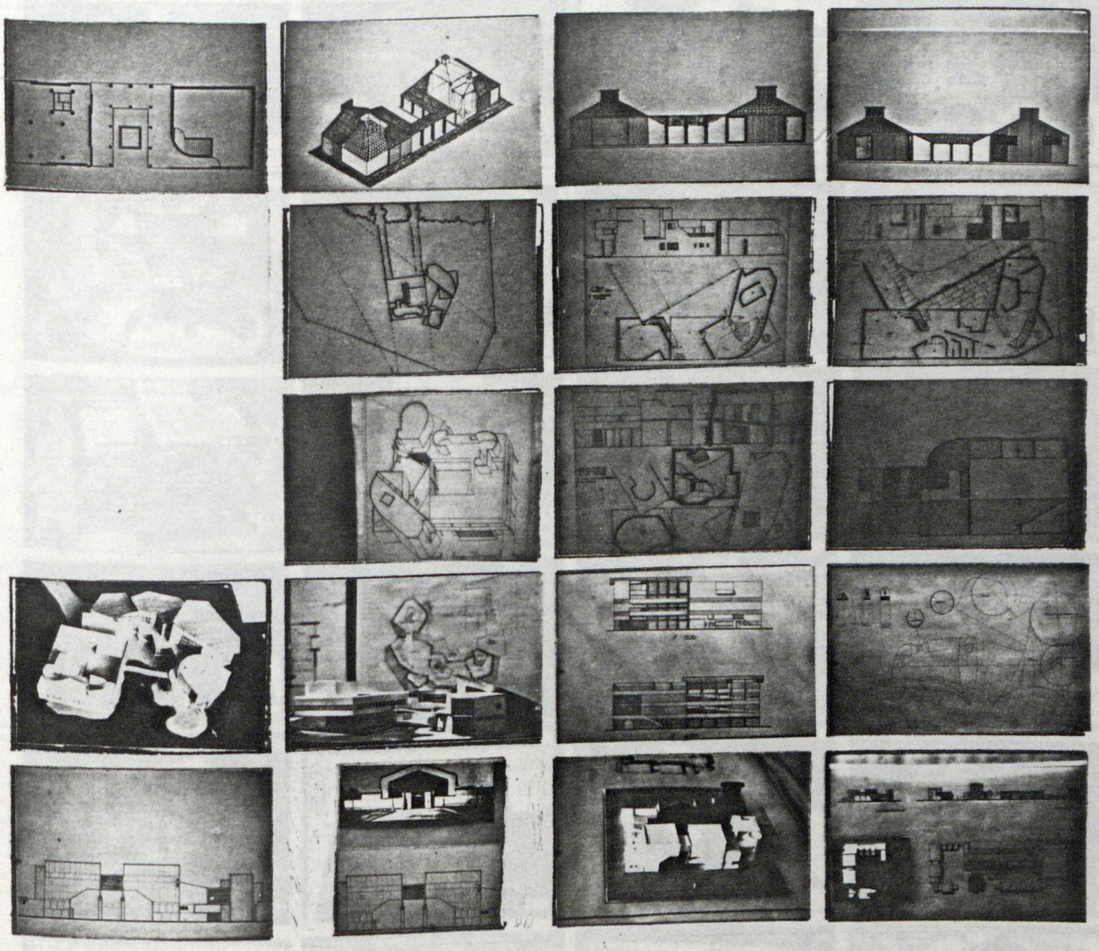


programmes ordinaires :

Ecole de Peinture, Musée d'Architecture Moderne, Villa, Syndicat d'initiative



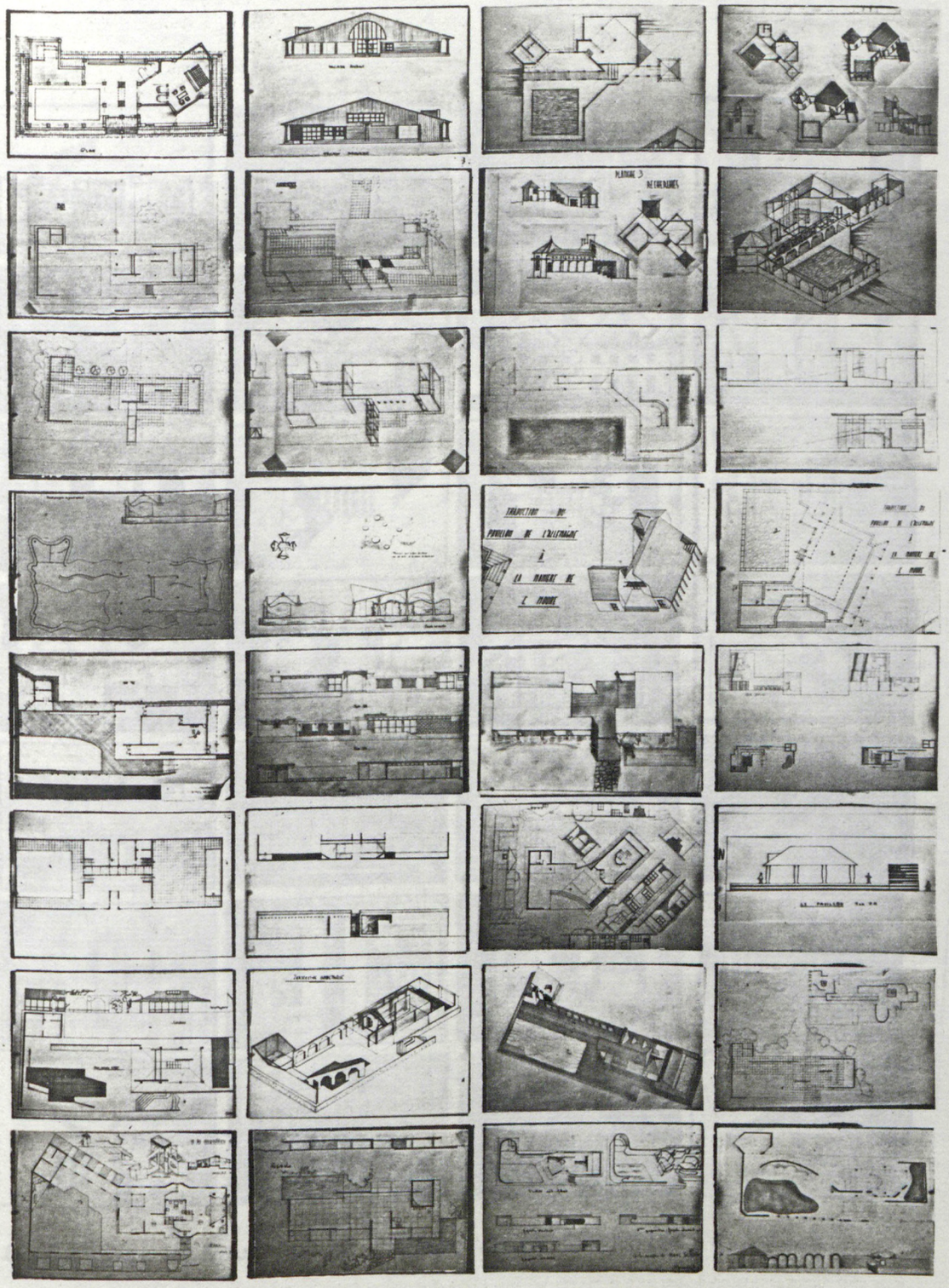
extensions de la villa Savoye, de la villa Majorelle etc...



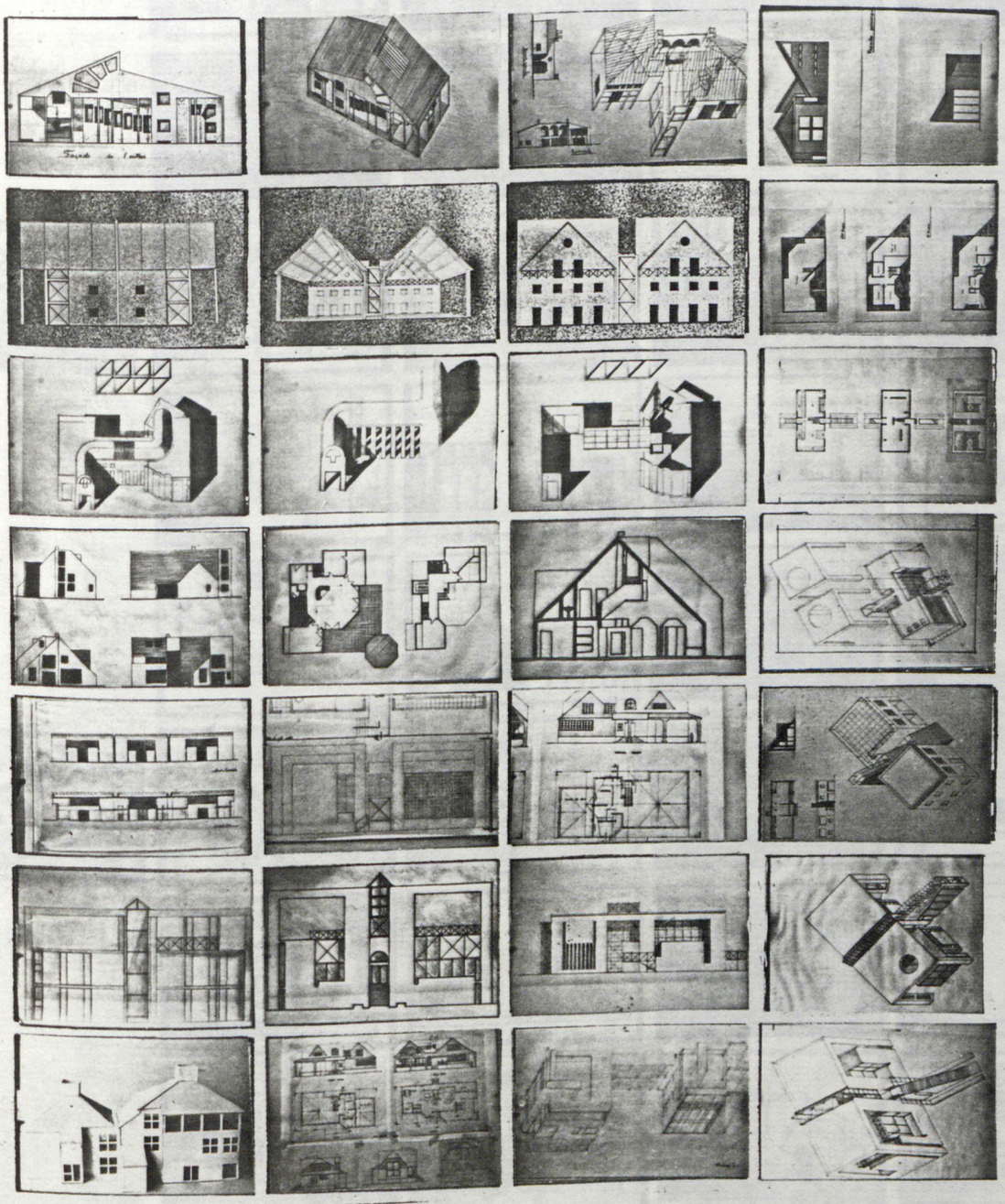
extensions

de MOORE par VENTURI, de LE CORBUSIER par SIZA, par SCHAROUN, par...LE CORBUSIER, etc..

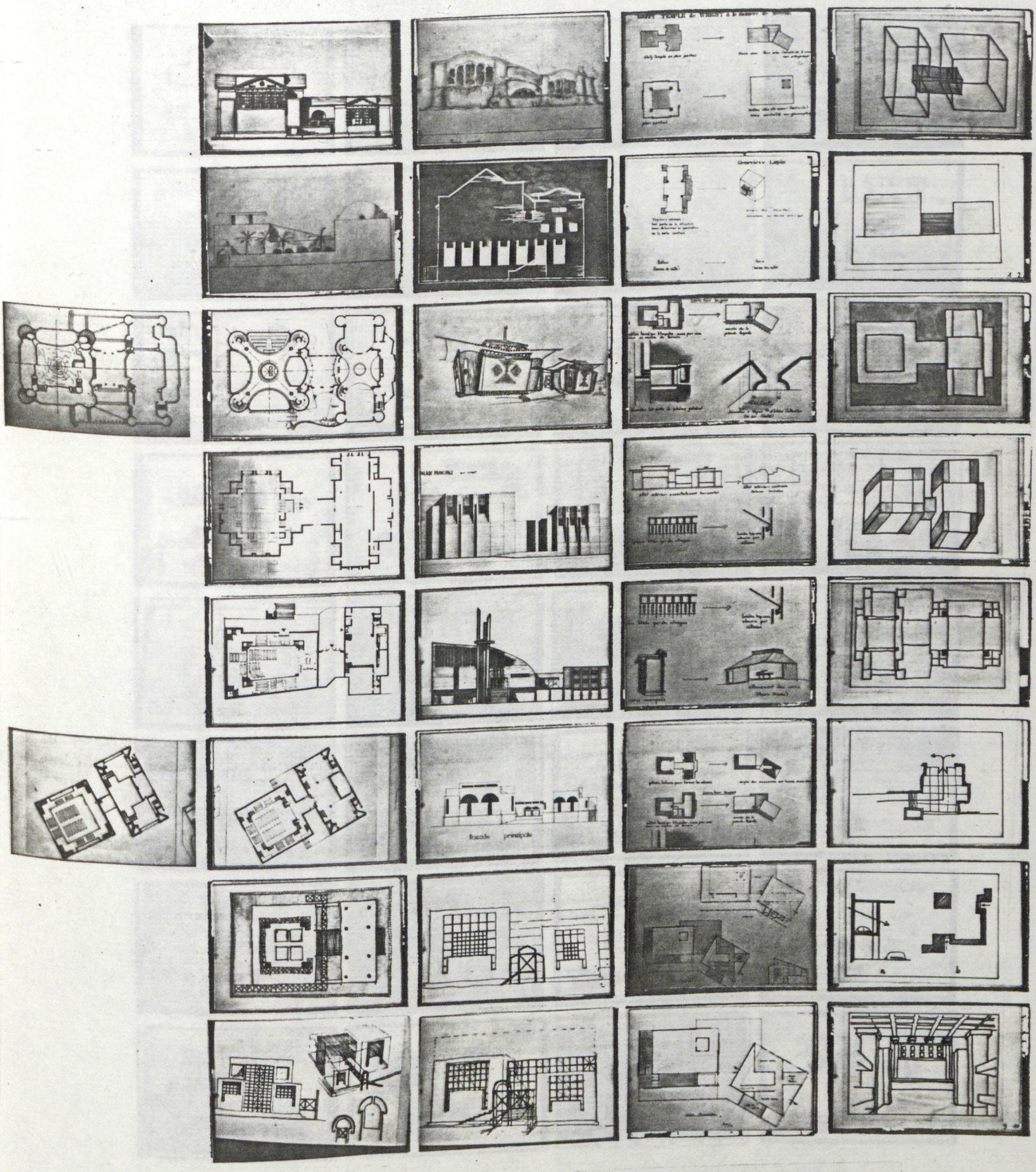
traductions/transformations de maisons à PESSAC



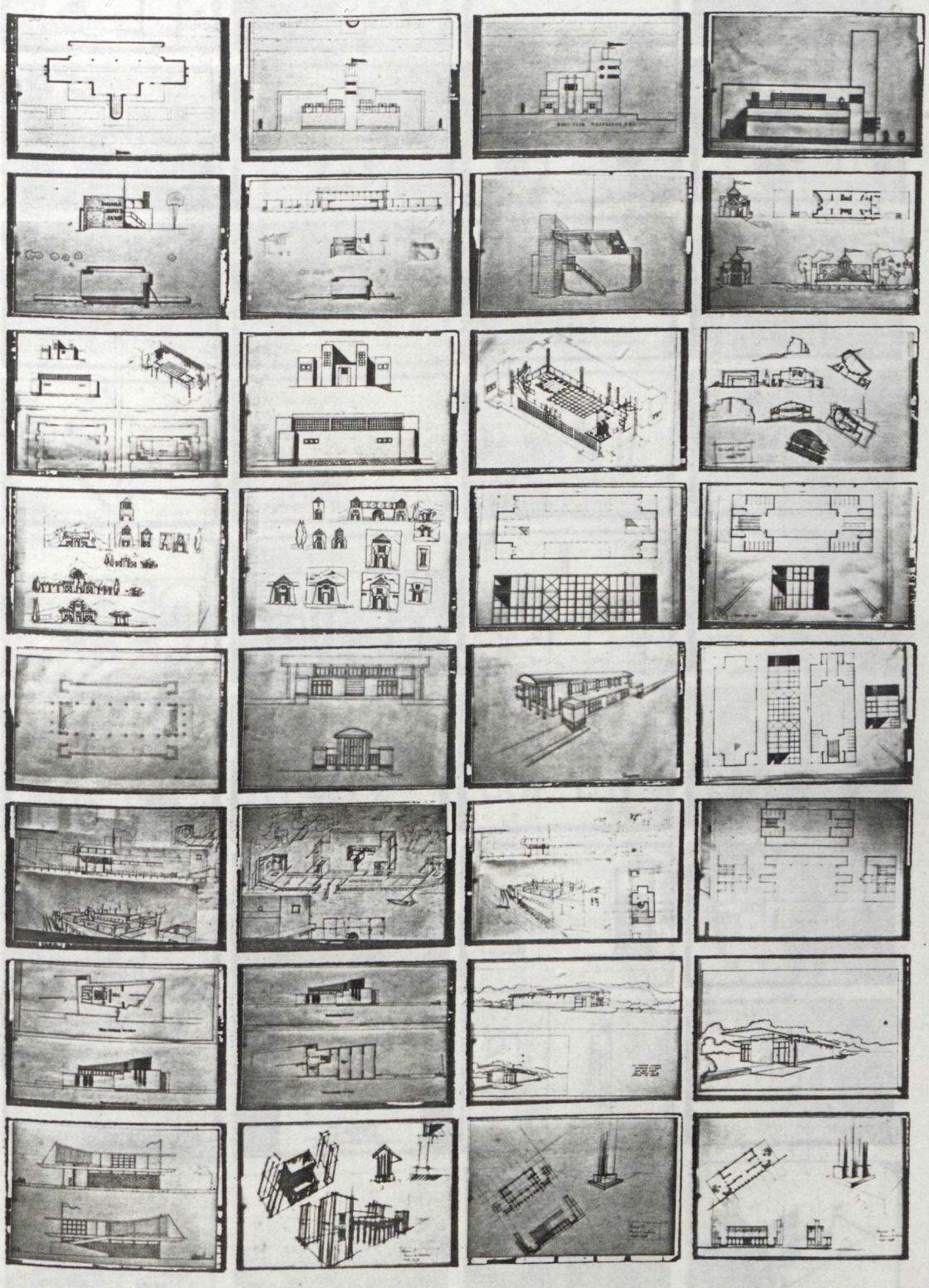
traductions du Pavillon de Barcelone de MIES VAN DER ROHE



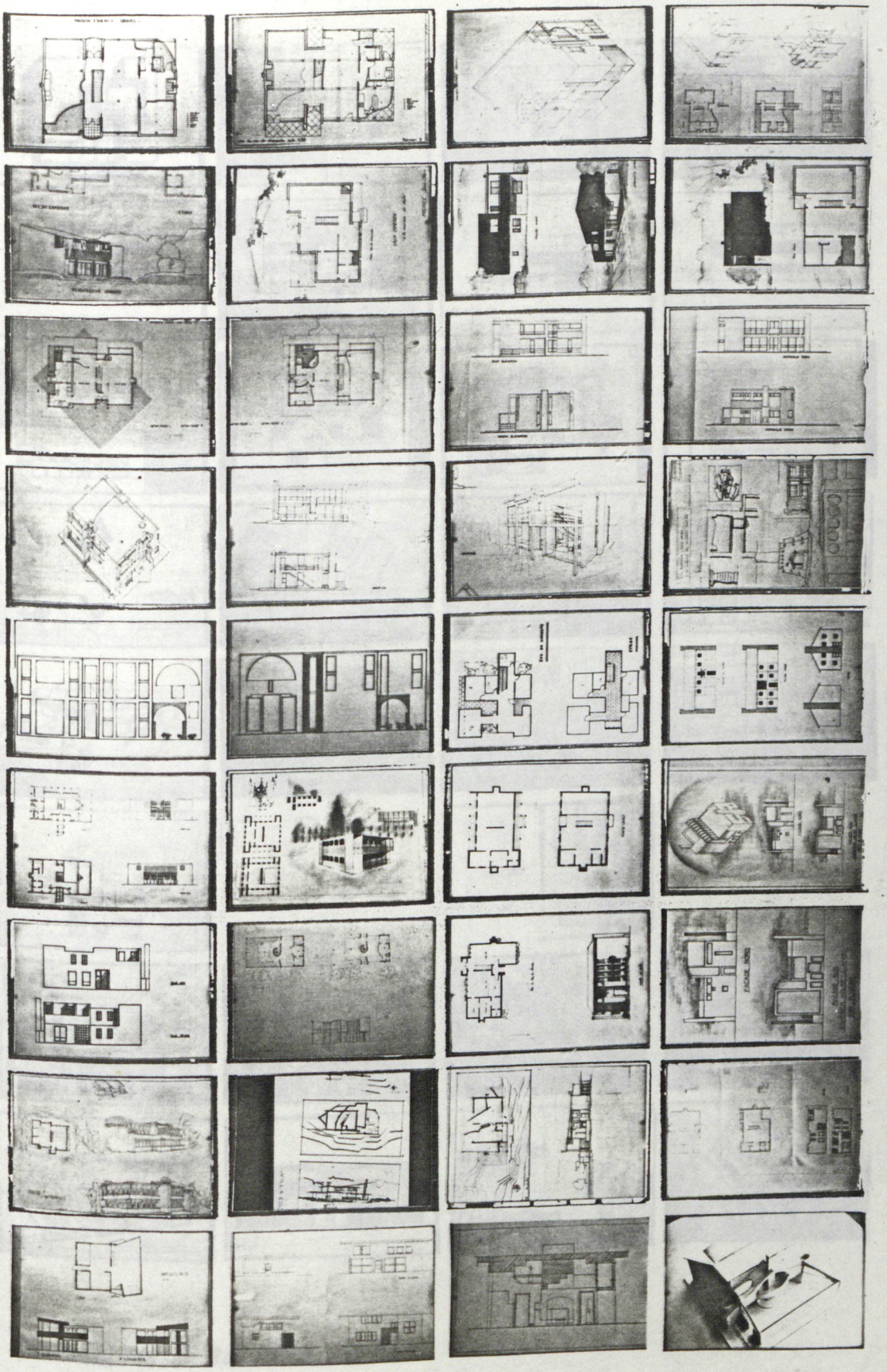
traductions du Pavillon de l'Homme de LE CORBUSIER, à Zürich



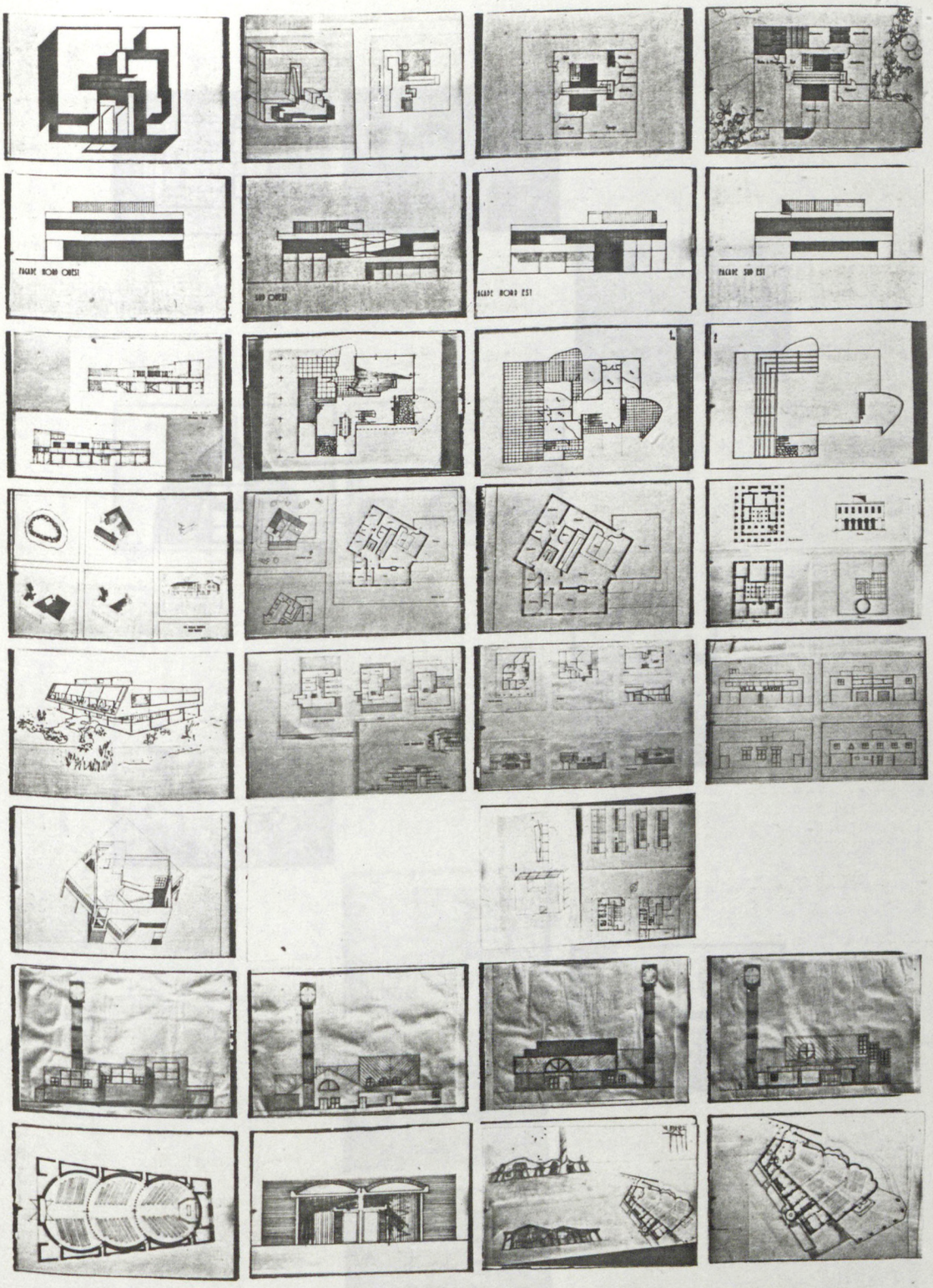
traductions d'Unity Temple de WRIGHT



traductions du Yahara boat club de F.L. WRIGHT.

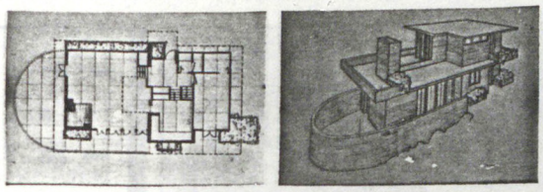


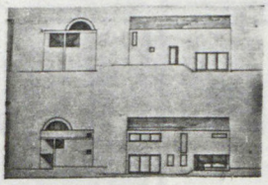
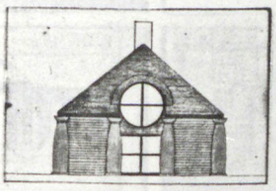
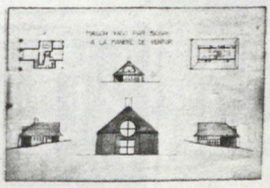
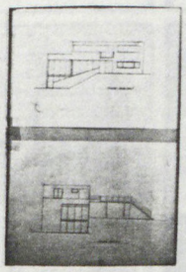
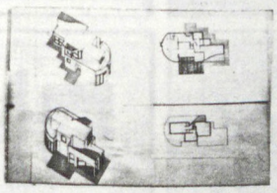
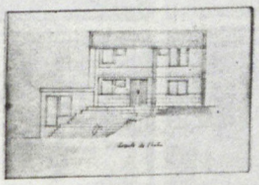
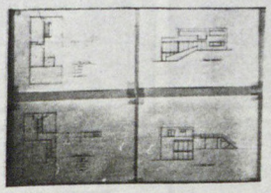
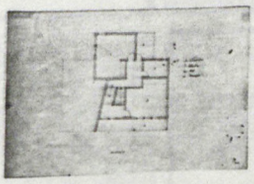
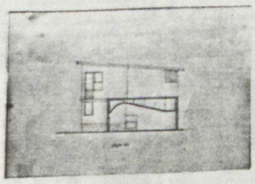
traductions de la maison Esherick de KAHN



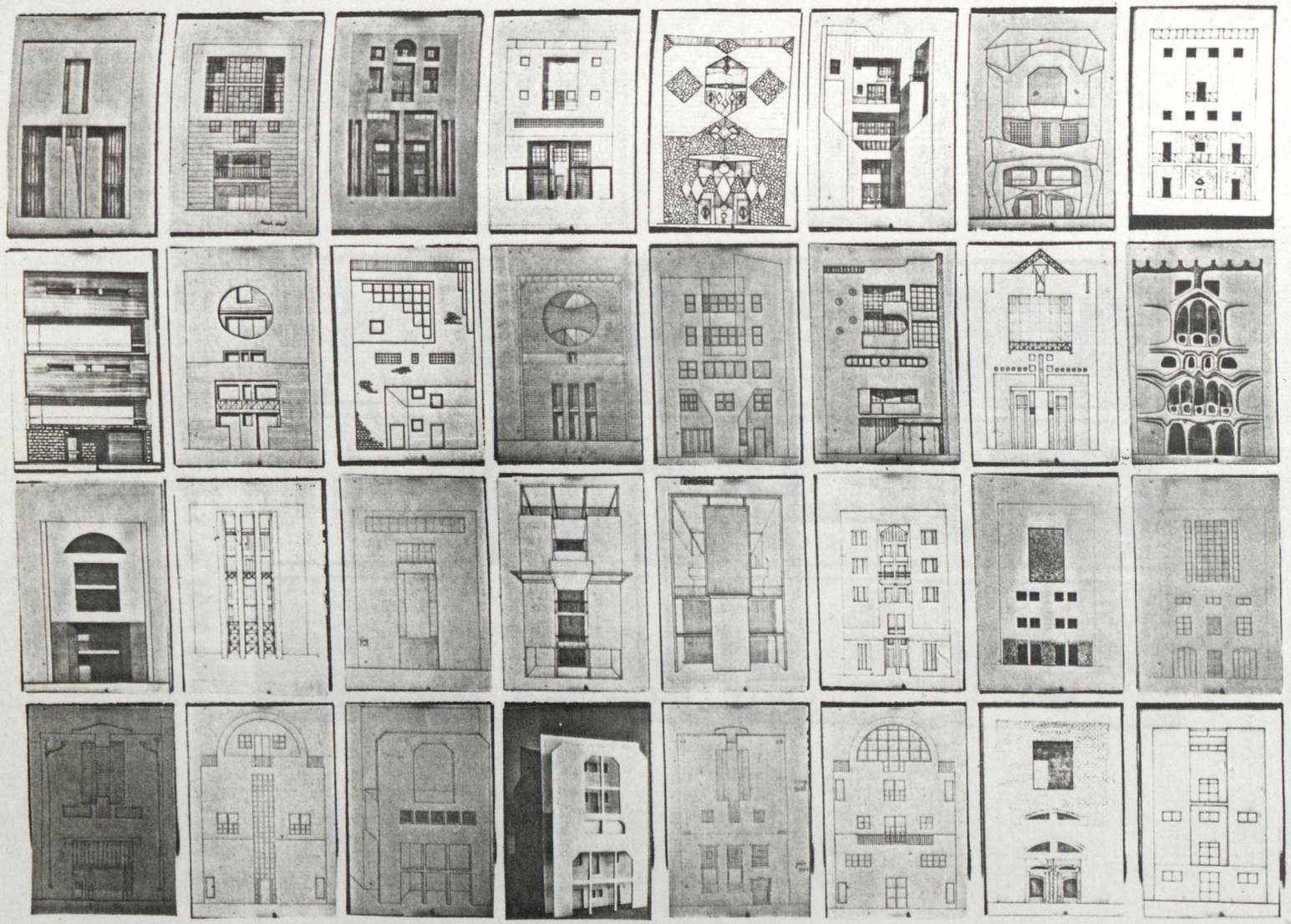
traductions de la villa Savoye

traductions d'Imatra, d'AALTO

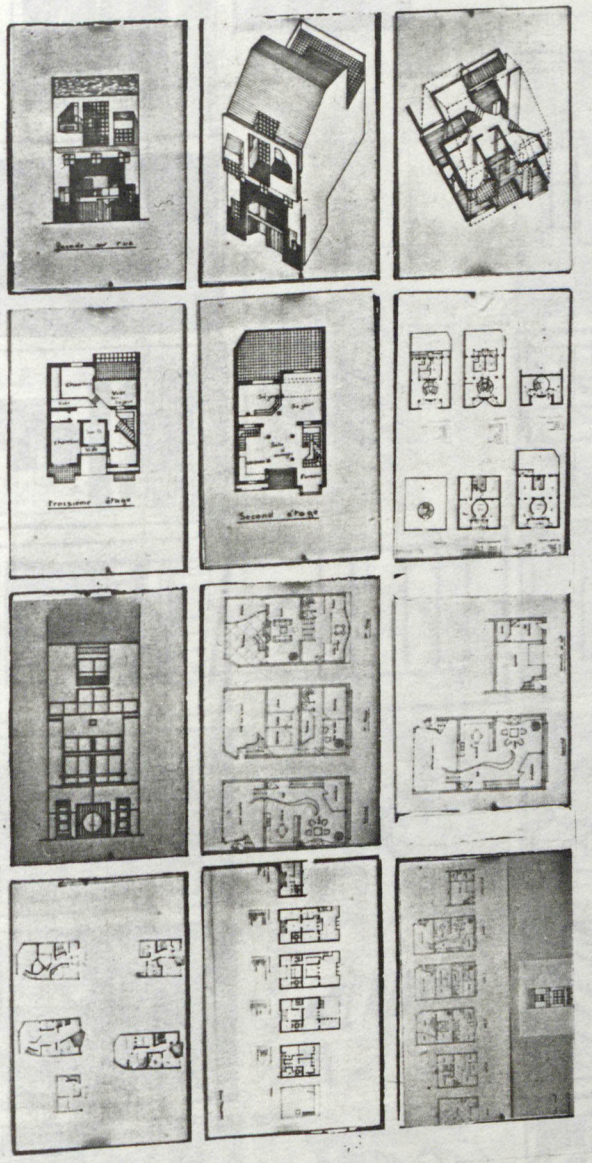


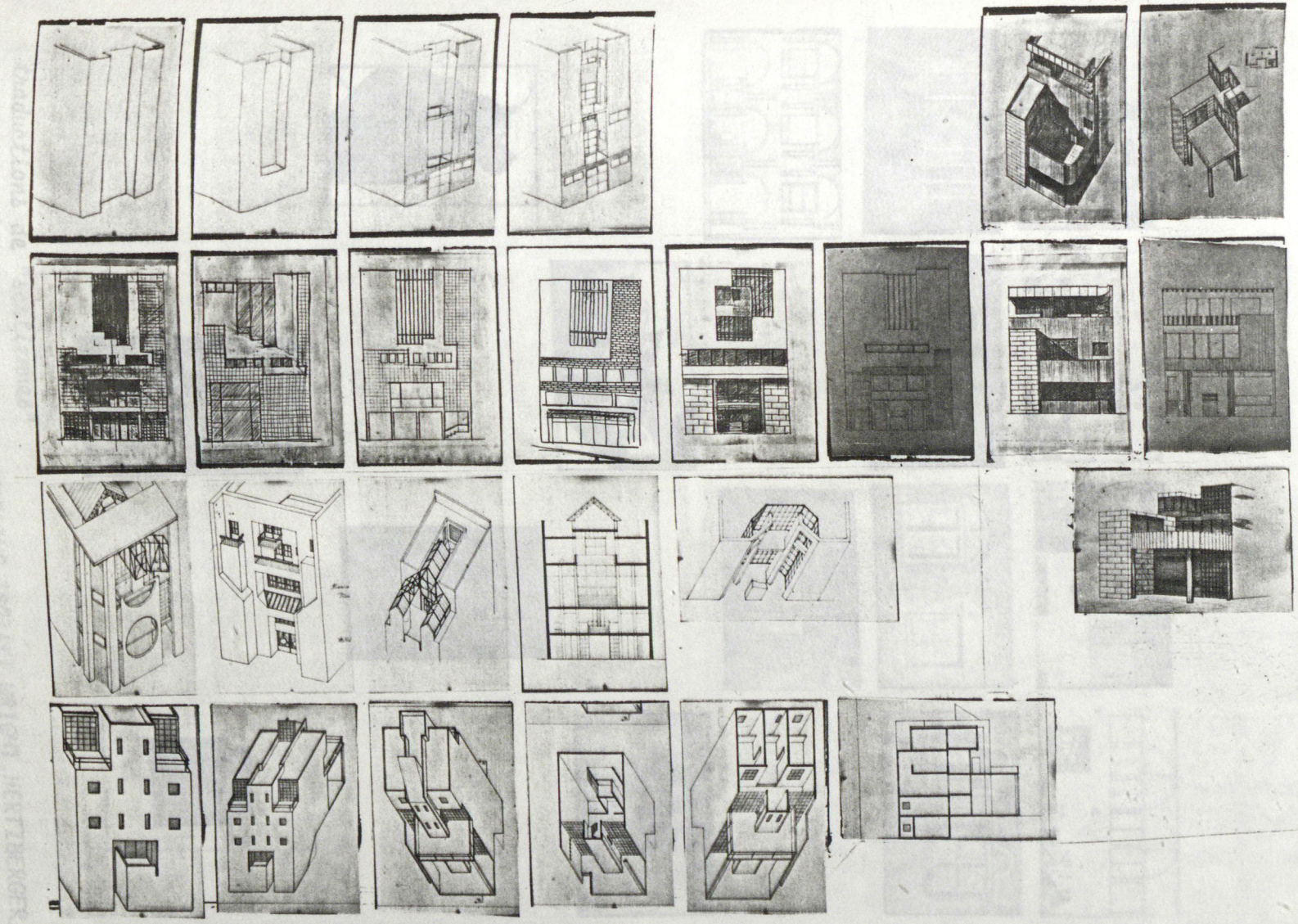
traduction de la maison Yano d'ISOZAKI



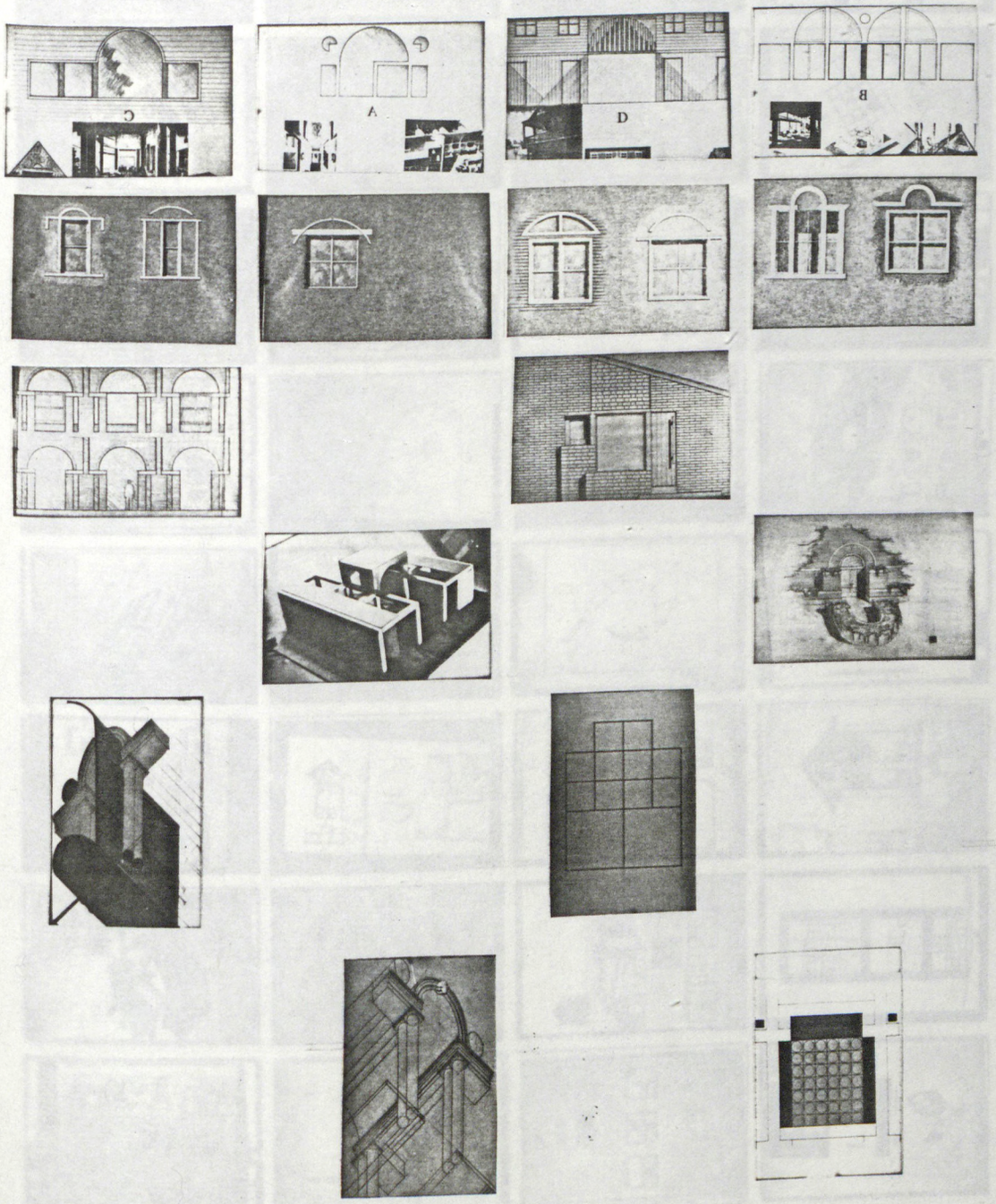
traductions de la maison de T.TZARA de l'architecte Adolf LOOS



traduction de la maison Tzara de LOOS par MOORE, STERN etc

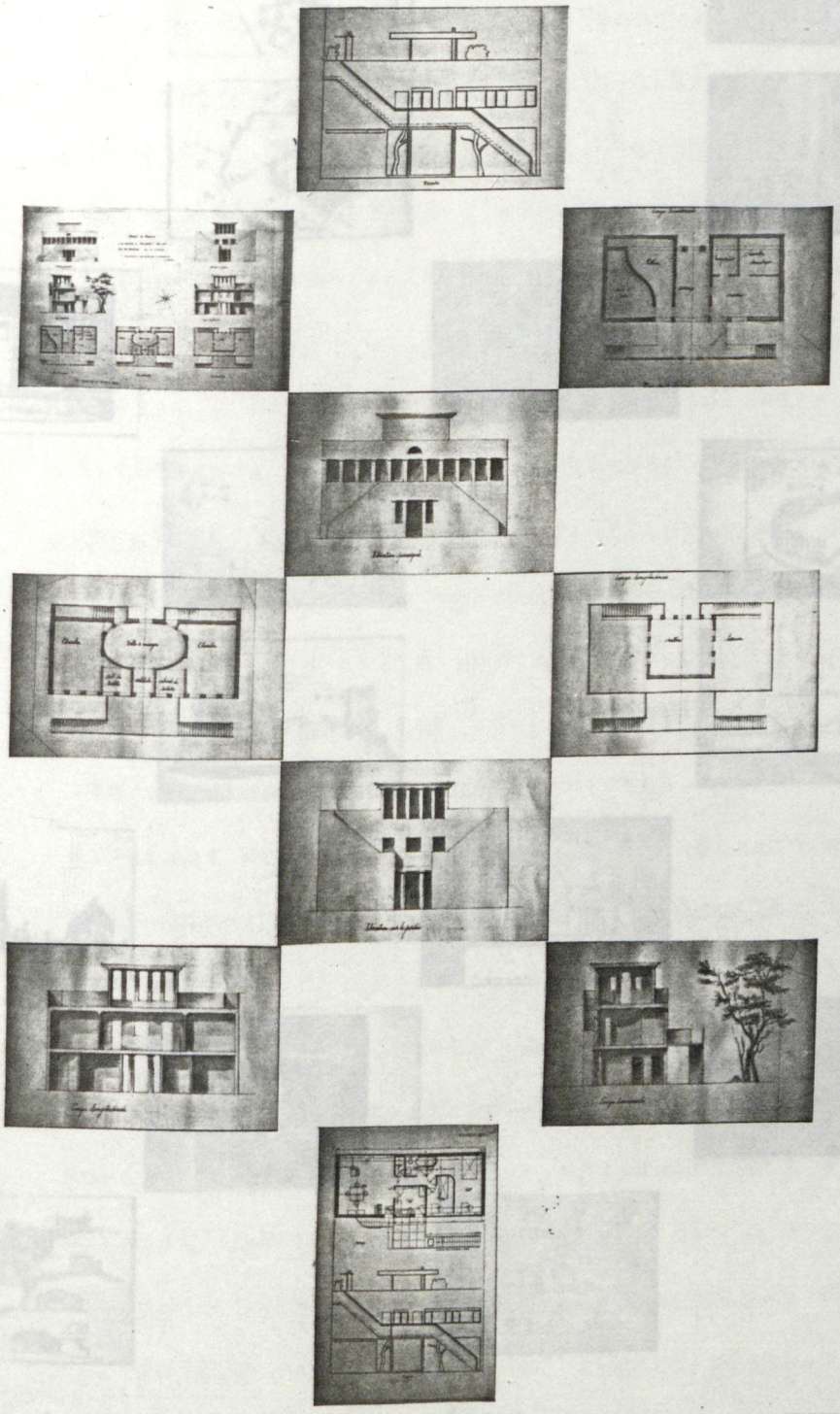


travaux de traduction de la maison Tzara de LOOS

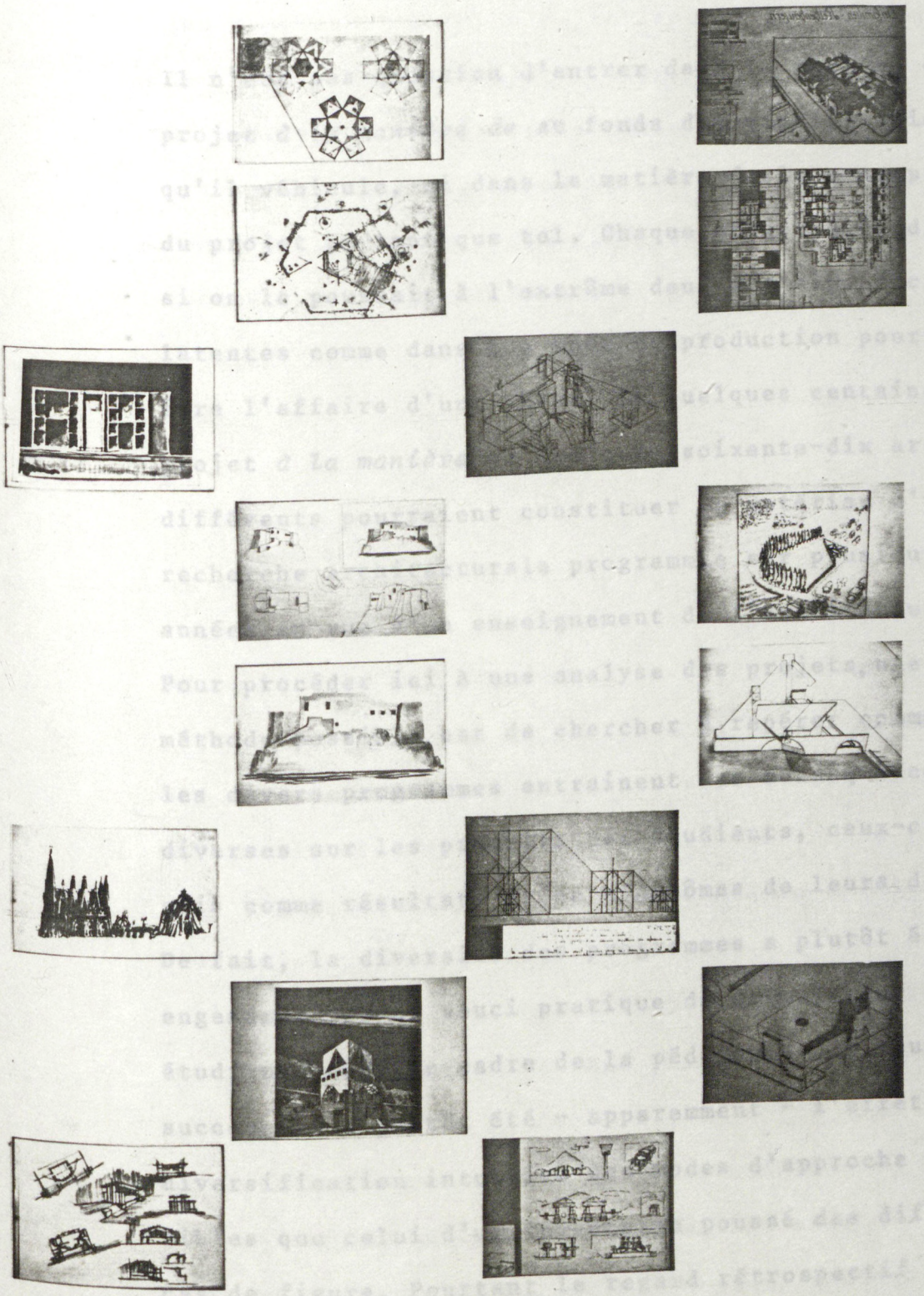


traductions de "serliennes"
par MOORE, VENTURI, KAHN, AALTO, STIRLING, ISOZAKI, WRIGHT, HERTZBERGER.

"cabannes primitives"



traduction d'une maison de LE CORBUSIER à Pessac par LEDOUX



divers modes de représentation graphique

GOFF, TESSENOW, KAHN, MOORE, MACKINTOSH, BOTTA, GAUDI, PURINI SIZA, BOFFIL, GRAVES...

2.3.2 - METHODE

Il n'est pas question d'entrer dans la matière du projet *à la manière de* au fonds des significations qu'il véhicule, ni dans la matière de la conception du projet en tant que tel. Chaque projet d'étudiant si on le poussait à l'extrême dans ses significations latentes comme dans son mode de production pourrait être l'affaire d'une thèse. Et quelques centaines de projet *à la manière* de quelques soixante-dix architectes différents pourraient constituer le matériau d'une recherche architecturale programmée sur plusieurs années en vue d'un enseignement de l'architecture. Pour procéder ici à une analyse des projets, une méthode possible est de chercher à repérer comment les divers programmes entrainent des conséquences diverses sur les produits des étudiants, ceux-ci étant pris comme résultats et/ou symptômes de leurs démarches. De fait, la diversité des programmes a plutôt été engendrée par un souci pratique de stimulation des étudiants dans le cadre de la pédagogie. Et leur succession a plutôt été - apparemment - l'effet d'une diversification intuitive des modes d'approche possibles que celui d'un inventaire poussé des différents cas de figure. Pourtant le regard rétrospectif sur l'ensemble des programmes proposés donne à penser que leur diversité n'est pas fortuite. En effet on peut

les rapprocher suivant un tableau qu'il conviendra de rapprocher de l'objet fondamental ; la conception, Ce tableau ou plutôt cette table d'oppositions suivant lesquelles se distribuent les différents programmes se constitue à l'examen des différences et ressemblances notées entre les différents programmes,

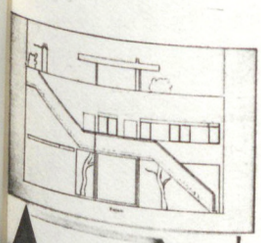
° ° °

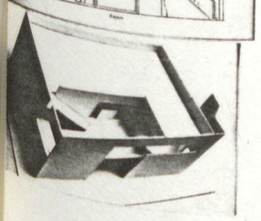
Entre l'Ecole de Peinture et la Villa de PALLADIO on passe d'un programme discursif à un programme constitué par un type architectural (sous réserve des difficultés qu'entraine le mot *type* nous utilisons ici ce terme pour signifier qu'il s'agit d'une classe d'objets, non d'un objet particulier),

A l'opposé de la Villa de PALLADIO nait d'emblée un cas théorique non encore envisagé jusqu'ici qui ne consisterait plus dans la traduction d'un objet pris comme représentant d'une classe de plusieurs objets, mais d'un *unicum*. La maison de WITTGENSTEIN serait à ce titre un bon exemple puisqu'elle est en quelque sorte trois fois unique ; il n'y en a qu'une, elle est faite par un non-architecte, elle est spéciale, En toute logique elle est deux fois unique seulement, car le fait

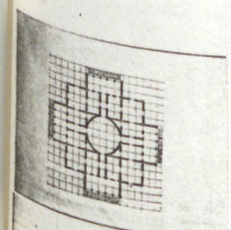
qu'elle soit une vient de ce qu'elle n'appartient pas à un ensemble d'autres maisons, d'autres projets de l'architecte, ni d'autres maisons de caractères identiques. L'opposition *type/objet concret* (unique) représente donc un des axes sur lesquels peuvent se situer divers cas de figure des projets analysés.

Sur cet axe se trouverait le cas de PESSAC où nous avons affaire à un objet à la fois concret et pris en même temps comme représentation de la classe des objets produits par LE CORBUSIER.





Mais s'introduit en outre ici la diversité à l'intérieur même des objets concrets, l'objet-type PESSAC pouvant s'actualiser dans l'une ou l'autre des variantes produites par LE CORBUSIER lui-même pour PESSAC. En d'autres termes, tandis que les Villas de PALLADIO sont des objets dont l'ensemble forme un paradigme, les objets de PESSAC entretiennent entre eux des rapports syntagmatiques, et c'est dans ces rapports que figurerait la question du type d'assemblage prévu par LE CORBUSIER sous le nom de *jeux de dominos*.



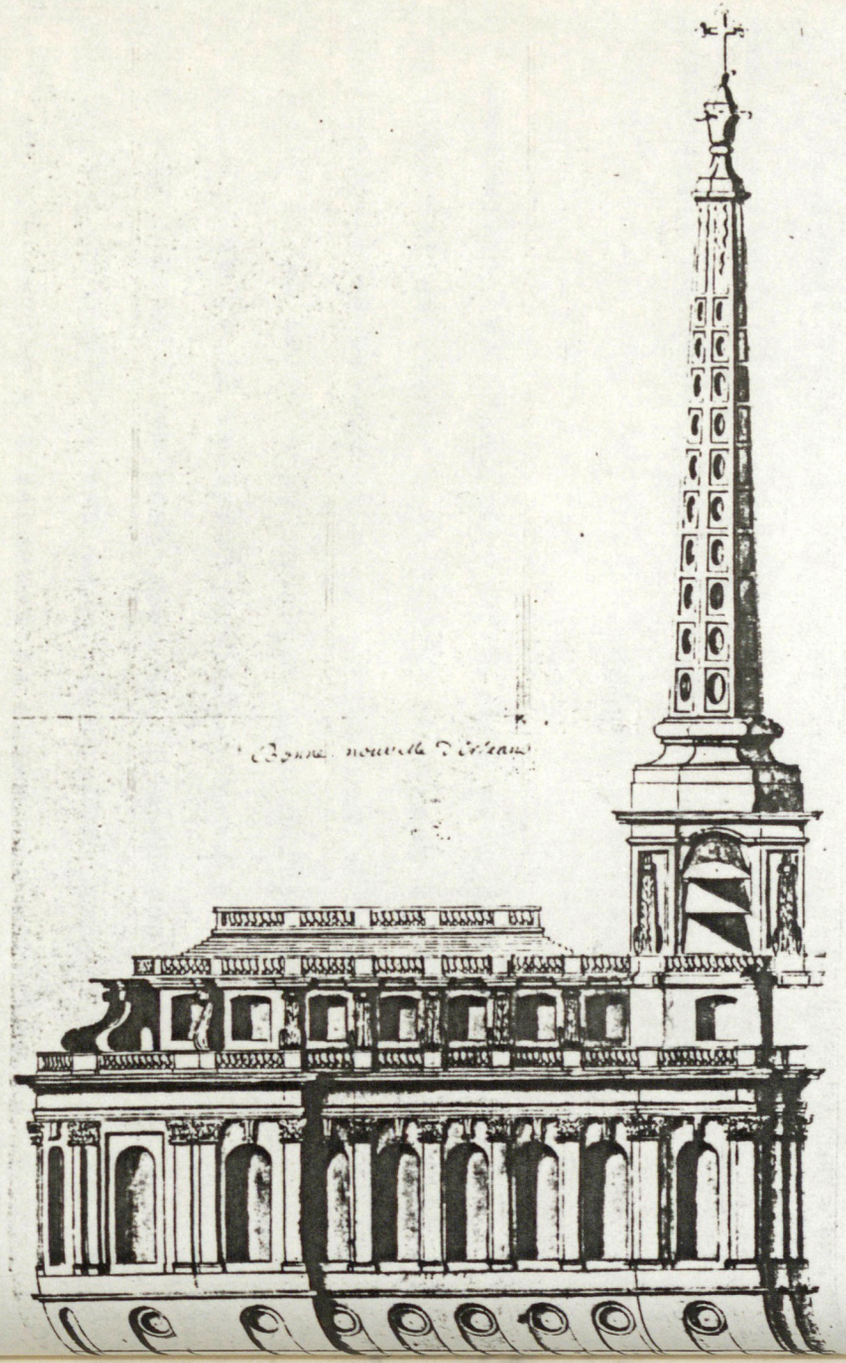
Un nouvel axe apparait donc, qui oppose *paradigme* et *syntagme*. Cette distinction nous a permis, on l'a vu, de différencier le cas de la traduction d'un objet concret tel que sur le Pavillon de BARCELONE traduit par GAUDI et celui de l'extension d'un objet concret comme la Villa SAVOYE étendue par SCHAROUN.

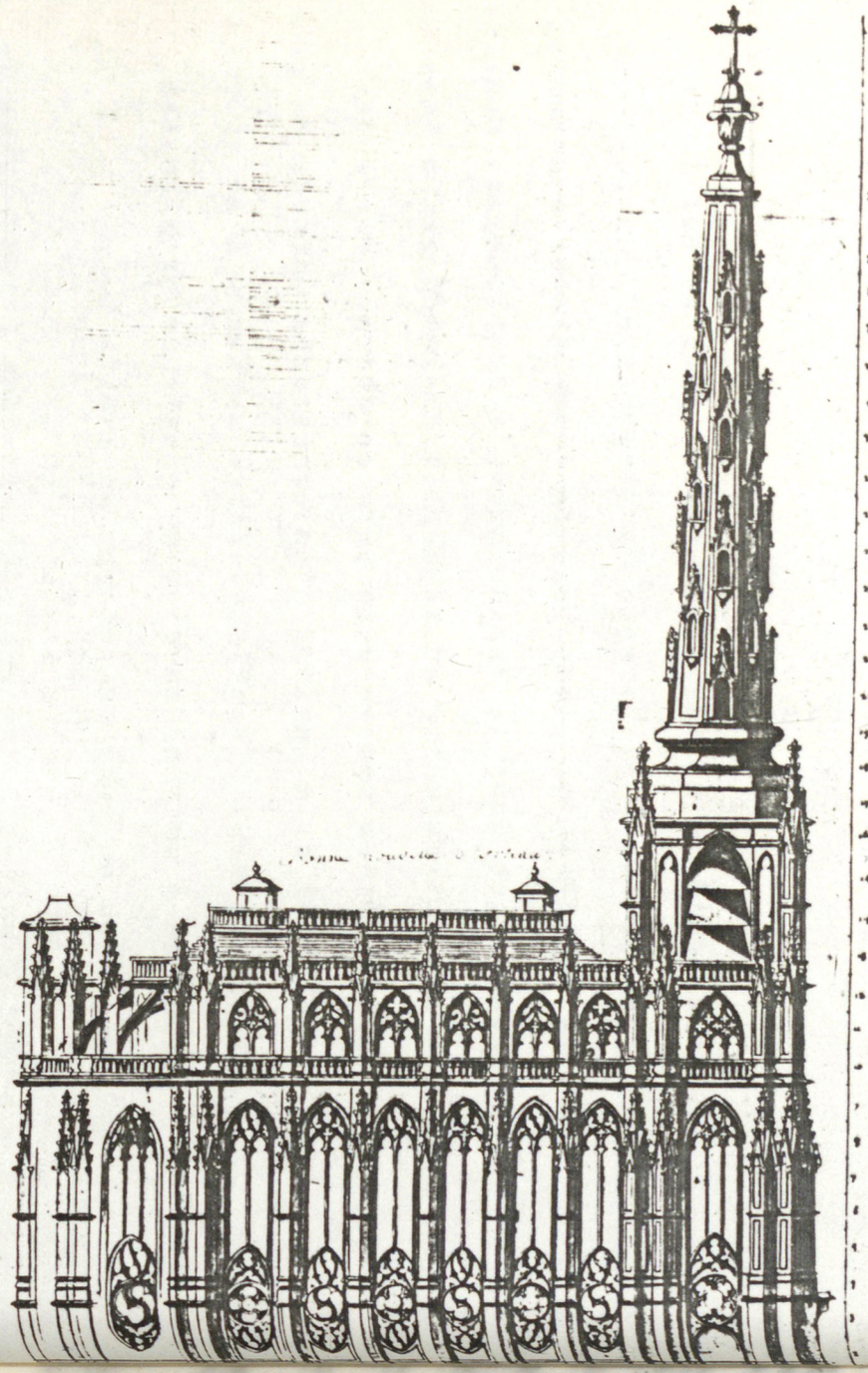
Dans ce cas le nouvel objet entretient un rapport paradigmatique avec l'objet de départ, dans l'autre cas un rapport syntagmatique. Mais les traductions elles-mêmes, bien que d'ordre paradigmatique, peuvent s'informer de ressemblances ou différences entre elles comme l'indiquent les tétraèdres initialement demandés aux étudiants sur les trois côtés de la base desquels sont indiquées les ressemblances et différences des trois architectes choisis pris par deux, et sur les trois arêtes duquel sont indiqués les rapports à l'objet à traduire dans les trois cas choisis. Le tétraèdre fait apparaitre en outre l'idée que le jugement porté sur un architecte est dépendant du jugement porté sur d'autres architectes. Une ébauche de système conférant à ces architectes une valeur au sens de l'étudiant s'établit qui nous oriente encore vers un nouvel axe de questions. Ainsi dans le cas de PESSAC l'architecte traducteur ou transformateur sera censé prendre position par rapport à LE CORBUSIER qu'il ne peut méconnaitre. La relation des deux architectes sera prise en compte par l'étudiant au niveau de ce qui fait sens pour lui. Le cas de PESSAC se situe donc sur un nouvel axe opposant maintenant rapport à l'Architecture moderne ou non-rapport à l'Architecture moderne. A ses extrémités on trouverait la Serlienne et le Musée d'Architecture Moderne. Ainsi dans le cas de la SERLIENNE, le rapport de signification à l'objet

à traduire - la SERLIENNE - sera souvent nul (sauf dans le cas d'architecte "post-moderne") du fait que la SERLIENNE se situe hors de l'architecture moderne, tandis que dans le cas du Musée d'Architecture Moderne, c'est au contraire un rapport à celle-ci prise dans sa totalité qui pourra être pris en charge. Faire une SERLIENNE *à la manière* d'un architecte moderne ne peut avoir de sens historique. Faire un Musée d'Architecture Moderne *à la manière* d'un ou plusieurs architectes modernes ne peut pas ne pas en avoir.

Enfin un autre axe apparaitrait dans l'opposition de la SERLIENNE et de la cabane primitive. Celle-là étant l'objet de la production d'un élément contingent, tandis que la cabane primitive aurait valeur d'énonciation d'éléments fondamentaux. S'opposeraient ainsi des éléments d'architectures supposés libres ou extérieurs au système supposé de l'architecte, et des éléments au contraire, faisant système ou appartenant à un système à dégager.

Tout ceci nous mène à la complexité des opérations - et à leur nombre - qui peuvent entrer en jeu dans le projet *à la manière de* tant au niveau de la possibilité de production d'un étudiant qu'à celui de la mise en oeuvre de programmes spécifiques. Il va de soi en effet que même si un programme met l'accent sur un cas de figure, l'étudiant peut rester libre de prendre le problème autrement et renvoyer à d'autres cas de figure connus, ou même à des cas de figure inconnus.


Bonne nouvelle d'Orleans



Il se peut également que l'investigation des cas de figure fasse apparaitre de nouveaux cas de figure non utilisés, peut-être non pertinents pour la pédagogie mais pertinents pour la recherche.
La table se composerait actuellement des oppositions suivantes : Verbal/Non verbal, Type/Objet concret, Paradigme/Syntagme, Historique/Anhistorique, Système/Contingence.

2.4. STYLE ET MANIERE : EXERCICE DE STYLE SUR DEUX MANIERES DIFFERENTES : "A LA GOTHIQUE", "A L'ANTIQUE"

Dans les deux exemples de bâtiments que nous avons choisis pour montrer qu'ils pourraient être considérés comme faits d'une même manière ou faits de deux manières différentes, on peut retrouver les oppositions que nous venons d'énoncer : a/ verbal/non verbal, b/ type/objet concret, c/ système/contingence, d/ historique/anhistorique, e/ syntaxe/paradigme.

a/ les dire "à la gothique"/"à l'antique" c'est bien renvoyer à des catégories verbales indubitables. Mais en même temps l'auteur - au contraire - nous disant

que "ce dessein n'a été fait que pour faire connaitre la différence entre le gothique et l'antique", cette différence est donc là pour commander à la distinction verbale opposant gothique et antique.

b/ deux objets concrets, différents, mais de même type semble-t-il : mais on pourrait dire aussi bien un objet concret et deux modes d'actualisation possibles qui renvoient, eux à des styles définis en tant que formes abstraites; en d'autres termes : le concret peut ici être du côté du style, l'abstrait de celui du type, ou l'inverse.

c/ ceci fait apparaitre également l'opposition entre système et contingence : le gothique comme système - tel que VIOLLET-le-DUC en a fait la démonstration - ou comme décor contingent ? Soit dans les deux cas, la question possible de VENTURI : "canard ou hangar décoré ?" et l'ambiguité de la réponse.

d/ gothique/antique : différence historique ? ou différence anhistorique ? enfin, hypothèse d'école : si la chapelle est décidée antique par harmonie avec un contexte architectural (château) ou urbain, si elle décidée gothique pour indiquer une religiosité, un style fonctionnera alors syntagmatiquement, l'autre paradigmatiquement.

Ce qui est montré ici, savoir l'ambiguité de la réponse à apporter dans le cas des exemples choisis, ne signifie pas la non pertinence des oppositions, mais une dynamique possible ou probable de leur fonctionnement qui démontre à la fois les virtualités extrêmement riches du processus de projet à la manière de et du même coup l'impossibilité de classification, de fixation de la manière comme un procédé dont on voit ici qu'à tort on pouvait le penser invariant. Il s'ensuit également que la manière comme objet théorique, n'est pas objet de classification mais objet d'analyse de processus : à quoi on procédera en troisième partie.

2.5 CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE : VERS UN ENSEIGNEMENT DE L'ARCHITECTURE

Procéder à un enseignement du projet à la manière de est une démarche particulière qui s'inscrit dans un cadre général. Il ne s'agit pas, c'est évident, de ramener toute forme d'enseignement de projet à une telle démarche, ce serait un contresens absolu que de le penser et on a bien spécifié qu'il ne s'agissait pas réellement, dans l'expérience de NANCY, d'un enseignement de projet. Par contre, et la présente recherche nous a menés à cette conclusion, le projet *à la manière de*, dans la mesure même ou il touche à des questions d'imitation, entraine un questionnement de l'enseignement de l'architecture en son coeur même.

Tout d'abord il montre la complexité du processus de conception. Ainsi, tandis qu'une vue toute extérieure consisterait à se faire une idée simpliste du *à la manière de*, reposant sur un processus supposé connu et proche - de façon irritante - de la copie, il s'avère qu'à l'extrême, la copie n'est elle-même pas simple et qu'on ne saurait copier l'oeuvre d'un architecte plus qu'un peintre ne saurait "imiter la nature" : GOMBRICH a bien montré que le peintre ne peint pas ce qu'il voit, mais ce qu'il est capable de peindre. Si la copie et l'imitation posent d'emblée des problèmes de la complexité qu'on peut imaginer derrière leur simplicité apparente, a fortiori, la manière et la variété des cas de figure que nous avons examinés met en jeu la complexité même du processus de conception. Certains enseignants d'architecture réclament à juste titre des "connaissances réelles, objectives et rigoureuses" - ce que nous pensons également - encore faut-il produire d'abord ces connaissances, ce qui suppose une distance cette fois prise par rapport à la pédagogie. C'est cette distance que nous prendrons dans notre troisième partie après avoir présenté ici les projets *à la manière de* dans le cadre de la pédagogie effectuée.

3 QUESTION D'IMITATION

COPIES NON CONFORMES

3.1. INTRODUCTION

Dans le second tome prévu par FLAUBERT pour Bouvard et Pécuchet, l'écrivain assignait la copie comme tâche principale de ses personnages. Travail plus complexe qu'il n'y parait puisque, à en juger par la masse de dossiers et de notes laissés par FLAUBERT, il s'agissait de copier au hasard de ce qui leur tombait sous la main, de copier avec intention certains sujets en les organisant (Dictionnaire des idées reçues, des idées chics, etc...) et de parler ensemble, de discuter leurs copies, d'introduire une distance dans leur fonction renouvelée de copistes. Il y avait un peu de cette ambition chez FLAUBERT à prétendre "qu'une fois qu'on l'avait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement une des phrases qui s'y trouve" (1). Ainsi, ce qui aurait été dit, écrit ou fait, l'aurait été de façon définitive de telle sorte que seule une copie mécanique - une répétition stricte - des choses ou des notes serait possible. Cette ambition, ce n'est pas ici que nous l'analyserons ou la critiquerons. Nous n'en parlons qu'en tant qu'elle s'oppose diamétralement aux thèses de HUME selon qui il ne peut y avoir de répétition stricte car "la répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple" (2).

---

(1) - Lettre à Louise COLET, 17 Décembre 1852.
(2) - G. DELEUZE - Différence et répétition - page 96.

Ce que, sous une autre forme, Blaise CENDRARS prolonge : "Ah, pourquoi est-ce que tout se répète, puisque rien ne revient".

Un temps réputée comme seule source d'apprentissage - l'artiste allait, par exemple, copier les monuments anciens de la Grèce ou de l'Italie - la copie est aujourd'hui source d'interrogation. N'étant plus effectivement légitime, elle devient pastiche ou parodie. Ailleurs, elle épouse la rationalité contemporaine par le biais des productions automatiques, des répétitions inscrites dans la division du travail quand elle n'est pas revendiquée comme seul support possible de communication artistique.

Mais, derrière cet inventaire rapide, se cache la question de savoir s'il s'agit d'une seule et unique opération de copie dont les inscriptions seraient multiples ou si la pluralité de ces inscriptions renvoie à une opération complexe que le langage unifie dans un seul vocable.

Le travail initialement proposé concernait la "manière" (des architectes). Sans donner pour autant de définition à cette "manière", l'on peut entendre par là la part inventive ou personnelle d'un architecte confronté à une opération de répétition : intuitivement, l'on dira que, pour un programme donné, deux architectes auront deux "manières" distinctes qui contribueront à différencier les deux projets. Une telle appréhension du phénomène manière n'est pas suffisante et un aperçu

historiographique, se bornant à rendre compte de cette diversité en classant, par exemple, architectes ou sujets architecturaux, n'aurait qu'une valeur limitée et sans doûte conjoncturelle. Pourtant, s'agissant de part inventive sur fond de répétition, nous retrouvons l'hypothèse architecturologique concernant la transformation du modèle : la reproduction pure et simple du modèle constitue le stade élémentaire d'une théorie se donnant le modèle comme objet. Dans sa reproduction, le modèle peut être soumis "à de multiples transformations dont la première est certainement celle de la lecture qui en est faite"(1). La "manière" des architectes pose le problème de la répétition du modèle, de sa définition et, partant, de la lecture de ce modèle; donc de ses transformations ou déplacements. Dans la répétition stricte que semble signifier l'opération de copie, le projet de G. FLAUBERT intervient comme un doûte, une mise en question de l'évidence apparente : copier, certes, mais comment ? Le copiste reproduisant le modèle phénoménologique ne construit-il pas autre chose, une autre espèce de modèle dont la nouvelle nature est marquée par la ressemblance physique envers l'ancien ? Quelle est alors cette "nature" nouvelle, cette "espèce" construite par la copie. Répondre à ces questions serait signifier d'emblée que l'on possède la clef, que la

(1) Ph. BOUDON - Architecture et Architecturologie Système - Rapport de recherche DGRS 1975 - p. 55; Les trois volumes de cette recherche seront désormais indiqués par AA.I/AA.II/AA.III.

"théorie serait constituée". Nous en sommes loin. Ainsi, le texte qui suit est-il plus simplement travail, mise en question de la copie en tant qu'opération réputée simple, inscription volontaire dans les interrogations architecturologiques, plutôt qu'examen ou recensement de ce qui est dit sur le sujet ou de ce qui semble avoir été fait. Dé-construire la copie est une première étape. En vue d'en parler après, mais hors de l'illusion, cette fois, que deux copies se ressemblent nécessairement.

°

° °

3.2
IMITER QUOI ?
MISE EN QUESTION DU "MODELE"

Copier une forme, c'est, selon VIOLLET-le-DUC, la dissocier du milieu qui a permis ou régit sa production : "croire que dans ce cadavre va venir se loger un souffle, ce serait une illusion aussi étrange que serait celle du fabricant de fleurs artificielles attendant l'épanouissement d'un bouton de rose façonné par lui".(1)
Dénonciation de la copie qui renvoie au refus de l'imitation, plus tard proné par le Mouvement Moderne.
Rompant avec la copie, VIOLLET-le-DUC s'inscrit en faux contre une longue lignée architecturale qui, de l'architecture antique à l'architecture classique puis néo-classique s'est posé continuellement la question du modèle, du bon modèle. Puisés dans la nature, dans la production antique, élaborés dans les girons de l'Académie, ces modèles à copier ont donné lieu à des débats posant, justement, la question des rapports entre le modèle à choisir et le milieu qui le retiendra. Qu'on se reporte aux premiers débats de l'Académie d'Architecture et l'on verra qu'au-delà des discussions sur les ordres et sur les bons modèles, c'est sur les représentations de la nature et les présupposés intellectuels dont ces modèles sont symptômes que porte en réalité l'enjeu.
Derrière la forme se cachent les conditions "intellectuelles et matérielles" (2) de sa production. Derrière la part visible de l'objet architectural s'étend un

---

(1) VIOLLET-le-DUC : Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française du XIè au XVIè siècle - Article Sculpture T. VIII p 131 (Ed. Morel 1865)

(2) VIOLLET-le-DUC : op. cit.

domaine non visible qui se voile dans l'opération de copie - dans ses résultats formels -. Le choix du modèle à copier renvoie, par lui-même, à cette part non visible. Et si, pour revenir à VIOLLET-le-DUC, le choix du Gothique faisait problème aux tenants de la copie du XIXè siècle, alors que la copie comme opération de conception n'était pas remise en cause, c'était bien que le Gothique en tant que modèle à retenir renvoyait à des significations non visibles, dépendantes du milieu. Derrière le fait de copier se cache l'imitation de structures virtuelles qu'il importe de dégager. Chez VIOLLET-le-DUC, c'est l'objet de l'étude raisonnée. La part visible que les monuments idéaux, par exemple, contiennent ne sont qu'une restitution au visible de ce que l'analyse raisonnée vise, par ailleurs à disséquer.(2) Le monument idéal (cathédrale, autel, perron, etc...) n'est pas copie ou imitation. Il s'inscrit comme construction raisonnée rendue visible comme totalité physique, appréhendable en tant que telle. Mais quelle part de "raison" intervient dans le choix du modèle cathédrale, autel, perron, etc ? Peut-on trouver dans l'analyse des objets imités des éléments d'appréciation quant aux "raisons" qui ont présidé au choix de ces objets ? Et, secondement, quelle questions ces mêmes "raisons" peuvent poser à l'architecture ?

---

(2) Nous développerons ce point plus loin (Cf. 3.3.2.)

Plutôt que de poursuivre immédiatement l'interrogation autour de VIOLLET-le-DUC, il nous a paru préférable d'étudier d'abord des cas où l'imitation apparaissait dominée par le visible ou, du moins, où les modèles visibles étaient à ce point pregnants qu'ils semblaient devoir être le seul lieu d'explication. Que derrière le fait d'imiter se cachent des supports non visibles est l'hypothèse de départ. Quels rapports entre ces éléments et les formes retenues est la question qui alimente l'analyse des trois exemples qui suivent.

°

° °

3.2.1. - AU XVIIème SIECLE, LE NEO-PALLADIANISME

"Mais pourquoi affirmons-nous que ce qui permet le fonctionnement du modèle a la même forme que le modèle ?"
(H. ECO)

En 1688 intervient, en Angleterre, ce que l'on a appelé la "Glorieuse Révolution". La dynastie des STUART, monarchie de droit divin, catholique et proche, dans ses structures comme dans ses parentés, de sa voisine d'outre-manche, est remplacée, au terme d'une rapide campagne militaire, par une monarchie constitutionnelle.

Guillaume remplace Jacques II.

Guillaume n'est autre que le Stathouder élu des Provinces Unies de Hollande, république fédérant plusieurs villes et territoires sous une autorité centrale, unique en cas de guerre, mais coordinatrice plutôt que gouvernementale en période normale.

Sans trop entrer dans un développement de nature historique, l'importance des enjeux économiques, intellectuels, politiques et sociaux de la lutte opposant la France et les Pays-Bas au XVIIème siècle [1] témoignent de la radicale transformation des mentalités concomitante de la substitution monarchique intervenant en cette fin du XVIIème siècle en Angleterre.

L'ancienne aristocratie catholique va progressivement laisser la place à des couches sociales "plus bourgeoises, terriennes, soucieuses d'une libération envers le carcan formel de la Cour et d'une adéquation plus grande avec les réalités financières, économiques, sociales du pays". Ces nobles, ces financiers, ces propriétaires terriens seront la nouvelle couche dominante.

Un homme, Richard BOYLE, Comte de Burlington, va fournir les moyens esthétiques complémentaires à l'élaboration de ces transformations. [2] C'est lui, notamment, qui favorisera le développement du modèle Palladien et lui donnera l'importance que l'on sait. Palladio n'est pas une découverte pour l'Angleterre. Inigo Jones l'introduit dès 1615, après plusieurs voyages en Italie et notamment celui, décisif, de 1613-1614. Jones concevra une quarantaine d'oeuvres d'inspiration palladienne dans la période 1616-1640.

---

(1) Cf E. LAVISSE - Louis XIV -Livre VIII,Tome 2

(2) Cf M. CONAN post-face à R.L. de GIRARDIN - Traité de la composition des paysages - Paris, 1980 p.

Pourtant, l'influence palladienne s'arrêtera court. Comme si la personne de Jones restait isolée, soit par la nature de ses programmes, soit que l'architecture en cette période STUART, de guerre civile, puis à nouveau de STUART, renvoie à d'autres inscriptions spatiales, à d'autres formes, à d'autres modèles ?(1)
Aristocrate et mécène, Lord Burlington favorisera le développement de l'architecture palladienne après avoir lui-même parcouru plusieurs fois l'Italie et décidé de diffuser les dessins et projets d'Inigo Jones.
Architecte amateur, Lord Burlington s'attachera les services du peintre Kent, du sculpteur Guelfi, puis de l'architecte Campbell et son influence deviendra réellement déterminante par la multiplication des oeuvres conçues et par l'appui et le patronage qu'il donnera à d'autres architectes travaillant dans cette voie.
L'officialisation du "style palladien" deviendra effective avec la consécration de Campbell et l'accession de Flitcroft à l'Office of Works.
Ce raccourci historique ne vise qu'à planter le décor et quelques intervenants individuels ou collectifs du phénomène palladien au cours du XVIIIème siècle anglais.
La question pour nous est pourquoi Palladio ? Pourquoi ce modèle se développe-t-il avec une telle facilité ?
Michel Conan nous conduit à l'hypothèse suivant laquelle, derrière Palladio, c'est un nouveau rapport entre

---

(1) Le rapport de I. Jones à Palladio ne serait-il que formel ?

l'architecture et le paysage, entre un vocabulaire esthétique et un mode de vie, qui est en jeu. Attribuant au néo-palladianisme de Campbell des vertus nationalistes, il précise, sur l'art des jardins cette fois : "au début du XVIIIème siècle, on assiste en effet à la montée d'une couche sociale nationaliste et porteuse d'un projet d'expansion économique très explicitement impérialiste. Et si l'origine de sa puissance se trouve dans la richesse financière, cette couche sociale, à laquelle sont alliés des membres de la grande noblesse, se flatte d'être l'héritière des vertus incarnées par les patriciens d'une république romaine dont eussent rêvé les Gracques ; des propriétaires fonciers tous égaux et sans nul supérieur commun à tous, assurant l'ordre sur leur terre, satisfaisant aux besoins du peuple et veillant à l'élévation des âmes et des sentiments. Ce rêve se manifestera explicitement dans les débuts de l'art des jardins anglais, à Stowe, par exemple, où l'iconographie revêt une double signification; évocation de l'antique et allusion à des positions politiques ou des projets de transformations de la société." (1)

Derrière le choix de Palladio serait donc la villa, maison bourgeoise restituant aussi bien des moeurs raffinées qu'un mode de vie terrien, agricole, voire champêtre. Au-delà de la forme architecturale, le choix

---

(1) M. Conan op. cit. p 231
Voir également J.S. Ackerman "Palladio" (Londres 1966) Traduc. franç. Cl. Lauriol-MACULA 1981 - p 35 à 42 notamment

semble facilité par cette coïncidence d'une forme et d'un mode de vie, d'une possibilité d'y lire une vie sociale raffinée et une activité terrienne essentielle pour l'Angleterre du début du XVIIè siècle.

Ce n'est donc pas tant le modèle Palladien en tant qu'ensemble de formes ou de règles de composition qui serait copié, que le rapport qui s'établit entre une production architecturale et le mode de vie qui l'a suscité ou favorisé.

Que, dans ce contexte, Palladio ait pu être choisi comme ensemble formel tiendrait alors autant de la facilité qu'il y a à identifier une architecture (celle de Palladio en l'occurence), que des rapports qui viennent d'être évoqués.

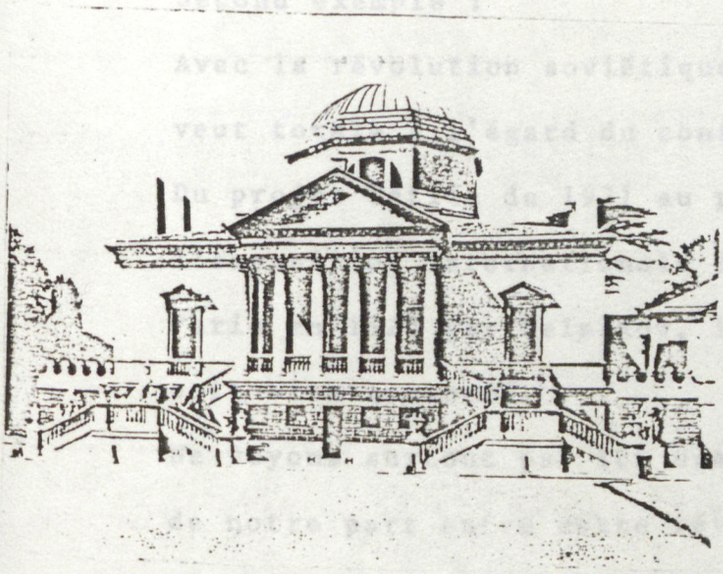
Palladio permet cette double reconnaissance.

Le travail de Jones, puis ceux de Burlington et de Campbell concourent à l'établissement d'un "modèle", c'est-à-dire d'un ensemble de règles formelles qui inspireront les continuateurs. Dès lors que la reconnaissance de Palladio est effective, ce n'est plus l'original qui alimente la production, mais le modèle qui a été élaboré à partir de lui. Mais quel est ce nouveau modèle ?

De Mereworth Castle et Chiwick House à Holkham Hall, des années de transformation du modèle palladien sont repérables. Les formes et les règles de composition sont altérées, transformées et grandement simplifiées.

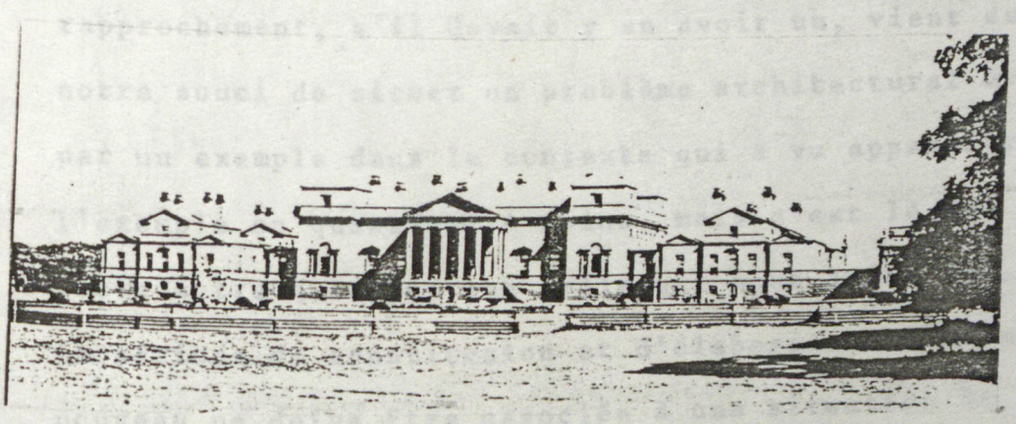
C'est qu'à la fois le "modèle palladien" s'est lui-même modifié et que, se modifiant d'une "copie" à une autre, il ne reste du modèle que le nom (d'origine en l'occurence), à savoir Palladio. S'ensuit le double processus selon lequel d'une part, il n'y a de modèle possible qu'au travers des "copies" qui existent et que ce modèle n'a d'unicité qu'au travers d'une réduction de ses versions à un modèle synthétique ou résumé que le langage permet ici d'identifier par une nomination quasiment exclusive : Palladio.

Chiswick House



Holkham Hall ↓

Mereworth Castle ↑



3.2.2. - DE L'AFFINITE AU MODELE MILITANT - LE CAS DE JOLTOWSKI

"L'on voudrait rompre avec le langage trop convenu, et voilà qu'on est près de rompre avec tout le langage humain".
(J. Paulhan)

Second exemple :

Avec la révolution soviétique de 1917, la rupture se veut totale à l'égard du contexte antérieur.

Du projet Tatlin de 1921 au pavillon soviétique pour l'exposition internationale des Arts Décoratifs de Paris en 1925 par Melnikov, il semble que l'académisme soit bien consommé.

Ne voyons surtout pas ici une tentative de comparaison de notre part entre cette révolution et celle dont il vient d'être question au paragraphe précédent. Le rapprochement, s'il devait y en avoir un, vient de notre souci de situer un problème architectural évoqué par un exemple dans le contexte qui a vu apparaitre l'exemple en question. A moins, mais c'est là une toute autre question que celle qui nous anime ici, que la période de constitution et d'élaboration d'un modèle nouveau ne doive être associée à une situation de bouleversement plus définitive ...

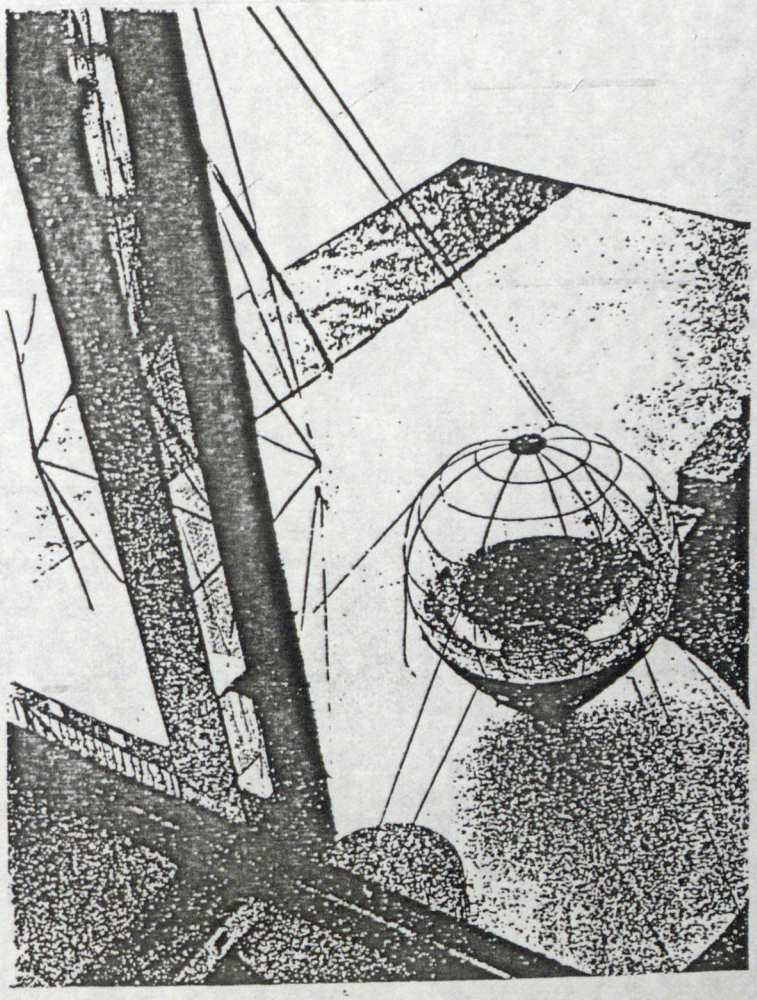
Cette parenthèse refermée, nous situerons rapidement le contexte dans lequel émerge l'exemple qui nous intéresse, savoir le néo-palladianisme de l'architecte soviétique Joltowski.

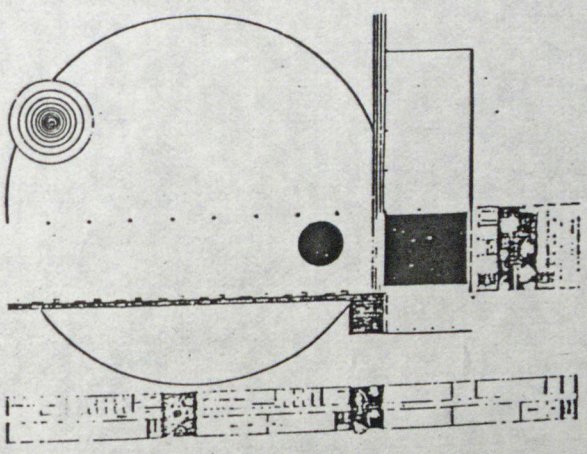
Pourtant, avec la préoccupation nouvelle vers 1926 d'un développement accéléré des constructions et la priorité accordée alors à la réponse à des problèmes fonctionnels, l'orientation révolutionnaire du début change d'univers pour entrer dans une perspective pragmatique. Aux recherches précédentes sont substituées des réponses; réponses à certaines questions jugées prioritaires mais, dans une large mesure cependant, l'élan révolutionnaire se conserve dans une orientation de modernité. En témoigne cette appréciation de Moïse Ginzbourg à l'égard d'un projet de Léonidov : "Nous estimons surtout cette oeuvre parce qu'elle ouvre définitivement la voie à des systèmes de création nouveaux qui, irrésistiblement, tendent à devenir universels et habituels." (1)

Or, suivant l'argumentation historique précise d'Anatole Kopp, c'est justement la modernité et l'abstraction du projet de Léonidov qui seront pris à parti par l'Union des Architectes Prolétariens : cette modernité et cette abstraction sont signe d'un éloignement des préoccupations populaires. Va alors s'imposer progressivement l'architecture "réaliste" qui dissocie, de fait, les problématiques architecturales d'innovation des préoccupations sociales ou

(1) Cité par A. Kopp - Ville et révolution - p 203.

idéologiques. En effet, dénonçant l'abstraction des projets de Léonidov, comme non pertinente pour les préoccupations sociales, un passage s'effectue d'une architecture en mutation simultanée aux mutations sociales, politiques, intellectuelles, etc ... à une architecture considérée comme outil pour des transformations limitées au champ social.





Expliquons nous : les travaux de Tatlin, Léonidov, Guinzbourg ou des Frères Vesnine s'inscrivent dans une perspective où l'architecture subit les mêmes boulversements fondamentaux que ceux portant sur les champs économiques, sociaux, intellectuels, etc. En d'autres termes, le paradigme révolutionnaire parcourt et affecte tous les champs d'activité et de pensée sans qu'il y ait nécessairement de relation simple entre ces champs, autrement que par le biais du paradigme révolutionnaire global.

Dès lors que l'architecture doit entrer dans une pragmatique sociale, les ruptures intérieures au champ architectural ne peuvent plus être saisies ou reconnues qu'en tant que représentantes des ruptures de ce champ social : il faut que les spectateurs ou acteurs humains retrouvent dans l'architecture les *signes* des transformations qui affectent le champ social. Nous entrons donc dans ce que l'on pourrait appeler un "fonctionnalisme sémiotique" si, par fonctionnalisme, l'on entend toute application d'un ensemble donné d'éléments dans l'ensemble des formes. (1) Il s'agirait ici d'une application du champ social à un ensemble de formes, celles-ci devenant signe de celui-là. Prolongeant l'hypothèse précédente, nous en arrivons, semble-t-il, au paradoxe suivant : cherchant à intégrer

(1) Cf AA.I p 68 et sq où sont étudiées, notamment, des variétés de fonctionnalisme selon que c'est l'ensemble "matériau", "activités", "vitesse" ou "fonction" qui est appliqué à la forme.

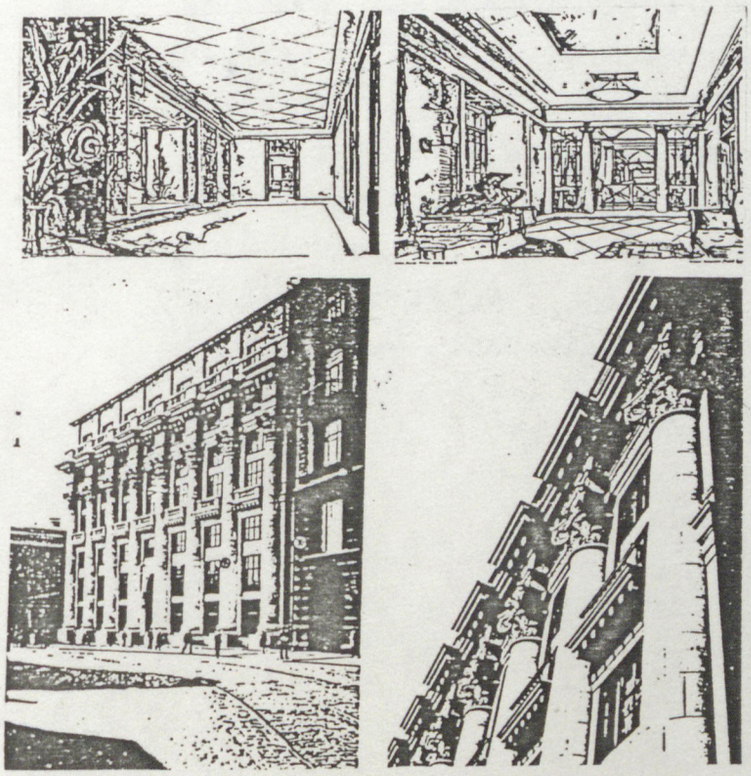
l'architecture dans les préoccupations sociales, des architectes de la VOPA rejettent en fait l'architecture hors du champ social en l'obligeant à une articulation mécanique. L'enjeu exprimé est de savoir si, comme l'écrit Trotski [1] "les produits de la création artistique doivent être jugés en premier lieu selon leurs propres lois" (nous soulignons) ou si (peut-on dire au contraire ?) insistant sur le principe de "commande sociale","dans la société de classes il n'y a pas d'art neutre".[2] Mais derrière cet enjeu, (et cette alternative qui n'en est pas vraiment une), c'est celui de savoir si l'architecture peut subir des poussées et des transformations de l'intérieur même d'une pensée architecturale ou si, passant dans l'ordre de la représentation, de telles transformations sont tributaires d'un ailleurs, idéologique ou social, par exemple. Le paradoxe précédent s'éclaire alors : passant dans la représentation, l'architecture ne peut plus s'inscrire dans le champ social; elle en est effectivement boutée. Le cas de Joltowski, annoncé au début, ne vient qu'en conclusion de ce processus. Architecte extérieur à ces enjeux doctrinaux, Joltowski a produit, sans discontinuer, une architecture d'inspiration palladienne. Dans le contexte précédemment évoqué, Joltowski devient, dans les années 30, une sorte de chef de file au mouvement engagé contre une

(1) Trotski - Littérature et révolution - 1924 - p
(2) Résolution du Comité Central - 1925

architecture jugée abstraite. Face à la modernité, émerge un retour au style ou plutôt, face aux modifications radicales de la pensée architecturale, émerge une architecture s'appuyant sur la capacité mobilisatrice du style : "La période 1930-1937 marque alors ce retour à "la copie du passé" jugée moins périlleuse que la recherche." (1)

Alors que l'exemple anglais nous montrait l'introduction du modèle palladien dans ce qu'il s'associait, semble-t-il, à un projet social, voisin de celui contenu dans le modèle original, la reconnaissance de Joltowski - et du modèle palladien dont il s'inspire - se fait hors du projet social lié à ce modèle.

L'immeuble de la Mohovaia (comme ces intérieurs d'appartement) n'a aucun rapport avec les normes de l'époque



(1) A. Kopp - op. cit. p

et le projet global de la société soviétique. Il deviendra pourtant l'emblème de cette tendance, dès sa construction, en 1934. S'ensuit la question de savoir quel discours architectural sur l'imitation il peut être légitime de tenir dans un tel cas ? Car, si l'on vise une interrogation théorique sur l'architecture, la dépendance du processus d'imitation à l'égard du champ social pose ici problème; tandis que si l'on tient un discours de nature sociologique ou socio-économique sinon politique la question de l'architecture risque de devenir totalement évacuée. Le problème est donc de savoir si l'on peut résoudre (ou évacuer) une telle alternative.

°

° °

3.2.3. MAURICE CULOT OU LA COPIE MILITANTE

"Ainsi tout leur a craqué dans les mains. Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie. Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. Ils se la dissimulent, - de temps en temps, ils sourient quand elle leur revient -, puis se la communiquent simultanément : copier. Confection du bureau à double pupître (s'adressant pour cela à un menuisier; Gorju, qui a entendu parler de leur invention, leur propose de le faire - rappeler le bahut). Achat de registres et d'ustensiles, sandaraques, grattoirs, etc. Ils s'y mettent."
(G. Flaubert)

Lors d'une conférence-débat réunissant à Beaubourg, B. Huet, Spoerry et M. Culot, ce dernier exposa qu'une politique de contestation urbaine passe nécessairement par un projet global sur la ville. Dès lors, venant d'une "gauche traditionnelle', l'encadrement des luttes vise à un "urbain traditionnel, fait de rues et de places." D'où le pastiche.
Ici, la copie fournit les moyens esthétiques et artistiques d'une transformation sociale et le pastiche est image mobilisatrice dans les luttes urbaines : au contraire de la Défense, par exemple, "c'est l'image traditionnelle qui porte le plus de liberté. Le pastiche est un excellent instrument dans une stratégie politique."
La copie renvoie alors franchement au rôle mobilisateur évoqué précédemment avec Joltowski : les formes convenues se prêtent mieux à la communication et, en conséquence, s'inscrivent mieux dans une stratégie qui, à la limite, n'a que faire de l'architecture.
Pourtant, dans cette situation où, en apparence du moins, l'architecture n'a qu'un rôle d'agent mobilisateur, deux facteurs interviennent qui témoignent de ce que ce n'est pas n'importe quelle architecture qui peut - ou doit - être retenue. Le premier d'entre eux intervient, du fait même de Maurice Culot, dans les

questions que lui-même se pose : "peut-on promouvoir un urbanisme de parcelles, d'ilôts, d'espaces publics ou privés en faisant abstraction de la bourgeoisie qui les a bâtis et entretenus ? Peut-on dessiner la mixité des fonctions sans développer en même temps une autre stratégie industrielle et syndicale ? Comment utiliser moins les transports publics et privés et augmenter les possibilités de communications entre les individus sans pour autant tomber dans le piège de la régression villageoise ?" (1) Dès lors, comment revendiquer l'importance d'opérations comme la Maison des Sénateurs par Langlois à Paris ou le Port-Grimaud de Spoerry - dont on ne peut pas dire qu'elles s'inscrivent dans une stratégie de lutte urbaine - ? Maurice Culot répond à cela par l'appréciation positive qu'il a - et qu'il donne - des modèles en questions. Rues, places, village et architecture classique lui sient, et de citer Quatremère de Quincy : "N'en déplaise au dépit ironique d'une muse gaiement chagrine jamais on ne nous délivrera des Grecs et des Romains."

Un modèle considéré comme ayant eu - en son temps - des vertus urbaines ou sociales suffit à le légitimer comme modèle à copier. Second facteur impliquant directement l'architecture dans ce processus socio-politique : celui qui mène Maurice Culot à faire

---

(1) M. Culot - in Archives de l'Architecture Moderne n° Editorial, p III Cf. Annexe 15.

dépendre le choix du modèle à copier du lieu - du contexte - dans lequel il va s'insérer. Ce n'est plus de l'importation d'une architecture classique réputée légitime dont il sera question, mais du choix d'une architecture ancrée dans la tradition locale. On fera du provencal en Provence, du Grec (1) pour un Sénat, du flamand en Artois.

Mais toute la question porte alors sur ce contexte, ce lieu ou ce milieu dont dépendra le choix du Modèle. Mettra-t-on le Parthénon sur la butte Montmartre ? L'église de la Madeleine existe, qui habite bien, après tout, au coeur de Paris !

Ce milieu et ce contexte (dont la nature reste par ailleurs fortement imprécise) interviennent-ils réellement dans le choix du modèle ? Et, lorsque Langlois ramène tel profil de balustre du Capitole pour l'extension du Sénat, bien qu'il soit "rapporté à Paris et modifié par l'auteur selon sa propre sensibilité et en raison du lieu, de la lumière, de l'environnement, de la composition générale de l'édifice" (2), n'a-t-il pas d'abord été choisi comme modèle ? L'imitation n'a-t-elle pas été retenue comme mode de conception architecturale indépendamment de tel ou tel modèle ?

Si le modèle n'existe qu'à partir du moment où existent

---

(1) ou du Romain !

(2) M. Culot op. cit. p II/III

des copies, l'imitation comme mode de conception architecturale semble receler des spécificités dont les rapports au modèle n'ont rien de très évident. Un désarmant aveu d'ignorance nous est d'ailleurs donné par Maurice Culot lui-même : "Nous ne visons pas à ranimer une querelle entre classiques et modernes ..(...).. Nous n'avons de toutes façons pas une connaissance suffisamment étayée pour donner à ce spectacle une dimension scientifique suffisante."(1) En d'autres termes, il s'agit là d'un projet de copie comme processus de conception sur la seule base d'un rejet d'autres processus en tant qu'ils produisent une architecture moins légitime que celle dont pourrait s'inspirer la copie. Une telle vision nous conduirait cependant à assimiler la production visée par Maurice Culot avec celle d'un Joltowski, alors que nous venons de voir au moins une différence entre elles : bien que s'inscrivant dans une stratégie socio-politique voisine de celle qui a conduit à la valeur d'emblème de l'architecture de Joltowski, l'attitude de Maurice Culot renvoie plus à celle de Lord Burlington quant au souci d'adéquation entre forme architecturale et mode de vie. C'est dire ici jusqu'où cette ignorance

---

(1) M. Culot op. cit. p III

des spécificités de l'imitation risquerait de nous induire en erreur dans des comparaisons historiques. Ce risque, Maurice Culot l'exprimait dans la phrase que nous venons de citer au paragraphe précédent. Mais ce risque est d'autant plus grand que cette impuissance à construire une connaissance de la copie comme processus de conception (ou part dans le processus de conception) conduit à copier. Copier sans rime ni raison, ou plutôt sans raison autre que celle de trouver ailleurs que dans l'architecture des raisons que l'on ne peut trouver dans l'architecture, faute d'un questionnement spécifique.

°

° °

3.2.4. DU MODELE A LA CONCEPTION

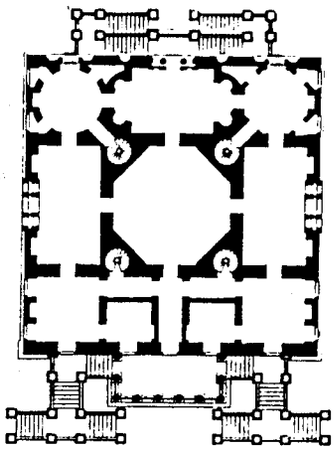
"Tout bateau est copié d'un autre bateau".
(Alain)

Parlant d'imitation, l'on peut hésiter entre l'étude des modèles et, partant, une approche des ressemblances concrètes, et l'étude du processus de conception dans toute sa complexité. Nous entendons en effet la difficulté à "donner une dimension scientifique" suffisante à la question de la copie comme une absence de questionnement spécifique sur les modalités de la conception architecturale, auxquelles participe l'imitation.
De Burlington à Joltowski puis à Maurice Culot, nous avons tenté de soulever quelques unes des limites à une reconnaissance concrète des ressemblances en même temps que nous avons cherché à faire émerger quelques unes des questions relatives au problème de la diffusion des modèles.

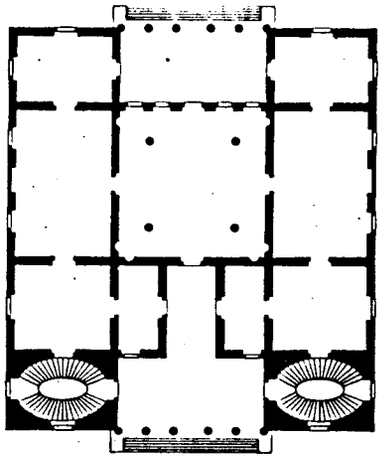
Le modèle résiste; c'est à dire que, malgré les réorganisations, les altérations ou les re-compositions, la conception architecturale laisse voir ces modèles. Ainsi, de la villa LVII de Palladio à Chiswick House, le modèle concret formé par la "grande pièce centrale" se répète. Ce modèle est cependant altéré comme on peut le voir dans la comparaison des plans, sous l'effet d'éléments extérieurs au travail formel :
"At Chiswick House as in the Palladian Villa on which it is modeled, a Great Room stands in the center. Chiswick was built by Lord Burlington, one of eighteenth-century England's most erudite patrons of the arts. Guests would enter the central hall and then be ushered according to their interests to the left, or right, or on behind into one of the rooms where poetry, or art or humanist sentiments were under discussion. The plan of the house shows how importantly the Great Room figured as a circulation space through the pavilion to its other rooms, symbolically, as well as being the largest, highest and most important single pace in the whole house." (1)
Des intervenants fonctionnels et symboliques autorisent la répétition du modèle (s'ajoutant en cela aux intervenants socio-culturels évoqués précédemment Cf. 3,2,1) en même temps qu'ils interviennent directement dans ses transformations. Repérable formellement, le modèle est-il pour autant toujours présent à l'état de modèle ?

---

(1) Ch. Moore, G. Allen, D. Lyndon : "The place of the houses " - Holt, Rinehart and Winston NY 1974, p 173-174.



Chiswick House, by Lord Burlington, Chiswick, England, 1729

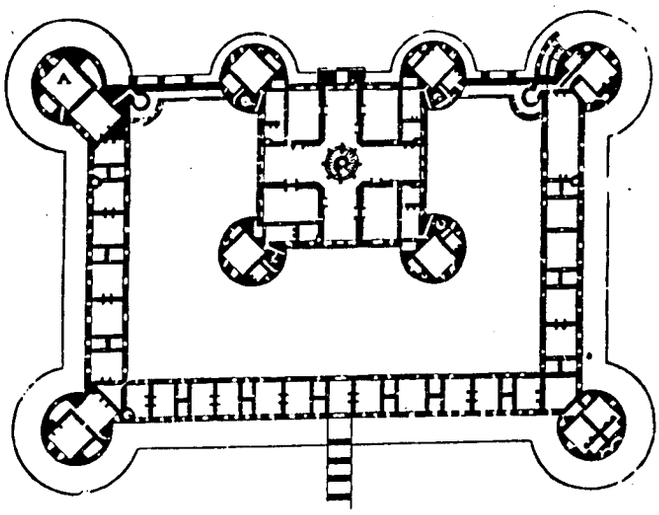


Villa LVII (project), by Andrea Palladio, 1570

D'autres cas nous montrent des projets où, sous l'effet d'éléments extérieurs à l'architecture, le modèle concret s'altère, ne laissant subsister - c'est à dire donner à voir pour nous - que certains fragments. C'est le sens de l'exemple donné par VIOLLET-le-DUC du château de Chambord. Il y voit la trace du "modèle-château-fort" en plan, tandis que, sous l'influence globale de la Renaissance, la conception d'ensemble du château s'en éloigne considérablement. "Quoique nous ne soyons pas un admirateur passionné du château de Chambord, il s'en faut beaucoup, cependant nous ne pouvons le passer sous silence; il doit naturellement clore cet article. Nous en donnons ici le plan.

Il n'est personne en France qui n'ait vu cette singulière résidence. Vantée par les uns comme l'expression la plus complète de l'art de l'architecture au moment

de la Renaissance, dénigrée par les autres comme une fantaisie bizarre, un caprice colossal, une oeuvre qui n'a ni sens ni raison, nous ne discuterons pas ici son mérite; nous prendrons le château de Chambord pour ce qu'il est, comme un essai dans lequel on a cherché



à réunir deux programmes sortis de deux principes opposés, à fondre en un seul édifice le château fortifié du moyen-âge et le palais de plaisance. Nous accordons que la tentative était absurde; mais la renaissance française est, à son début, dans les lettres, les sciences ou les arts, pleine de ces hésitations : elle ne marche en avant qu'en jetant parfois un regard de regret derrière elle; elle veut s'affranchir du passé et n'ose rompre avec la tradition; le vêtement gothique lui parait usé, et elle n'en a pas encore un autre pour le remplacer." (1)

---

(1) VIOLLET-le-DUC : op.cit. Article Château Tome III p 187.

Mais, au-delà de ce qui est ici analysé à postériori, c'est à dire la subsistance ou l'altération du modèle concret, subsiste la question de savoir si, lors de la conception, le dit modèle fut utilisé en tant que tel. Y-a-t-il eu répétition du modèle avec altération (plus ou moins grande et plus ou moins volontaire) de celui-ci ? Ou bien le processus de conception a t-il reconstruit un élément qui devient, après-coup, perçu comme ressemblant à un modèle antérieur ? Quelle est alors la part d'imitation ? La question est donc celle-ci : que se passe t-il dans le processus de conception d'objets dont le résultat est jugé à postériori comme "copie", "pastiche" ou "plagiat" ?

A la différence des cas précédents, l'imitation informe cette fois directement le processus même de conception des projets. La question se déplace ici du "pourquoi tel modèle ?" au "comment s'effectue l'imitation ?"

Prolongeant le balayage rapide que nous avons tenté dans cette première partie, nous allons examiner maintenant les modalités de ce "comment ?" en nous attachant à conserver ce point de vue.

Notre hypothèse de départ reste en effet que, loin de se réduire à une opération simple, l'imitation en tant que processus de conception, ou inscrite dans un processus de conception, met en jeu des modalités complexes qu'il s'agit d'abord d'étudier (de mettre à jour) dans leur pluralité et non pas de réduire à-priori dans un schéma immédiatement cohérent.

3.3

IMITER COMMENT ?

L'ECHELLE CONSTRUIT LE MODELE

Comment interroger la copie en tant que processus de conception ?

Gromort ne consacre qu'une courte note à cette question dans le cadre d'un développement sur la notion de style : "Copier c'est reproduire purement et simplement, ce n'est ni bien ni mal puisque l'esprit ne travaille pas. C'est sans valeur." (1)

La copie est ici associée à la reproduction à l'identique. Or, lorsque San Gallo reproduit, à cent ans d'intervalle, le portique de Brunelleschi à la Piazza Santa Anunciata, il y a bien reproduction à l'identique, mais cette reproduction s'accompagne d'un projet architectural visant à transformer cette Piazza. La dualité instaurée renvoie-t-elle à une conception architecturale qui serait exclusivement de l'ordre du modèle - et de la copie - ou bien, par le projet de transformation des rapports de voisinage, y at-il un travail de conception échappant pour une part (qui serait à préciser) à la copie pure et simple ?

Plus récemment encore, lorsque Lucien Kroll reproduit sur l'une des façades de sa résidence d'étudiants en médecine de Louvain en Woluwé, la façade du bâtiment qui lui fait face, doit-on parler de conception architecturale assujettie à la réplique du modèle ou bien

---

(1) Gromort : "Essai sur la théorie de l'architecture" Vincent Freal, 1942, p 108

y a t-il lieu d'analyser la part non-visible d'un processus dans lequel la copie à l'identique aurait un rôle plus complexe ?

Ces deux exemples - choisis parmi d'autres - devraient suffire pour observer qu'une appréciation de la copie en tant que simple reproduction où "l'esprit ne travaille pas" procède d'une réduction qui limite le processus de conception au seul résultat de l'objet, reconnu comme semblable d'un autre objet. Or, nous allons le voir maintenant, le semblable en question renvoie parfois à des modalités de copie dissociant totalement le résultat obtenu des opérations y ayant conduit.

L'occasion d'expliciter ce premier point nous est fournie par une exposition de peinture qui s'est tenue à Lille en 1979, et qui regroupait différentes oeuvres autour du thème de la transcription par des artistes contemporains, d'oeuvres célèbres antérieures. D'où le titre de l'exposition "Les uns par les autres". (1)

Au travers d'une analyse volontairement détaillée de ce corpus existant, la question qui nous animera sera de chercher à faire la part de l'imitation relative au processus de conception et la part de l'imitation relative à l'objet. Cela nous entrainera à interroger les regards possibles qu'il concvient de porter sur ces objets :

Relèvent-ils d'une imitation d'objets, autrement dit

---

(1) Palais des Beaux-Arts de Lille 25 Oct/17 Déc. 1979

doit-on les examiner en tant qu'ils ressemblent à quelque chose ou en tant qu'ils appartiennent à une classe d'objets ou la représentent ? Relèvent-ils d'une imitation relative au processus de conception ou, autrement dit, doivent-ils être inscrit dans une genèse plus "théorique" - et sans nul doûte plus complexe - ne recouvrant pas nécessairement les classements qui seraient obtenus par le jeu des ressemblances formelles ?

Les deux premiers paragraphes qui suivent 3.3.1 et 3.3.2. interrogent donc les parts relatives des deux hypothèses d'imitation évoquées, tandis que les deux suivants 3.3.3. et 3.3.4. interrogent le corpus et les regards que ces deux imitations suscitent ou limitent. Enfin, en dernier lieu 3.3.5. , l'mitation dans le processus nous conduira à un ensemble d'hypothèses plus théoriques et surtout plus complexes concernant l'imitation dans le cadre plus vaste de la conception architecturale. Il sera alors temps de revenir, après ce long détour consacré à une exposition de peinture, à ce qui anime ce travail : l'architecture.

o

o o

3.3.1. LES UNS PAR LES AUTRES : QUESTIONS DE RESSEMBLANCE

"La multiplicité des modèles possibles ne signifie pas ici l'arbitraire, mais la nécessité d'aborder le phénomène selon plusieurs angles et en tout cas le reconstruire comme objet sur plusieurs niveaux..."
(G.G. Granger)

Ecartant les artistes réfractaires à cet exercice de transcription, l'exposition ne prétendait pas être le reflet d'une tendance ou d'une école. Son but était de "réunir le passé et le présent et de faire le point entre l'aventure et l'héritage." Rien de bien nouveau pour cette sorte d'alternative entre l'héritage et l'aventure, non plus que ce voeu de réconciliation entre présent et passé. Mais ce n'est pas de cela qu'il

s'agit ici. Quelques soixante-dix plasticiens contemporains, français et étrangers, ont été réunis dans une diversité manifeste d'inspiration. L'introduction au catalogue de l'exposition insistait sur la notion de jeu. Les "images consacrées par la popularité" étaient prises pour prétexte, pour matériau, pour modèle ou pour poncifs.

Décomposées, désarticulées, pillées, déformées, profanées ou reproduites elles se trouvaient - toutes - projetées dans un contexte qui "d'évidence, n'est plus et ne sera jamais plus celui de leur origine." (1)

Face à un tel foisonnement, la question se posait de savoir si quelque ordre ou structure interne pouvait être trouvé à un travail de transcription dont la présentation insistait par ailleurs sur l'aspect de "collection" empirique. En effet, servis par ce thème proposé par une galerie de peinture lilloise, les organisateurs du festival de Lille de 1979 n'ont fait qu'étoffer la liste des artistes proposés par la galerie en question, en vue d'aboutir à une exposition plus consistante du point de vue du nombre et de la variété des oeuvres exposées.

3.3.1.1 - RESSEMBLANCES VISIBLES : APPARENCE, ANTERIORITE ET TRANSITIVITE

Puisque la réunion de ces oeuvres procédait d'une recherche empirique et aléatoire, un premier travail de structuration a-postériori de l'exposition pouvait

---

(1) Maurice Fleuret : "Les uns, les autres et nous" introduction au Catalogue de l'Exposition. Musée des Beaux-Arts de Lille 1979

porter sur les ressemblances visibles. En effet, certaines oeuvres donnaient à voir leur parenté, soit qu'elles se signalaient comme imitation, soit qu'elles cherchaient à mesurer ou à rendre sensible une certaine distance par rapport à leur modèle.

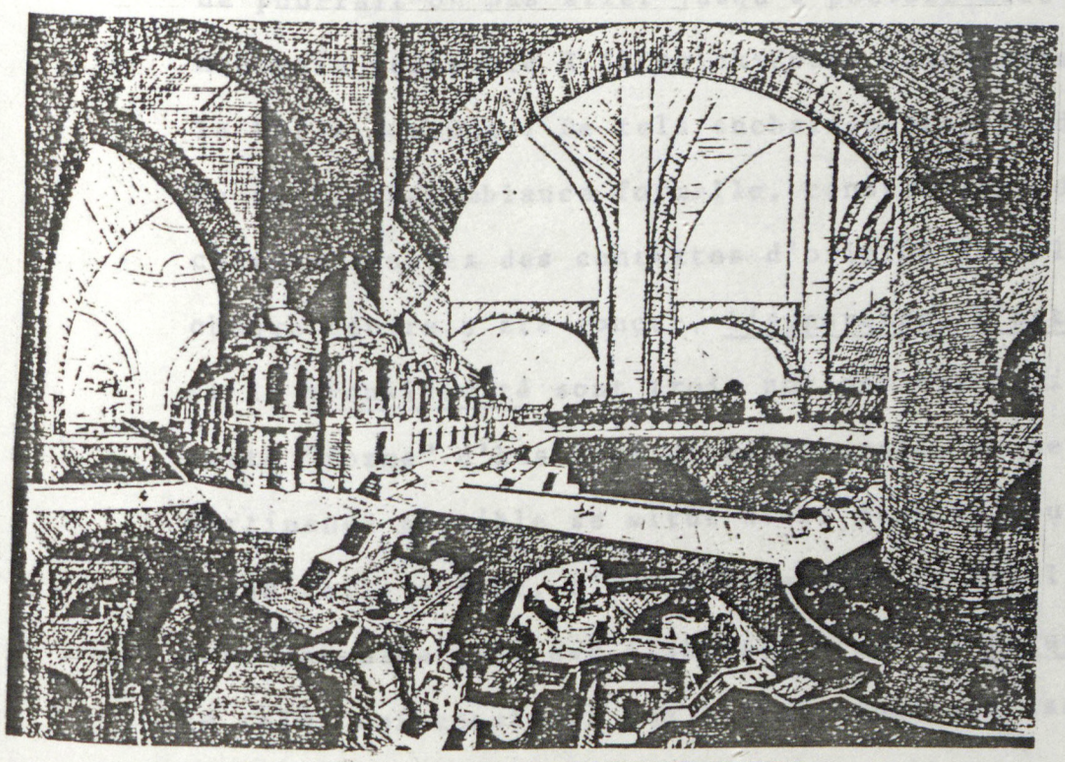
Dans ce jeu de la ressemblance, le modèle doit rester visible de façon à ce que l'oeil apprécie ou estime cette distance. Les trois transcriptions qui suivent expriment ainsi clairement - bien qu'à des niveaux et des degrés divers - le modèle de départ.

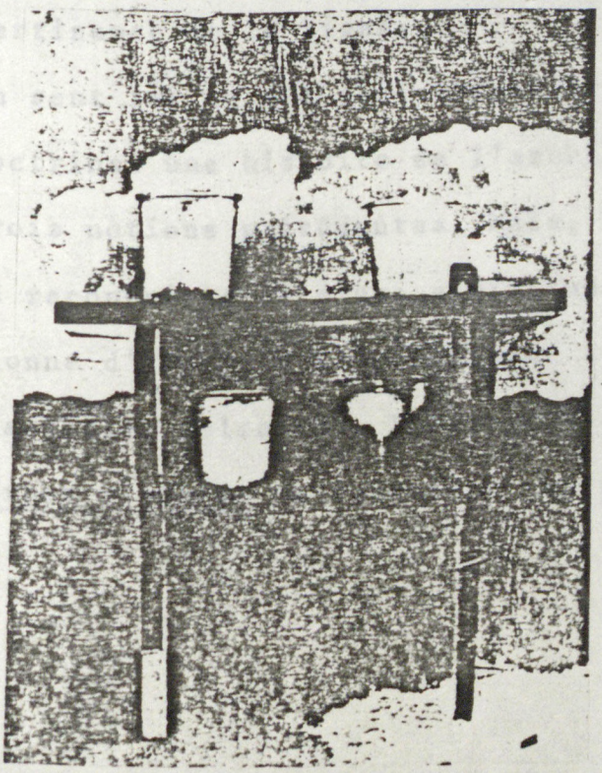
CESAR : Hommage à Mao, 1976. Bronze et fonte.	PATTOU : Les Prisons, 1979 D'après les Prisons de Piranèse.	BROODTHEARS : Les nuages de Magritte d'après Magritte.

(Illustrations page suivante)

Dans l'ordre du visible, chacune de ces transcriptions ressemble donc à un certain modèle considéré comme <u>antérieur</u> ou original : B ressemble à A.

Cette antériorité du modèle exprime les limites d'une telle représentation. En effet, dans le cas du "B ressemble à A", il suffirait de trouver un élément C, antérieur à A et lui ressemblant pour qu'il puisse alors s'écrire : B ressemble à A qui ressemble à C, De conclure alors B ressemble à C. Cette transitivité de la relation "ressemble à" autorise des enchainements

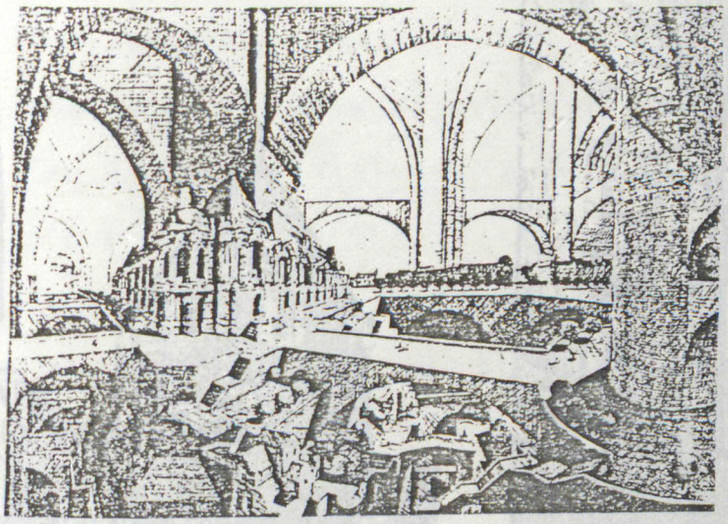




qui dynamisent le plus souvent les discours de l'histoire de l'art et de l'architecture sans que soit toujours posée la question de la pertinence de la relation elle-même. En effet, si l'on prend par exemple l'immeuble de la Mohovaïa de Joltowski, à Moscou, on pourra dire qu'il ressemble à telle Villa de Palladio. Mais si l'on introduit Burlington entre Palladio et Joltowski, ne pourrait-on pas aller jusqu'à pouvoir dire : la Mohovaïa ressemble à Chiswick-House qui ressemble à la Villa Rotonda ! De tels enchainements, fondés sur la seule ressemblance formelle, construisent des chaines coupées des contextes d'origine dans lesquels chaque oeuvre a été conçue. L'apparence, l'antériorité et la transitivité sont trois notions qui légitiment cette "forme" d'histoire architecturale. La seule pertinence possible se situe alors dans le pourquoi d'une telle chaine, c'est à dire dans la finalité pour laquelle elle est élaborée. C'est le point de vue de celui qui construit une telle lignée qui assure la pertinence de la lignée.

On sent ici ce que peut comporter du point de vue doctrinal une histoire de l'architecture fondée sur les trois notions précédentes. Mais, dans celles-ci, c'est la reconnaissance d'une similitude visible qui conditionne d'abord le rapprochement : pourrait-on envisager d'associer Joltowski, Burlington et Palladio si les formes visibles ne rendaient pas possible, au départ,

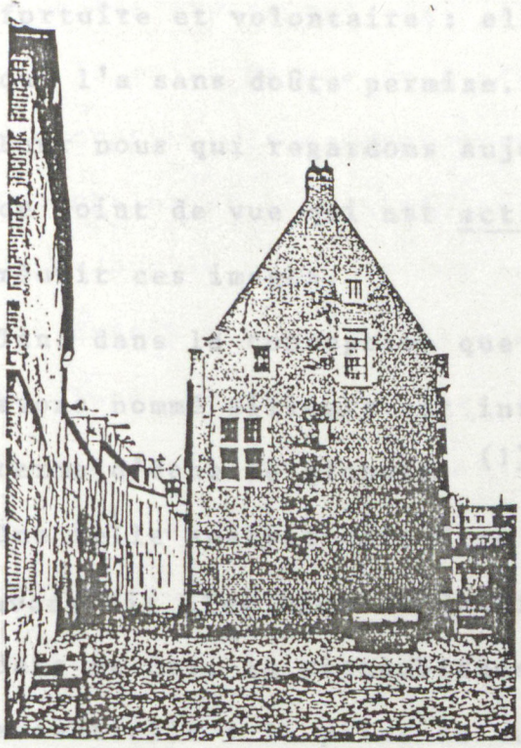
l'hypothèse de leur rapprochement ? Tiré des trois exemples précédents issus de l'exposition "Les uns par les autres", le dessin de J. Pattou et le commentaire qui l'accompagne sont symptômatiques d'une telle attitude.

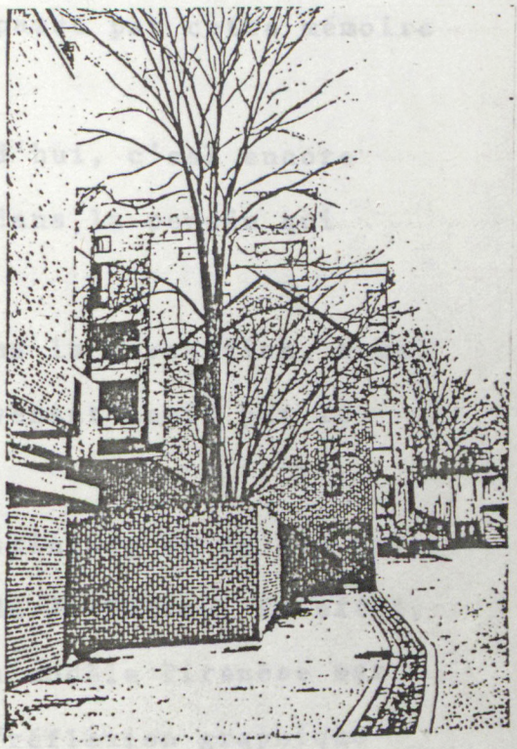


La référence visible cautionne le rapprochement du "point de vue" que fait Pattou avec Piranèse : "dans une série intitulée "Les Prisons" il se livre à une magnifique réflexion graphique sur l'échelle de l'homme dans la ville et sur les prisons tant extérieures qu'intérieures. Je pense que son oeuvre peut trouver des correspondances à Lille aujourd'hui." De ces correspondances évoquées à l'hommage ou au dialogue recherchés par César et Broodthears, l'évidence de la ressemblance suffit à légitimer le rapprochement effectué.

II 1.2 - ECHELLE GLOBALE ?

Il faut alors distinguer cette force du visible, qui rapproche deux images, du point de vue qui permet de tels rapprochements. Considérons par exemple ces deux images :





Etablir une ressemblance entre elles n'a pas vraiment de sens, sinon à-priori. Le rapprochement précédent commence à devenir légitime dans la mesure où l'on sait que la figure de droite représente un bâtiment de la ville nouvelle de Louvain-la-Neuve et l'autre un édifice du vieux béguinage de Leuwen : Louvain-la-Neuve n'est autre qu'une cité construite autour de la section francophone de l'Université Catholique de Louvain dont la section flamande est restée dans la

ville de Louvain (aujourd'hui Leuwen) et continue d'occuper le vieux béguinage. A la seule condition d'évoquer les lieux et les mémoires des lieux, il devient possible d'opérer le rapprochement précédent. Dans la conception, la ressemblance est à la fois fortuite et volontaire : elle passe par cette mémoire qui l'a sans doûte permise.

Pour nous qui regardons aujourd'hui, c'est encore ce point de vue qui est actif dans la pensée qui réunit ces images.

Tant dans la conception que dans la perception, nous avons nommé ailleurs cet intervenant actif par le terme d'échelle globale. (1)

Une telle analyse doit être distinguée de ce que nous avons dit plus haut du dessin de J. Pattou. En effet, dans ce cas, la ressemblance au modèle Piranèse est essentielle : le point de vue "réflexion graphique sur l'échelle de l'homme de la ville" (2) ne fait qu'accompagner l'aspect visible même s'il a pu, dans la conception, être à la source du dessin. Ici, point de vue et ressemblance ne s'informent pas mutuellement. D'un côté la ressemblance volontaire à Piranèse (accentuée par le titre : Les Prisons), d'un autre côté la référence à l'"échelle de l'homme" exprimée

---

(1) Ph. Boudon, Cl. Nedelec, Ph. Deshayes : "Intégrations et Architecture" - Rapport de recherche CORDA, Paris 1977, p 155 et 159.

(2) J. Pattou : in Catalogue de l'Exposition Les Uns par les Autres, Musée des Beaux-Arts de Lille, 1979

par le texte accompagnateur de J. Pattou. Mais contrairement à ce qui se passe dans le cas des deux figures précédentes, la ressemblance au modèle est à ce point prégnante qu'elle est sensée expliquer à elle seule le point de vue : or la ressemblance à Piranèse expose une analogie de point de vue et non pas le point de vue de J. Pattou. Moyen unique de l'évocation, la ressemblance devient active dans la conception et la perception du dessin, réduisant du même coup le point de vue initial de J. Pattou pour son dessin à cette seule analogie à l'égard de Piranèse, ou plutôt au point de vue de Piranèse dans Les Prisons. La répétition du modèle entraine ici la répétition du point de vue. Mais, plus que cette conséquence, nous verrons dans la comparaison précédente entre les images de Louvain-la-Neuve et le dessin de J. Pattou le passage d'une hypothèse d'imitation entrant pour une certaine part dans le processus de conception à une conception fondée sur un principe d'imitation.

II 1.3 - EQUIVALENCES

L'analogie de point de vue passait, chez J. Pattou, par la ressemblance comme principe de conception. En est-il toujours ainsi ? Ce qui revient à se poser la question de savoir si, dans une telle situation d'analogie, le recours à la ressemblance est nécessaire

ou s'il n'est qu'une conséquence indirecte de cette situation ?

L'introduction au catalogue de l'exposition "Les uns par les autres" suscitait un classement de toutes les oeuvres de l'exposition en dix ensembles ou groupes d'oeuvres distincts (1) : "Hommage à", "Dénonciation de l'oppression sociale", "Etre un outil culturel", etc... Autrement dit, les oeuvres appartenant à chacune de ces dix classes étaient présentées comme analogues relativement au point de vue qui a permis l'élaboration de chacune de ces classes.

Nous reviendrons plus loin sur les implications possibles d'un tel travail de classement 3.3.4. les deux questions qui se posent dans un premier temps étant les suivantes :

a) - peut-on parler, au sein d'une même classe, de ressemblance entre les différentes oeuvres de cette classe ?

b) - d'une oeuvre à une autre d'une même classe, les modalités de ressemblance à l'égard du modèle (2) sont-elles de même nature ?

Un travail d'analyse du corpus formé par les oeuvres exposées nous a conduit, pour ce qui est de la première classe proposée par Maurice Fleuret "Hommage

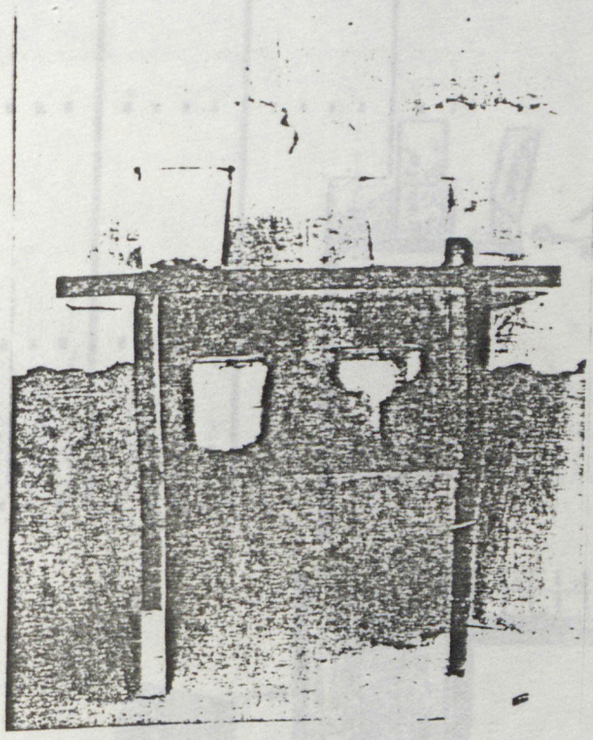
---

(1) Maurice Fleuret : introduction au Catalogue op. cit.

(2) Rappelons que l'exposition présentait des transcriptions d'oeuvres antérieures tenant lieu de "modèle"

à", à examiner les huit oeuvres rentrant dans cette classe (1) :

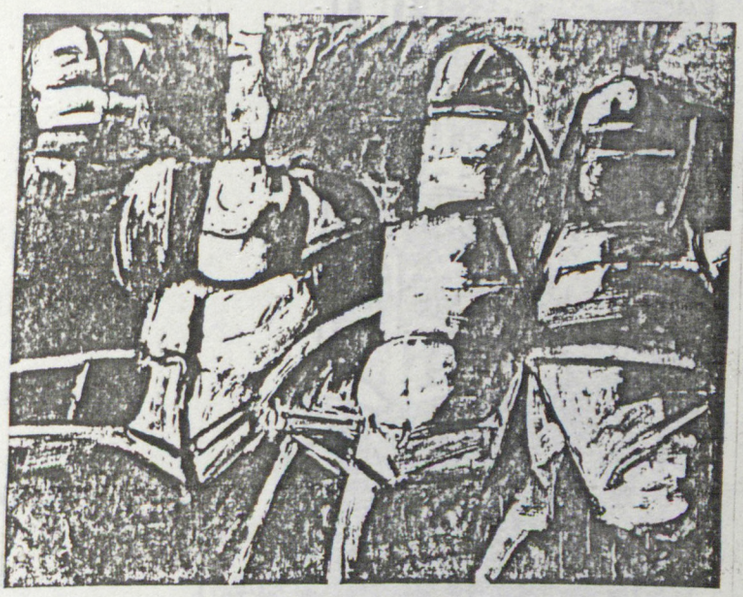
CESAR : "Hommage à Mao", 1976



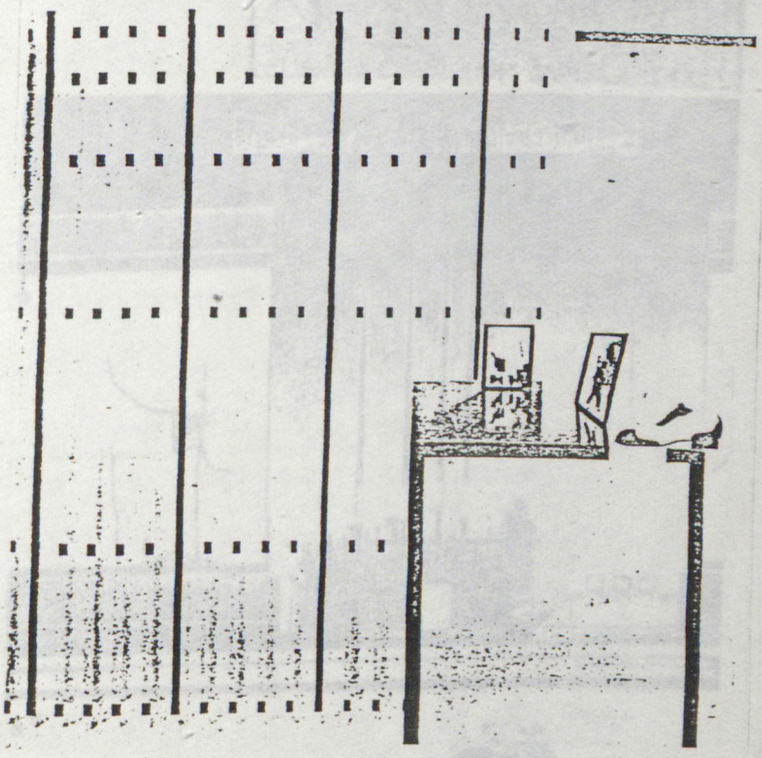
BROODTHEARS : "Les nuages de Magritte"

---

(1) Les huit oeuvres en question se donnent explicitement, dans le titre ou le commentaire parallèle, comme "Hommage à", ce qui ne veut pas dire qu'elles soient les seules à être "hommage à" : nous aborderons ce point ainsi que la question de rapports aux modèles variables ou non d'une classe à une autre dans le paragraphe suivant.



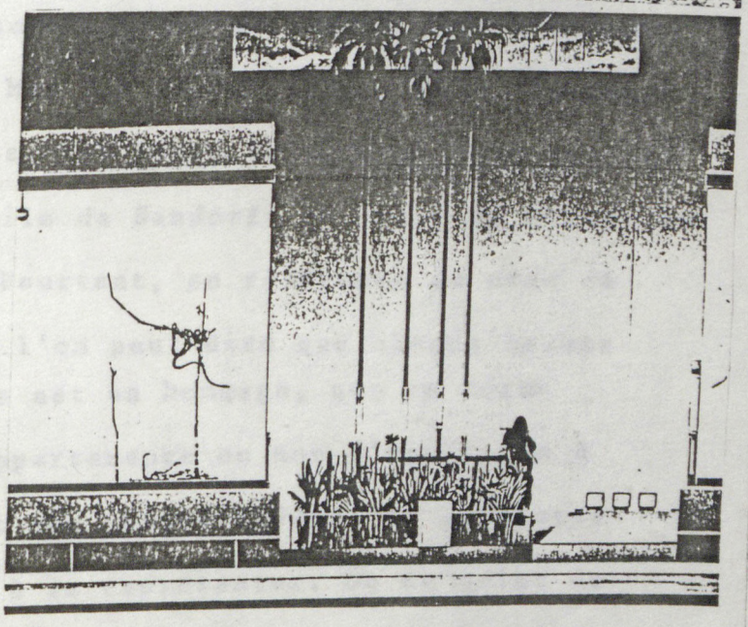
PELAYO : "Hommage à Vélasquez"



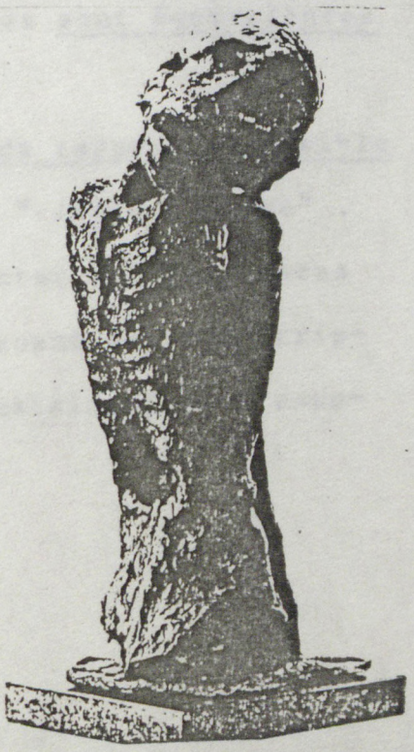
KONJENDIJCK : "Boogie-woogie, hommage Aan Piet Mondrian"

PARSY : "Jeune femme et sa servante, d'après Pieter de Moock."

SANDORFI : "Renaissance 1978, d'après la Joconde"



GRISOR : "Space green 1975, d'après la charmeuse de seppents"



ROULLAND :"Le petit homme, hommage à l'art espagnol"

Bien que non présentés comme hommages dans les titres, les oeuvres de Broodthears, Sandorfi, Grisor et Parsy ont néanmoins été retenues dans la mesure où les commentaires accompagnant ces oeuvres les présentent comme tels.

Première constatation : l'hommage rendu à Mondrian n'a rien, semble t-il, de commun avec l'hommage de César à Mao Tsé Toung sinon d'être "hommage". Il n'y a pas, non plus, de ressemblance visible entre la toile de Sandorfi et celle de Grisor ou de Pelayo. Pourtant, en référence au mode de classement, l'on peut dire que chaque oeuvre de la classe est un hommage, que ce terme définit l'appartenance ou non d'une toile à la classe et que chaque élément de la classe peut servir à la représenter. De ce point de vue les oeuvres précédentes sont équivalentes sinon ressemblantes.

Qu'advient-il maintenant du rapport au visible pour chaque élément de la "classe hommage" . Il faut examiner et commenter ici les textes ou les titres qui accompagnent les transcriptions picturales dans le catalogue de l'exposition.

HOMMAGE A MAO 1976 30 x 50 x 44 Bronze et fonte Poids : 40 Kg Galerie Beaubourg	Sculpture figurative; la ressemblance au modèle et l'introduction de traits jugés spécifiques par César sont les éléments de l'hommage. Cependant, la représentation incomplète et la dualité introduite questionnent la réalité de la figuration du modèle. La ressemblanc au modèle devient ici secondaire par rapport au point de vue global qui a présidé à la conception.
HOMMAGE A VELASQUEZ 114 x 146 1599-1660 Galerie de Bellechasse, Paris "Orlando Pelayo dresse l'inventaire de ses réminiscences. Son oeuvre nous plonge brutalement dans un chaos baroque et tourmenté. Déformé au cours d'incessantes mutations. Moitié sphynx, moitié bête, l'être en est le miroir révélateur. Fruits d'une haute culture, ses visions se rattachent aux survivances symboliques de Velasquez, aux délires de Goya, mais, également aux résonances symboliques de très anciennes légendes populaires. Pelayo est resté indissolublement lié à son sol natal. Ecartelé entre sa terre et l'infini, il vit l'Espagne et sa douleur. Chez Pelayo, le langage est polissé, devient un murmure contre tous les cris." G. Xuriguera	Contrairement à J. Pattou l'hommage ne passe pas par la ressemblance visible, ni par une technique picturale ou graphique donnant l'apparence du semblable ni citation, ni transcription visible. La référence à Velasquez est totalement médiatisée (par des "survivances symbôliques" et des réminiscences culturelle notamment). Un repérage de formes appartenant à Velasquez (un corset ou un chignon par exemple) procéderait plus d'une volonté extérieure de voir des ressemblances : le tableau est regardé comme transcription graphique et non plus comme "hommage à".
BOOGIE-WOOGIE HOMMAGE AAN PIET MONDRIAN D'après Broadway-Woogie 1942-1943 de Piet Mondrian 150 x 150 Stedelijk Museum, Schiedam, Pays-Bas "Hommage à Mondrian dans une atmosphère tout à fait différente." LES NUAGES DE MAGRITTE 1964 D'après Magritte 78 x 62 x 32 Collection Dr Hubert Peeters, Bruxelles "Avec Broodthears, le dialogue ne peut s'engager que sur des équivoques. Chaque peinture est orientée sur un rêve, une nostalgie dont celle en premier lieu d'être belge. Nostalgies tenaces, pressantes, émouvantes. Il est une sorte d'enfant bâtard de Duchamp et Magritte. Insolent comme le premier, sensible comme le second à la poésie des fausses définitions, à l'équivoque de la réalité. Il faut avancer à pas menu dans ce monde où tout est faux où la réalité bascule dans l'absurde."	La ressemblance visible semble voisiner celle évoquée lors du dessin de J. Patto mais elle est informée par le point de vue global qui est "hommage à" Mondrian ou Magritte : plus que la ressemblance, ce sont ses limites et la part qui échappe à la ressemblance qui structuren l'hommage. Mondrian et Magritte apparaissent comme point de vue global et non par des juxtapositions de formes, des emprunts ou des citations. Cependant la présence de rappels formels indéniables contribue à l'importance des limites à la ressemblance, rappelant en cela l'exemple analysé plus haut du bâtiment de Louvain-la-Neuve.

LE PETIT HOMME Hommage à l'art espagnol Bronze - Hauteur 55 Collection G. Hugues, Calais "Les créations de Roulland appellent un dialogue, elles ne peuvent laisser insensible. Il y a tant d'énergie concentrée en un bronze de ce sculpteur, d'énergie mal dissimulée derrière un extraordinaire travail de la matière. Reflet des angoisses contemporaines, cette sculpture s'impose par sa puissance évocatrice servie par un métier d'une belle efficacité."	Cf. l'hommage à Velasquez : l'hommage passe d'autant moins par la ressemblance visible qu'il s'agit d'un hommage à la "peinture espagnole" dans sa globalité. La médiatisation est d'autant plus grande que le modèle (la peinture espagnole) est un modèle non-visible.
RENAISSANCE 1978 D'après La Joconde, Léonard de Vinci, 1503-1505 195 x 130 Galerie Isy Brachot, Paris "Hommage à la peinture traditionnelle." E. Sandorfi	La citation de la Joconde est d'ordre symbolique. La référence des pinceaux, le mode figuratif et le portrait complètent le point de vue "hommage à la peinture traditionnelle". La ressemblance visible n'est donc pas envers un modèle Joconde mais un "modèle traditionnel" de peinture, modèle non-visible.
SPACE GREEN 1975 D'après la Charmeuse de serpents du Douanier Rousseau, 1907 146 x 114 Collection particulière, Nord "La Charmeuse de Serpents de Rousseau m'apparait comme une des oeuvres les plus importantes de l'histoire de l'art tant par son organisation que par son climat. C'est dans une atmosphère de lumière artificielle, de cloisonnement, de contrôle que vivent dans ma version les éléments de ce tableau. Evidemment, l'oiseau est en magnétoscope, la lune est devenue projecteur, mais cette projection de verre et d'électronique peut aussi exprimer une paix. La charmeuse de ce contexte y est un peu clandestine; projection de son image ou présence." D. Grisor JEUNE FEMME ET SA SERVANTE 1979 D'après Jeune femme et sa servante de Pieter de Hooch 1629 - ap 1684 92 x 72 "La vie est simple et tranquille, la lumière jaune, la ferme, le petit chien ou chat, toujours la porte ouverte sur une autre pièce, la rigueur de la composition, voilà les raisons de mon admiration pour Pieter de Hooch, là où la Nature et l'Homme deviennent peinture." J. Parsy	Malgré l'éloignement à l'égard du modèle cité, les rapports entre point de vue et modèle visible sont comparables à celui évoqué à propos de Konjendijck et Broodthears.

Trois modalités de rapport au visible sont alors repérables pour ces oeuvres équivalentes par ailleurs.

a) celle où la ressemblance visible disparait totalement, seul un point de vue (métaphonique) l'explicite et la supporte (Pelayo et Roulland). Dans ce cas le tableau est son propre modèle qui n'est pas nécessairement visible (Sandorfi).

b) celle où la ressemblance visible est présente mais qui procède du point de vue ou "échelle globale" où celui-ci est actif dans la conception de l'oeuvre. La citation du modèle, pour visible qu'elle puisse apparaitre (César), ne s'attache pas nécessairement au caractère formel de ce modèle mais peut renvoyer au processus de conception qui conduit à des formes autres mais qui pourtant communiquent une ressemblance (Konjendick, Broodthears, Grisor, Parsy).

c) celle où la ressemblance visible est sans rapport actif avec le point de vue (sinon d'être redondante avec celui-ci) mais procède d'une volonté de similarité formelle (Pattou).

Deux remarques complémentaires sont nécessaires. Tout d'abord il faut noter que la démarche ne s'appuie plus sur la seule ressemblance visible, c'est à dire sur l'objet : c'est l'étude de la conception de l'oeuvre qui importe, hors de son appartenance à telle ou telle classe.

Seconde remarque : face au corpus constitué par les quelques quatre vingt oeuvres de l'exposition le travail de classement a pu mettre à jour dix classes distinctes (1) construites à partir d'une "relation" précise - la relation "hommage à" étant l'une d'elles. Mais les trois modalités de ressemblances précédentes, indépendantes du classement en question, ne traversent-elles pas l'ensemble de ce corpus et ne l'organise t-elles pas autrement que sur ce mode catégoriel ? C'est ce dernier point que nous allons développer en exposant tout d'abord les dix classes mentionnées et les limites qu'une telle démarche suppose.

3.3.1.4.- CLASSEMENT

L'exposition fournit environ quatre-vingt oeuvres de plasticiens ayant toutes pour thème commun la transcription d'une oeuvre reconnue ou fameuse. Chaque artiste situe son travail dans une ou plusieurs perspectives explicitées dans le catalogue de l'exposition. La réunion de ces divers points de vue permet de repérer dix orientations majeures et fournit donc matière à un classement tel que, dans chaque classe, les oeuvres réunies sont équivalentes entre elles.

---

(1) Maurice Fleuret : "Les uns, les autres et nous" Catalogue de l'exposition op. cit.

Rappelons les différentes classes, telles qu'elles ont été citées au paragraphe précédent :

1) - Hommage à

2) - Etre un outil culturel

3) - Démasquer les codes

4) - Ironiser sur les poncifs

5) - Jouer sur le langage et sa syntaxe

6) - Creuser l'inconscient créateur

7) - Dénoncer l'oppression sociale par l'objet d'art

8) - Eclairer les mécanismes de la perception

9) - Prophétiser sur l'avenir de la culture

10)- Etre soi-même dans la copie

Il serait fastidieux de rendre compte ici du travail qui a constitué en l'examen de chacunes des oeuvres relativement à un tel classement.(1) Mais, une telle variété de classes pour des oeuvres qui, toutes, mettent en jeu une conception picturale, pose la question de savoir si, d'une classe à une autre, la conception de l'oeuvre est de même nature : lorsque le point de vue change (de l'hommage à la prophétie sur l'avenir de la culture par exemple) le processus de conception change t-il ou bien les deux choses n'ont-elles rien à voir ?

Le choix des points de vue parait en effet non-limité. Le nombre de dix n'est ici suggéré que par le texte introductif au catalogue de l'exposition; un autre

---

(1) Un rapide exposé de ce travail est fourni en annexe.

texte, un autre auteur, auraient sans doûte pu proposer d'autres classes, s'additionnant aux précédentes. Si donc pour ce corpus restreint de quatre vingt oeuvres l'on peut envisager un nombre relativement vaste de classes, et donc de relations d'équivalence, qu'en sera t-il pour un corpus plus vaste, tel celui, par exemple, d'édifices architecturaux renvoyant d'une manière ou une autre à un cas d'imitation ?

La présomption d'impossibilité à épuiser un corpus par une telle voie n'a certes d'importance qu'en regard à un projet de "connaissance suffisamment étayé pour donner à ce spectacle une dimension scientifique suffisante." Si Maurice Culot réfère son spectacle à celui d'une nouvelle querelle entre Anciens et Modernes, nous le réfèrerons quant à nous à celui du discours tenu sur l'imitation et, plus généralement, sur l'architecture. Car, s'il ne s'agit que de commodité expositionnelle, pour ne pas dire rhétorique, il va de soi qu'une telle procédure peut convenir. (1) Par contre, s'agissant d'analyse visant une "connaissance suffisamment étayée pour ..(..).. une dimension scientifique suffisante," la commodité expositionnelle doit céder le pas à la pertinence et à l'économie explicative.

A ce stade de l'exploration du corpus constitué par les quatre-vingt oeuvres de l'exposition Les uns par

---

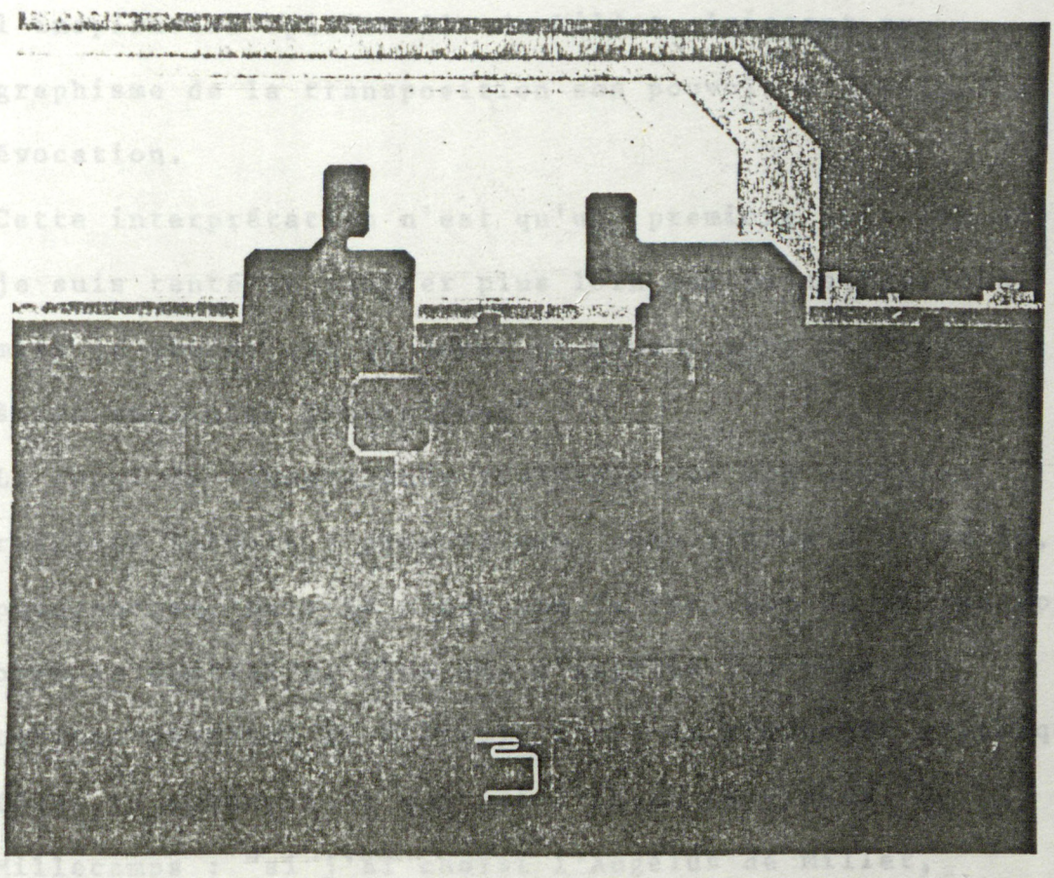
(1) Sur les limites à un tel travail de classement Cf l'annexe de présentation des dix classes issues de l'exposition Les Uns par les Autres.

les autres, l'on se devrait alors d'examiner si les différents points de vue inventoriés ne visent pas plus à organiser les oeuvres dans une perspective pragmatique de communication tandis que les trois modalités de ressemblance examinés au paragraphe précédent permettraient de structurer les différentes oeuvres en regard de la question théorique de la conception (précisons immédiatement qu'il ne faut pas entendre par là que les trois modalités en question structureraient à elles seules un corpus quelconque constitué autour de la question de l'imitation. Nous n'en sommes pour l'instant qu'à des hypothèses initiales qu'il conviendrait d'évaluer par des travaux plus approfondis).

Pourtant, à introduire la question de l'imitation dans des oeuvres comme celles de Pelayo ou de Roulland où la ressemblance visible disparait, il semble bien que nous soyons directement confronté au problème plus vaste de la part de la production (non-visible) dans le processus de conception. De plus, si le cas de J. Pattou nous conduit à interroger l'imitation comme principe de conception, ne faut-il pas prolonger l'interrogation et mettre en question la nécessaire ressemblance visible qu'un tel principe semble devoir entrainer ?

En effet, lorsque Millecamps peint l'Angélus qui est présenté plus bas d'après celui de Millet, l'imitation

est bien présente comme principe de conception,[1] mais le tableau qui résulte s'éloigne considérablement d'une ressemblance visible patente.



"Si j'ai choisi l'Angelus de Millet, c'est principalement parce que la structure graphique de ce tableau permet, en le transposant, une interprétation assez proche de mes recherches personnelles actuelles et, en particulier, pour la composition générale, essentiellement basée sur des horizontales et des verticales.

---

(1) Cf. le texte de Millecamps qui accompagne la toile.

J'ai volontairement respecté les proportions et écarté le canular absolu, cherchant plus à faire sourire qu'à faire rire, à suggérer qu'à démontrer. De même, je n'ai tenu aucun compte du symbolisme de l'inspiration spirituelle de Millet, laissant au graphisme de la transposition son pouvoir d'éventuelle évocation.

Cette interprétation n'est qu'une première approche et je suis tenté de pousser plus loin mes investigations, mais je crains que le temps ne manque pour me livrer à ces amusantes diversions."

Le souci de ressemblance visible passe par certains respects formels : proportions, composition d'ensemble, personnages. Mais là n'est pas le seul but de Millecamps, bien au contraire. Plus que l'Angélus lui-même (le tableau-résultat de Millet), c'est la structure graphique (dans la conception) qui est l'objet du travail de Millecamps : "si j'ai choisi l'Angélus de Millet, c'est principalement parce que la structure graphique de ce tableau célèbre permet, en le transposant, une interprétation assez proche de mes recherches actuelles et, en particulier, pour la composition générale, essentiellement basée sur des horizontales et des verticales."

Dès lors, la ressemblance avec le modèle de départ est secondaire, conséquence seconde d'un travail

portant sur la structure peinte et le processus de conception de ses propres oeuvres.

Entre Millecamps et Pattou, la ressemblance, prise dans un processus de conception imitatif dans le principe, oscille entre deux versants : celui où elle apparait comme moyen premier de l'expérience esthétique et celui où elle n'est qu'effet second. Mais, dans ce dernier cas, il y a un véritable renversement de la nature de l'expérience esthétique et de l'objet peint : l'oeuvre ne vise plus seulement à "créer directement une expérience individuée",(1) elle devient "affaire de pensée" et de structure.(2) "La singularité de l'oeuvre d'art ne renvoie plus à un sens singulier attribué à l'oeuvre, mais à une pluralité de sens que l'oeuvre détient par structure"(3) Le travail de classement impose alors un code qui revient à introduire un sens canonique à l'oeuvre, que chaque époque ou chaque individu peut prétendre légitime.

Pourtant, il ne s'agit pas de substituer au sens canonique une multiplicité de sens par le seul biais

---

(1) G.G. Granger "Essai d'une philosophie du style" Paris 1968, p 299

(2) Cf. H. Damisch, cité en commentaire à la transcription du Triomphe de Galatée de Raphael par Adami, Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Lille op.cit. : "Adami aime à rappeler le mot de Valéry, selon lequel on se fait de la poésie une idée si vague qu'on la confond, cette poésie, avec la vague.
Mais c'est qu'il en va de même pour la peinture. Et ce qui l'intéresse quant à lui, c'est la structure dont procède, dans le champ de la peinture, tout effet, qu'il soit d'ordre perceptif ou discursif. La peinture quoiqu'il en soit est une affaire de pensée et non d'émotion."

(3) Cf. R.Barthes : "Critique et Vérité" Le Seuil 1966 p 49 et sq

d'une polysémie surajoutée. Au-delà d'un nombre varié de sens qui introduiraient une relativité par rapport à un absolu inhérent à l'oeuvre, l'hypothèse précédente conduit à une "disposition de l'oeuvre à l'ouverture."(1) La question n'est pas tant de chercher à multiplier des sens légitimes - et donc, le plus souvent, de ne s'attarder qu'aux oeuvres pouvant justifier une telle multiplicité - que d'étudier les conditions théoriques permettant le dépassement précédent.

Prenons un exemple d'une telle multiplicité de sens, emprunté cette fois à l'architecture :

S. Giedion rapproche l'église St Yves de Borromini d'un buste de Picasso du point de vue de la rupture des surfaces planes : "Borromini's intersection of the continuous inner surface of the dome must have had the same stunning effect upon his contemporaries that Picasso's desintegration of the human face produced."(2) Un peu plus loin, dans le même texte, l'église est cette fois rapprochée de la Tour Eiffel : "Borromini, of course, did not have at his disposal the means that enabled Eiffel to bring about the complete interpenatration of inner and outer space achieved in his great tower at Paris. But Borromini, by leading the movement which penetrates every division of the building's inner space on and out through its topmost spiral, is

---

(1) R. Barthes : "Critique et Vérité" op.cit. p50

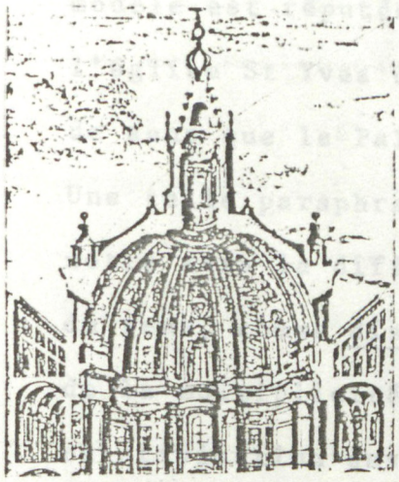
(2) S. Giedion : "Space, Time and Architecture" Cambridge, Harvard University Press 1959, p 115 et légende p 117.

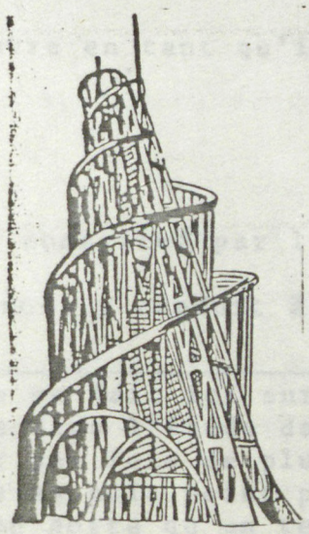
making an approach to the same problem." (1)
Enfin, dans la suite de la même analyse de l'église St Yves, le fragment constitué par la Lanterne est cette fois associé à la Tour Tatlin du point de vue de la dynamique de la spirale : "The culminating spiral carries a narrow pathway which leads to its top. Now, in our day, when the transition between inner and outer space can be completly effected, it is no wonder that projects appear which spring from the same spirit as that towards which Borromini groped. A clear expression of the same kind of fealings appears in a monument projected by the Russian constructivist painter, Tatlin, in 1920. Like Borromini, he employed the spiral form, with its inherent movement." (2)
Il ne s'agit pas ici de critiquer le triple rapprochement ainsi effectué par S. Giedon, mais d'en mesurer les conséquences. La lecture plurielle qui est proposée de l'église St Yves devrait inciter à tenir cet édifice de Borromini, non pour modèle (c'est à dire oeuvre canonique) relativement à chacun des sens qui a été dégagé par S. Giedon, mais pour oeuvre ouverte, c'est à dire détentrice de plusieurs sens. De plus, cette hypothèse d'oeuvre ouverte ne doit pas conduire à

---

(1) S, Giedon op,cit, p 115

(2) S, Giedon op,cit, p 115/117





l'analyse exclusive d'oeuvres, dont la valeur de modèle est réputée relativement à plusieurs sens : l'église St Yves de Borromini n'a ni plus ni moins de sens que le Palais du Facteur Cheval.
Une telle paraphrase de R. Barthes (1) illustre à notre avis la difficulté à distinguer la pluralité de sens, comme disposition de l'oeuvre à l'ouverture, de la multiplicité de sens, comme conséquence d'une relativisation des visions. (2)
Placés devant l'impossibilité d'épuiser tous les sens d'une oeuvre, nous ne pouvons donc qu'être conduits à tenter d'élaborer "un modèle théorique hypothétique " de description de cette multiplicité.
Un tel modèle ne nous enseignera pas les sens que l'on peut attribuer aux oeuvres, mais "décrira selon quelle logique les sens sont engendrés." (3)
De l'oeuvre en tant qu'objet support de significations, l'on arrive à l'oeuvre en tant qu'il est conçu.

II 1.5 - GENESE

L'analyse du corpus constitué par l'exposition "Les uns par les autres nous a conduit à un assez long

---

(1) La question porte en fait ici sur le système comme notion opératoire dans l'étude de l'architecture : "Il faut rappeler une fois de plus que, structuralement, le sens ne nait point par répétition mais par différence, en sorte qu'un terme rare, dès lors qu'il est saisi dans un système d'exclusions et de relations, signifie tout autant qu'un terme fréquent : en français le mot baobab n'a ni plus ni moins de sens que le mot ami" (nous soulignons) R. Barthes op.cit. p66

(2) L'affectation des termes de "pluralité" et de "multiplicité renvoie ici à une commodité d'exposition. Il faudrait s'interroger sur la pertinence théorique qu'elle sous-tend.

(3) R. Barthes op.cit. p 63

détour relativement à l'architecture. Cependant, outre la commodité d'un corpus existant, le fait que les oeuvres réunies se donnaient la transcription comme objet augurait de la possibiliter d'étudier avec profit la question de l'imitation. Le passage d'une analyse des oeuvres en tant que support de ressemblance (enchainements ou classements) à une analyse portant sur le processus de conception nous a conduit à préciser que, changeant d'objet, l'imitation ne change pas nécessairement de statut. Le cas du dessin de J. Pattou nous a renvoyé à une ressemblance formelle (à Piranèse), celui de Millecamps nous a entrainé dans une ressemblance de processus. S'il y a bien déplacement de l'objet qui est sujet à imitation, l'imitation comme principe n'en reste pas moins déterminante dans la conception. Par contre, et c'est le premier point crucial auquel nous arrivons, la ressemblance formelle n'est, dans le cas d'une imitation du processus, que conséquence possible et non nécessaire.

En d'autres termes, de l'imitation de l'oeuvre à l'imitation du processus, la question de la ressemblance est profondément transformée : de condition indispensable à l'expérience esthétique, la ressemblance devient conséquence seconde, possible mais non essentielle. Au-delà d'une mise en question des modalités de la ressemblance, c'est donc d'une mise en question de la ressemblance en tant que telle qu'il

s'agit. Dès lors qu'elle n'est plus essentielle à l'imitation, peut-elle conserver un rôle déterminant dans l'analyse de l'imitation ? Ne doit-on pas construire une autre approche qui rende compte de cette présence/absence sans pour autant en être dépendante ?

Un exemple nous permettra peut-être d'avancer sur ce point : si 'lon réunit des objets comme un moteur à essence, un moteur à ressort, un moteur à vapeur, tous trois sont effectivement des moteurs. A ce titre, ils peuvent appartenir à une même classe, celle des "moteurs" en l'occurence. Pourtant, "il y a plus d'analogie réelle entre un moteur à ressort et un arc ou une arbalète." (1) C'est que le moteur à ressort et le moteur à explosion ne ressortissent pas à la même "lignée technique." (2) Cette notion de "lignée", qui a justement pour intérêt de participer de la genèse des objets, a comme première conséquence d'éviter l'intervention à-postériori d'une pensée classificatrice répartissant les objets en classes, genres, espèces ou types. La seconde conséquence, qui nous intéresse encore plus ici, vient de ce qu'elle implique d'un objet à un autre, et indépendamment de toute question d'origine et d'antériorité, une convergence structurale des traits spécifiques de la genèse des

---

(1) G. Simondon : "Du mode d'existence des objets techniques" Paris, 1969, p 19

(2) G. Simondon op.cit.

qui devient objet de l'interrogation. Certes la question de la structure pourrait s'épuiser elle-même dans une multiplicité d'approches. Nous dirons, à l'instar de G.G. Granger, qu'il s'agit en fait d'aborder l'oeuvre selon une approche plurielle et de la re-construire comme objet sur plusieurs niveaux." (1) En d'autres termes, nous faisons un lien entre l'hypothèse de genèse et l'hypothèse d'oeuvre ouverte. Les notions de convergence et de transformation du statut de l'oeuvre (d'oeuvre canonique en oeuvre ouverte) sont articulées. L'oeuvre canonique instaure une filiation qui lui confère statut de modèle originel (le modèle n'existe qu'au travers des copies qui en sont faites). L'oeuvre ouverte, au contraire, permet d'inscrire l'oeuvre dans une genèse où la question de l'origine ne se pose pas non plus que celle de la ressemblance. La genèse ressortit à l'existence possible de traits structuraux dans la conception de l'oeuvre. Ce ne sera plus la répétition des traits qui instaurera l'imitation (les traits sont ceux de la conception) mais la répétition des "caractères de consistance et de convergence." Quelle est la nature de ces caractères, comment peut-on parler de genèse "architecturale", deux questions qui vont nécessiter maintenant un exemple emprunté effectivement à l'architecture. Ce sera l'objet de la

---

(1) Cf. G.G. Granger : "la multiplicité des modèles possibles ne signifie pas ici l'arbitraire, mais la nécessité d'aborder le phénomène selon plusieurs angles, et en tous cas de le re-construire comme objet sur plusieurs niveau." op.cit. p 299

partie qui suit de tenter, à cet effet, dans la conception architecturale et les objets qui en résultent, de distinguer cette notion de genèse en opposition à celle de filiation liée à une oeuvre canonique. En résultera un statut différent de l'objet architectural, proposé comme "état expérimental" et non plus comme copie ou "non-copie" d'un modèle canonique.

°

° °

3.4. - RETOUR A VIOLLET-LE-DUC : L'OBJET ARCHITECTURAL COMME ETAT EXPERIMENTAL

Dans ce qui précédait, transcription et modèle de départ, se trouvaient à ce point unis qu'il paraissait impossible de se dégager du modèle. La ressemblance visible, puis l'équivalence, restaient prisonniers de l'oeuvre initiale ou des rapports entretenus avec elle.

Les notions de convergence et de genèse à quoi nous avons abouti échappent aux limites imposées par une quelconque question d'origine. Certes, l'antériorité ou la succession dans le temps reste présente, puisqu'il n'y a de convergence possible qu'au travers d'une succession (série ou suite). Ce n'est pourtant plus l'élément de départ qui importe - mais la relation d'un élément à un autre dont on fait l'hypothèse qu'ils s'inscrivent dans une telle convergence.

Précisons : lorsqu'on associe deux édifices A et B en disant que B ressemble à A, A est tenu pour modèle tandis que B est nécessairement tenu pour postérieur faute de quoi ce pourrait être les parents qui ressemblent aux enfants et non l'inverse. (1)

Nous avons pu voir précédemment que si l'on prend comme élément A l'immeuble de la Mohovaia de Joltowski et B telle villa de Burlington, la seule pertinence

---

(1) Parlant en termes de convergence nous dirons différemment que A et B (ou B et A peu importe maintenant) sont éléments d'une suite d'édifices (inconnue ?) dont il faut questionner la pertinence.

possible est la ressemblance formelle à l'égard de Palladio. Il n'y a pas là de convergence puisqu'il n'y a pas de relation entre A et B (ou B et A) qui ne passe pas par un modèle d'origine, en l'occurence Palladio.

En second lieu, lorsque S. Giedion rapproche le projet Tatlin de la coupole St Yves de Borromini, ces deux éléments sont posés comme équivalents du point de vue de la spirale. Dans ce cas s'il n'y a pas de modèle de départ patent, la question est celle de la pertinence du point de vue permettant le rapprochement. On pressent ici que leur nombre semble indéfini (pour ne pas dire infini) ce qui limite grandement la validité théorique d'une telle démarche. Il suffirait alors de considérer certains critères formels propres (?) à Palladio pour pouvoir considérer comme équivalents - du point de vue de ces critères - l'immeuble de la Mohovaia et telle villa de Burlington.(1)

La question n'est donc pas d'inventorier une multiplicité de critères plus ou moins indépendants (et toujours présentés chacun leur tour comme plus performants) pour définir des relations entre bâtiments : plutôt que d'imposer un sens, une équivalence (qui devient tôt ou tard revendiquée comme exclusive), le problème est de tenir compte de la pluralité des sens des oeuvres en proposant un réseau de pertinences qui

---

(1) Sur cette question et Palladio Cf Ph. Boudon in AA II Système p 145 et sq

inscrit les éléments sur lesquels elles portent dans un processus d'étude ayant justement pour objet d'exprimer cette pluralité tout en proposant un cadre théorique suffisamment homogène et scientifiquement valide. Au-delà des approches catégorielles ou classificatrices, le travail de Viollet-le-Duc sur l'architecture ogivale (1) parait devoir être rangé à cet égard parmi les premières tentatives de théorisation cherchant à poser une problématique d'approche de l'architecture dont la cohérence ne réduit pas pour autant (trop) la pluralité de sens des oeuvres. (2) L'idée de convergence et ce qu'elle contient de mise en question de la notion de modèle nous a d'ailleurs été directement suscitée par l'analyse du Dictionnaire. Il n'est pas inutile d'en indiquer ici l'essentiel et de rappeler tout d'abord la position de Viollet-le-Duc à l'égard de l'imitation.

II 2.1 - DE L'IMITATION CHEZ VIOLLET-LE-DUC

Nous avons déjà mentionné en introduction le rejet manifesté par Viollet-le-Duc à l'égard de l'imitation pure et simple. Cette position est d'autant plus affirmée que les adversaires de Viollet-le-Duc le

---

(1) VLD : Dictionnaire de l'Architecture Française du XIè au XVIè siècle, Morel 1865.

(2) Sur cette pluralité opposée à une lecture univoque de l'oeuvre de Viollet-le-Duc - Cf Ph. Boudon/Ph. Deshayes - VLD Le Dictionnaire de l'Architecture : relevés et observations IIè partie Thématique p 343 à 381. Cf également l'exposé de Ph. Boudon au Collège de France dans le cadre du séminaire de A. Chastel 1980

taxent de vouloir donner le gothique à copier. Dès la préface au Dictionnaire, un long paragraphe réfute de telles allégations : "l'architecte qui prétendrait seul imposer un art à toute une époque ferait un acte d'insigne folie. En étudiant l'architecture du Moyen-Age, en cherchant à répandre cette étude, nous devons déclarer hautement que notre but n'est pas de faire rétrogader les artistes, de leur fournir les éléments d'un art oublié pour qu'ils les reprennent tels quels, et les appliquent sans raison aux édifices du XIXè siècle; cette extravagance a pu nous être reprochée, mais elle n'a heureusement jamais été le but de nos recherches, la conséquence de nos principes." (1)
Que les contemporains de Viollet-le-Duc (et certains de nos contemporains) aient lu et compris son oeuvre comme emblème d'un néo-gothique tient peut-être autant à certains fragments de cette oeuvre (notamment pour ce qui est de l'oeuvre construite) qu'au regard porté sur elle : écrivant, tout architecte semble livrer sa "vision du monde " à quoi nous ajouterons que lisant ou regardant, tout architecte reproduit sa vision du monde. Mais Viollet-le-Duc se dissocie de l'imitation au point d'être persuadé que, si les architectes du Moyen-Age "revenaient aujourd'hui", ils ne reproduiraient certainement pas des édifices semblables mais utiliseraient les moyens, matériaux, raisonnements de cette

---

(1) Viollet-le-Duc : Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française du XIè au XVIè siècle - Paris 1865 - Tome I préface p 6.

nouvelle époque : ils suivraient, en quelque sorte, "les mouvements intellectuels et matériels" du temps.(1) Le rejet de Viollet-le-Duc porte sur l'imitation, la copie formelle et simple, en tant que principe de conception architecturale. En d'autres termes c'est l'imitation aveugle qui est radicalement critiquée. Toute la question est alors de savoir si cette expression d'imitation aveugle ne ménage pas l'existence d'une autre imitation (non-aveugle en quelque sorte) qui aurait quelque légitimité, sinon quelque intérêts. Viollet-le-Duc oppose la copie des formes à l'étude des lois et des conditions de production de ces formes. La raison se donne à lire contre l'imitation aveugle. Ainsi dans l'article Beffroi est-il fait référence aux règles constructives qu'il dégage comme aux conditions de production de l'époque : "à défaut d'une charpente complète, nous croyons pouvoir représenter celle-ci, dans laquelle nous avons cherché à profiter de l'expérience des charpentiers du Moyen-Age, et qui résume les principales règles exposées ci-dessus." (2) Reconstituant un beffroi comme un archéologue, Viollet-le-Duc ne copie pas tel ou tel beffroi mais utilise les lois, règles et expériences des constructeurs qu'il s'attache à analyser tout au long du Dictionnaire.

---

(1) Viollet-le-Duc : op.cit. p Cf Ph. Boudon AA/I Concepts p ainsi que la récente réaction de Ada L. Huxtable qui, lors d'un séjour en France, a déclaré être effarée de cette propension qu'auraient, selon elle, les architectes français :"Comme si chacun arrivait de la planète Mars et était en position de dire : "à moi l'architecture."" (Propos rapporté in Bulletin du Cera n° 58 Avril 1981)

(2) Viollet-le-Duc op.cit. Article Béffroi Tome II p 19Q

De ce point de vue, ce pourrait être l'absence de modèle initial, dans le regard qu'il porte sur l'architecture ogivale, qui l'oblige à "construire" une représentation qui échappe à la seule copie. Par construire, nous entendons ici "figurer" et non plus construire un discours théorique. Dès lors la production, par Viollet-le-Duc, de représentations figurées d'édifices entiers pose problème : s'agit-il de subvenir à cette absence de modèle initial par une production personnelle destinée à remplir ce rôle et à devenir modèle ? ou s'agit-il de produire des "exemples" illustrant un problème sans qu'ils aient pour autant statut de modèle ?

Examinons un peu plus cette production illustrée dans laquelle Viollet-le-Duc s'attache à rendre visible des édifices ou parties d'édifices n'existant plus dans la réalité, représentation que nous avons qualifiée d'ailleurs par l'expression de "monument idéal." (1)

Prenons par exemple la "Cathédrale idéale" présentée au Tome II du Dictionnaire : "afin de donner une idée de ce que devait être une cathédrale du XIIIè siècle, complète, achevée telle qu'elle avait été conçue, nous reproduisons une vue cavalière d'un

---

(1) Ces monuments rendent au visible ce que, par ailleurs, le Dictionnaire - et la raison - tendent à disséquer. Ils sont des sortes de sommations qui, à divers degrés d'idéalité, constituent autant de mesures dans l'espace (réel ?) pour l'univers théorique dans lequel la pensée de Viollet-le-Duc se développe. Cf Ph. Boudon/Ph. Deshayes : Viollet-le-Duc - "Le Dictionnaire d'Architecture : relevés et observations" Liège, 1980 - IIè partie Observation thématiques, notamment par. 1-2 Monument Idéal p 344-46

édifice de cette époque exécuté d'après le type adopté à Reims." (1)

Remarquons tout d'abord que Viollet-le-Duc ne nous présente pas telle ou telle cathédrale comme modèle de cathédrale. A cela la raison, première selon lui, qu'aucune cathédrale n'a été achevée telle qu'elle avait été conçue. Mais, outre que l'on peut se demander s'il s'agit vraiment d'une réticence légitime, en existerait-il que Viollet-le-Duc nous l'aurait pour autant présenté comme modèle ? On peut en doûter car, si dans l'extrait précédent Viollet-le-Duc parle effectivement de "type", celui-ci ne renvoie pas, chez Viollet-le-Duc, à un modèle visible : la cathédrale-type n'est pas donnée à regarder (à voir) dans le Dictionnaire. Elle est mentionnée - et analysée dans le discours - en tant qu'évolution, suite d'édifices (2) sans que, pour autant, une cathédrale particulière puisse représenter la cathédrale-type. Le type, pour Viollet-le-Duc, n'est qu'une actualisation parmi d'autres d'un ensemble

(1) Viollet-le-Duc op.cit. Tome II Article Cathédrale p 323.

(2) "Nous voyons régner, dans ces édifices élevés depuis le milieu du XIIè siècle jusqu'au commencement du XIIIè, une sorte d'incertitude; les plans de ces cathédrale françaises sont comme autant d'essais subissant l'influence de programmes variés. On élève des cathédrales nouvelles ..(..)..mais la cathédrale type n'est pas encore sortie de terre. Nous allons la voir naitre définitivement et arriver, en quelques années, à sa perfection.." Article Cathédrale op.cit, p 310 ; Viollet-le-Duc ne donne cependant pas d'exemples de cette cathédrale-type. Elle reste toute entière chachée dans ses propos théoriques.

des principes d'ordre théorique qui constituent l'objet principal du Dictionnaire : si type il y a, il n'existe que dans le discours et échappe au visible. L'édifice idéal actualise dans l'espace concret des moments de l'univers théorique présent dans le Dictionnaire. Ce faisant, Viollet-le-Duc se garde bien de présenter ces monuments idéaux comme autant de modèles uniques : ils s'inscrivent dans une suite de bâtiments; la cathédrale gothique n'est pas telle ou telle cathédrale située dans l'espace et dans le temps mais se définit au travers d'une suite de cathédrales dont la représentation "idéale" précédente n'est qu'une étape, un certain état.

L'unité de l'architecture ogivale ne réside donc pas dans les caractéristiques formelles se retrouvant d'un objet à un autre mais dans une convergence de traits (exprimée par l'exposé théorique que forme le Dictionnaire) dont la "consistance" (pour reprendre les termes de G. Simondon) s'exprime dans la <u>possibilité</u> de représenter un édifice idéal. (1) La cathédrale idéale aurait alors ce rôle de fournir une représentation possible de cette suite convergente ou, au moins, un état possible de cette suite. (2)

---

(1) Cf. G. Simondon op.cit. et chapitre 3.1.4, "Genèse".

(2) Tout comme en mathématiques on se représente une suite par un état n ou un représentant de la suite à l'état n.

$$u_n = f(u_{n-p}) \qquad \text{ou} \qquad u_n = f(n)$$

C'est dans ce cadre interprétatif que nous examinerons le Château de Pierrefonds. Cette fois l'édifice est réel, en ce sens que Viollet-le-Duc ne se cantonne pas à une représentation figurée. Peut-on alors parler d'un état possible de château; la permanence matérielle de la restauration limitant grandement - sinon complétement - l'hypothèse d'un état autre que celui que nous pouvons voir ?

Viollet-le-Duc répond finalement lui-même à cette question en précisant dans l'article Restauration : "restaurer un édifice ..(..).. c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné." La position de Viollet-le-Duc n'est donc pas tant le souci d'une conformité à l'égard d'un modèle ni d'une production d'un modèle définitif : Pierrefonds apparait, comme la cathédrale idéale, comme une représentation d'un état possible de château dont la vraisemblance est étayée par un travail analytique et obtenue par la substitution d'un processus d'idéalisation au traditionnel travail d'imitation.

En effet, au-delà de l'état complet dans lequel doit se trouver l'édifice restauré, le fait que cet état puisse n'avoir jamais existé implique un travail "d'idéalisation" (comme nous le verrons plus loin, le mot est de Viollet-le-Duc). En d'autres termes, le travail analytique assurerait la découverte d'une

genèse de la conception de l'édifice tandis que l'idéalisation témoignerait de la consistance de l'objet concret. La question qui se pose alors est celle des rapports entre ce processus d'idéalisation et l'imitation. S'agit-il d'idéaliser les objet-modèles en les altérant d'une façon ou d'une autre ou, idéalisant, le restaurateur introduit-il un processus modifiant les rapports au modèle ?

II 2.2 - IMITATION ET IDEALISATION

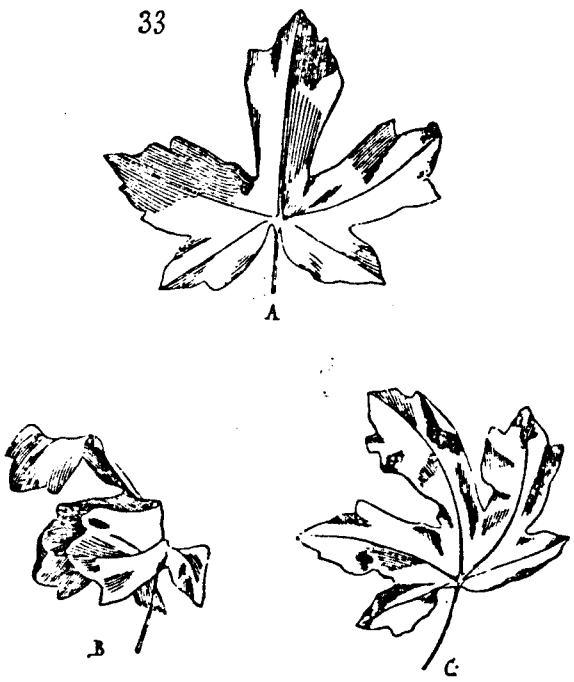
Un article important du Dictionnaire expose clairement ce processus : l'article Flore. (1) Trois points en ressortent. La notion de vraisemblance tout d'abord, qui s'illustre par la nécessaire observation des principes demeurant présents quelques soient les altérations dont l'objet est le siège :

"Ce qu'on ne saurait trop étudier dans les applications que ces artistes ont faites de la flore à l'ornementation sculptée, c'est l'exacte observation des caractères principaux de la forme. Les détails, ils les négligent ou les suppriment; mais ce qu'ils expriment avec l'attention d'amants passionnés de la nature, ce sont les grandes lignes, celles qui caractérisent chaque

(1) Viollet-le-Duc op.cit. Article Flore T. V p 485 à 524 On dira qu'il s'agit là d'ornement et non d'architecture. C'est oublier que l'ornement n'est pas, chez Viollet-le-Duc, détaché de l'architecture mais participe du même processus de conception, ainsi que permet de le comprendre l'article Sculpture (Tome VIII p 97 à 315) ou l'article Peinture (Tome VII p56 à 100)

végétal, comme, par exemple, les angles formés par les faisceaux fibreux des feuilles, le port des étioles, les belles lignes données par le bord de ces feuilles, le caractère de leurs échancrures; les profils saillants du modelé, le renflement énergique des coussinets. Analysons, car, sur ce sujet qui nous parait important, il ne faut laisser aucune incertitude dans l'esprit de nos lecteurs.. Les feuilles, par exemple, ne sont flexibles que dans un sens, elles peuvent se recourber dans le sens de leur plat mais, à cause du tissu fibreux qui forme un étrésillonnement entre leurs côtés, elles ne peuvent se contourner dans le sens de leur champ. Ainsi (fig. 33) une feuille d'Erable A peut être tortillée comme l'indique le tracé B, mais il ne saurait donner le tracé G sans détruire ou chiffonner son tissu et altérer sa forme ,,(,,),," (1)

33



(1) Article Flore op.cit. p 516

Ici intervient le support premier au processus d'idéalisation : l'examen et l'analyse des principes ne vise pas à une imitation ou à une application univoque de ces principes mais à instaurer une vraisemblance dans la conception qui s'ensuivra.

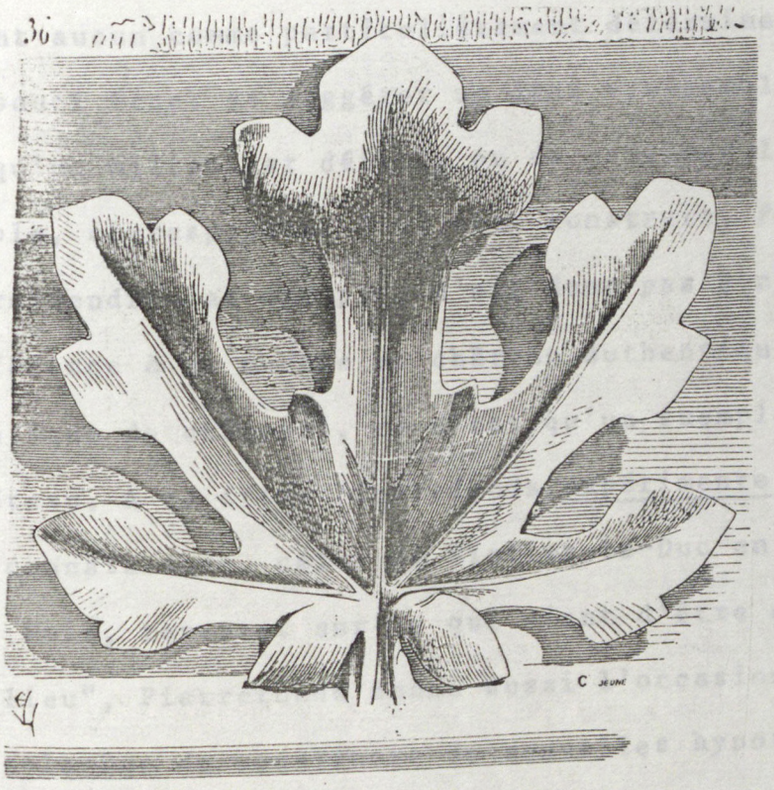
Second support mis en avant par Viollet-le-Duc : l'interprétation. Citons encore l'article Flore :

"Ces artistes ne sont pas botanistes : s'ils cherchent à rendre la physionomie de certains végétaux, ils ne se piquent pas d'exactitude organographique; ils ne se font pas faute de mêler les espèces, de prendre un bouton à telle plante, une feuille à celle-ci, une tige à celle-là; ils observent avec une attention scrupuleuse les caractères principaux des végétaux, le modelé des feuilles, la courbure et la diminution des tiges, les attaches, les contours si purs et si fermes des pistils, des fruits ou des fleurs; ils créent une flore qui leur appartient, mais qui, toute monumentale qu'elle est, conserve un caractère de vraisemblance plein de vie et d'énergie. Cette flore monumentale a ses lois, son développement, ses allures." (1) Dans la vraisemblance évoquée précédemment, la liberté d'interprétation déborde l'imitation.

---

(1) Viollet-le-Duc : Op.cit. Article Flore p 498

Enfin dernier support, l'idéalisation :"l'artiste sait faire les sacrifices nécessaires : d'une plante il produit une oeuvre d'art qui lui appartient, bien qu'elle conserve et fasse ressortir même, les caractères distinctifs, les qualités, les allures de l'objet naturel. La feuille sculptée que nous donnons ici a une physionomie beaucoup plus caractérisée que la feuille de l'arbre. Elle est (au point de vue de l'art sinon de la science) plus feuille de figuier que n'est la véritable." (1)



(1) Article Flore op.cit. p 519

On notera, pour ces trois supports au processus d'idéalisation, la grande importance du milieu : idéalisant ou interprétant, l'artiste ne coupe pas la flore de son milieu, mais ce que soulève l'argumentation de Viollet-le-Duc concerne justement le milieu en question, sa nature et -pour ce qui est de la Flore - la mise en question de la prédestination inéluctable d'un milieu particulier.

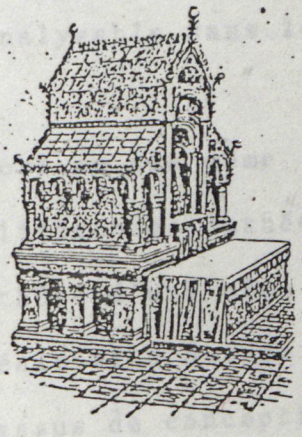
Chacun des trois ornements décrits dans l'article Flore devient l'un des états possibles pour telle ou telle plante dans tel ou tel milieu. Viollet-le-Duc n'en retient aucun comme particulièrement déterminant, son seul souci étant de suggérer un état vraisemblable dès lors qu'un milieu est défini, ou de préciser le milieu possible, correspondant à un état construit. Pierrefonds, pour reprendre cet exemple, n'est donc pas à considérer en référence à un modèle de château authentique (ou authentique de château), ce n'est qu'un exemple possible de château. A ce titre Pierrefonds expérimente un état de la connaissance, celui de Viollet-le-Duc en l'occurence. Mais, revenant sur ce qui vient d'être dit sur le "milieu", Pierrefonds donne aussi l'occasion à Viollet-le-Duc de construire de nouvelles hypothèses sur l'architecture du Moyen-Age. Cette perspective permet de tenir l'architecture pour expérimentation - c'est à dire estimation (évaluation) d'hypothèses

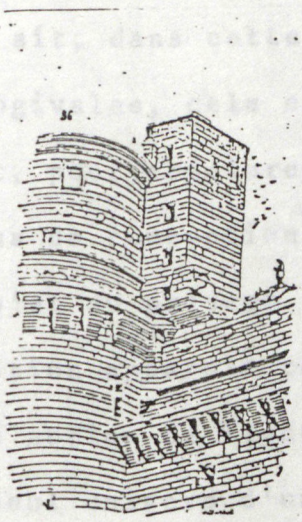
émises par ailleurs - et expérience c'est à dire lieu de renouvellement et d'élaboration de nouvelles hypothèses.

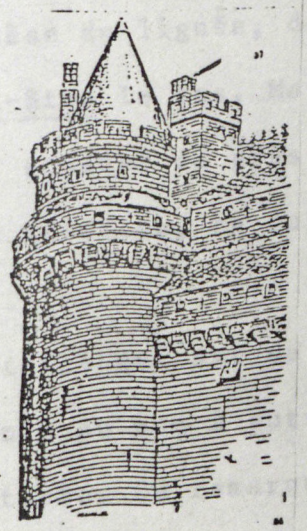
Le statut de l'objet architectural change ici radicalement de perspective puisqu'il n'est plus considéré en tant que réponse ou solution à un problème donné mais en tant qu'une machine artificielle élaborée en vue de tester certaines hypothèses et construire de nouveaux questionnements et, par voie de conséquence, d'autres hypothèses.

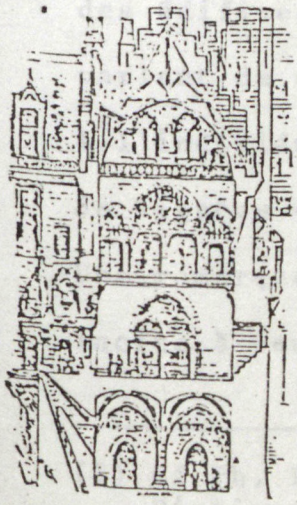
II 2.3 - OBJET ET PROCESSUS

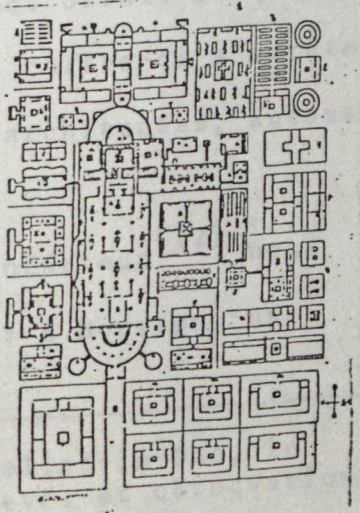
Tant dans la Cathédrale que pour Pierrefonds ou la flore monumentale, nous assistons à la mise sur pied d'objets architecturaux traduisant un état expérimental dont la ressemblance à un modèle initial peut ou non exister : un état possible. Débarassés (!) de cette question de ressemblance, nous sommes alors confrontés à la mise en évidence de la lignée à laquelle ces différents objets appartiennent. La feuille d'érable de Viollet-le-Duc ne renvoie pas à la classe "flore" ou à la classe "feuille d'érable", mais bien à une genèse comprenant cette feuille, la Cathédrale idéale et Pierrefonds. Les différents monuments idéaux de Viollet-le-Duc, malgré leur diversité et leur nombre,











se réunissent en une lignée dont les traits n'appartiennent pas aux objets mais à la conception dont ils résultent (conception repérable et analysable dans le texte du Dictionnaire). (1)

Il ne faudrait donc pas réunir à-priori en une même classe la Cathédrale idéale et les différentes cathédrales ogivales, mais étudier l'hypothèse d'une même lignée associant cette Cathédrale idéale et d'autres oeuvres architecturales dont le processus de conception s'inscrit dans celui des édifices idéaux.

Qu'il y ait, dans cette hypothèse de lignée, des Cathédrales ogivales, cela est peut-être le cas. Mais il faudrait, pour conclure ainsi, étudier de près le processus de conception de ces édifices, ce qui n'est pas l'objet du présent travail.

Une question apparait cependant ici qui est de savoir si cette notion de lignée renvoie ou non à autre chose que le seul univers d'un architecte. On remarque en effet que nous ne présentons, dans la planche précédente, que des édifices idéaux de Viollet-le-Duc. Serait-ce que, parlant de convergence et de lignée, celles-ci s'arrêtent à l'individu qui conçoit : autant d'architectes, autant de lignées et de genèses différentes ?

Une remarque faite dans un travail antérieur (2) nous incite à penser qu'il n'en est rien : à Houston, un

---

(1) Cf Ph. Boudon/Ph. Deshayes : "Viollet-le-Duc, le Dictionnaire d'Architecture, relevés et observations" op.cit.

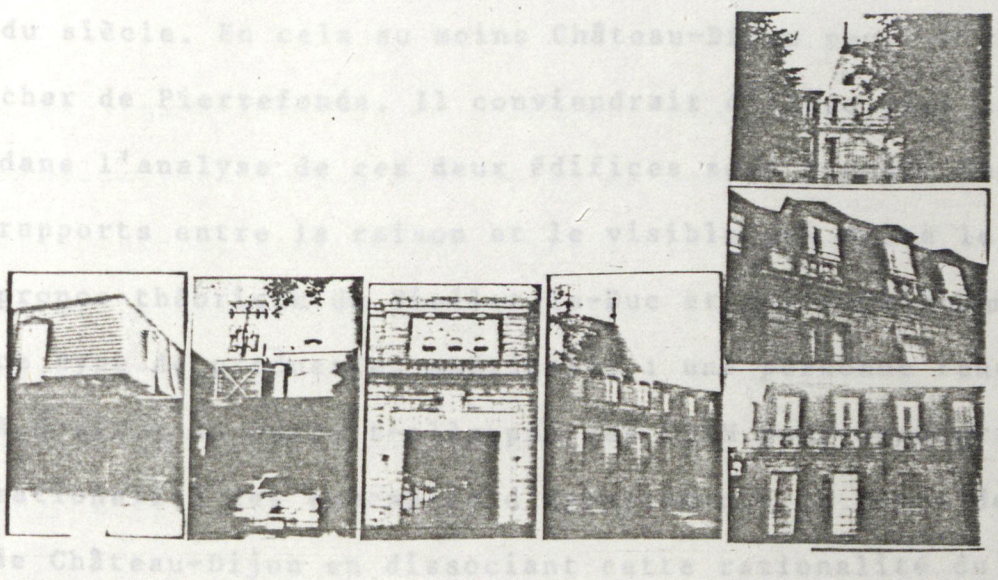
(2) Ph. Boudon/Ph. Deshayes : "Etude socio-architecturale d'un ensemble de garden-appartments à Houston, Texas, USA" Recherche DGRST 1979, p 116/117

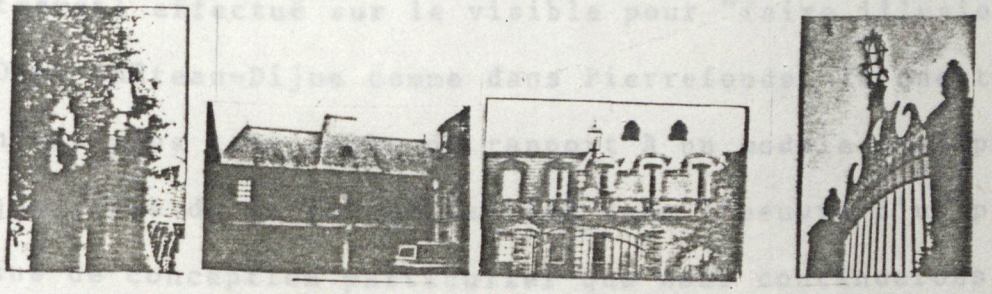
ensemble collectif d'appartements se nomme Château-Dijon. Rappelons la description que en faisions : "La route qui mène à Château-Dijon est rectiligne, courte, bordée d'arbres derrière lesquels des ensembles bas à végétation abondante semblent se cacher. Peu passante, manifestement privée, elle conduit à une haute et élégante grille de fer forgé signifiant l'accès au château. Toujours fermée, signe permanent de la présence du château, il faut la contourner par la gauche ou par la droite pour pénétrer dans la partie privative de Château-Dijon. L'espace ménagé entre la façade du château (devant), la grille (derrière) et les deux murs qui, latéralement, limitent le champ de vision, façonne un véritable hall d'entrée au château : la vraisemblance est totale car les murs latéraux eux-mêmes ont une modénature classique quasiment parfaite. On pourrait alors croire que tout va dans le sens de cette illusion. Il n'en est rien car "une "fenêtre" perce chacun des deux murs - laissant alors voir qu'ils ne sont que pignon d'un parking semi-couvert - et le stationnement aménagé le long de la façade n'est aucunement masqué.

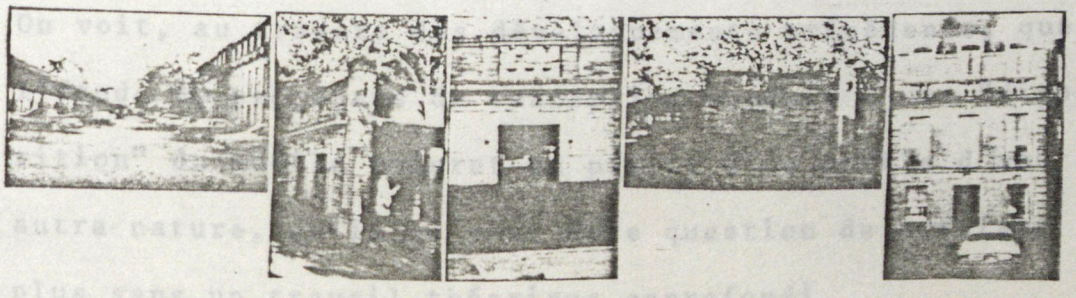
Les automobiles américaines voisinent en toute quiétude avec le pseudo-classique en brique.

Que l'on pénètre alors dans l'avant-corps central et l'illusion disparait autant : l'escalier étroit, raide, et les portes palières immédiates sont celles d'habitations

"normales". L'illusion s'arrête avec la fonctionnalité de la voiture ou du logement. Château si l'on veut, illusion totale, mais château vraisemblable; modèle de château extérieur à toute vérité historique antérieure, mais état possible et contemporain du mot château. Château-Dijon, c'est Pierrefonds !"







Du château, Château-Dijon en a la vraisemblance. Un pavillon central, une allèe qui y mène, une grille d'entrée, etc. L'exactitude historique et formelle est cependant totalement outrepassée. D'un canevas de château "à la française", l'architecte a conçu une fantaisie vraisemblable de château, adaptée aux nouvelles exigences du siècle. En cela au moins Château-Dijon peut se rapprocher de Pierrefonds. Il conviendrait d'aller plus loin dans l'analyse de ces deux édifices sous l'angle des rapports entre la raison et le visible qui anime le propos théorique de Viollet-le-Duc et qui semble dominer ce type de production américaine : une personne rencontrée à Houston ne parle t-elle-pas des CIAM pour évoquer la rationalité des ensembles d'appartements du genre de ceux de Château-Dijon en dissociant cette rationalité du travail effectué sur le visible pour "faire illusion" ? Dans Château-Dijon comme dans Pierrefonds, la question n'est plus tant celle du rapport à un modèle de départ que celle de la concrétisation, dans l'oeuvre, d'un processus de conception particulier que nous continuerons, pour l'instant, de qualifier d'imitatif malgré les importantes distorsions que nous venons d'exminer.
On voit, au travers des développements précédents, que l'étude du processus de conception conduit à une "disparition" du modèle concret au profit d'un modèle d'une autre nature, qu'il ne peut être question de préciser plus sans un travail théorique approfondi.

L'apparence de l'oeuvre, les fragments découpés d'un objet concret, entraient des filiations qui, si elles peuvent avoir du sens, comportent le risque de ne pas prendre en compte cette question des lignées non concrètes, où la part de reproduction n'en est pas moins présente, même si non-objectivement prise en compte.

L'échafaudage théorique précédent vient d'esquisser ce problème, dans sa globalité et sa complexité. Nous nous attacherons, dans ce qui suit, à étudier un cas particulier (sinon plus simple) de ce problème : celui où cette part de reproduction se fait de façon objective, l'imitation se posant comme objet théorique dans un processus de conception.

°

° °

3.4

DISTANCE CRITIQUE :

manière

modèle + échelle

Les exemples précédents ont d'abord traité de l'imitation comme opération mettant en présence un modèle antérieur et une transcription, copie, réplique, voire simulacre de ce modèle. D'un côté le modèle, de l'autre son imitation, ou ses imitations. Dans ce cadre, l'analyse tenait pour acquis l'évaluation de l'objet relativement à ce modèle : soit que se mesure la part de ressemblance, soit que s'analysent les objectifs liés à l'imitation (dépendant ou non de modalités de copie) soit encore que s'examinent ces modalités selon une pertinence associant imité et imitant.

Critique radicale et destructrice dans certains cas, apologie du modèle dans d'autres, l'imitation peut aussi être cette "empreinte photographique" dont parle G. de Tarde (1) : "inter-spirituelle, pour ainsi dire qu'elle soit voulue ou non, passive ou active".

Dans tous les cas, elle intègre intention(s) de l'imitateur et modalités opératoires.

Et l'interrogation ne doit pas seulement porter sur l'imitant dans les rapports qu'il entretient avec son modèle mais aussi en tant qu'il se donne comme objet d'un travail, c'est à dire mise en rapport d'un contenu et

---

(1) G. de Tarde : "Les Lois de l'imitation"

d'une forme.

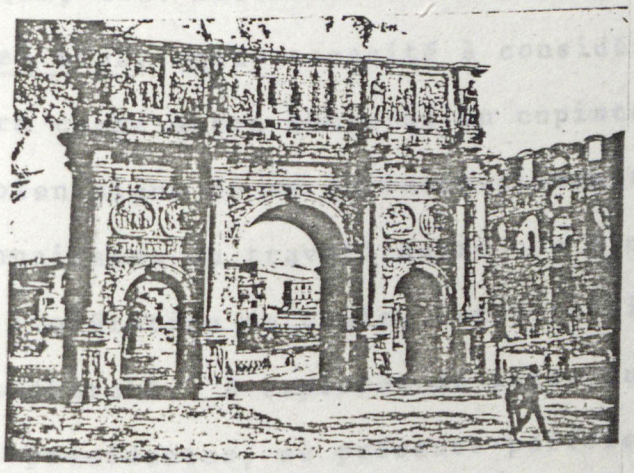
Sans doûte pourrait-on voir là une réfutation des propos de Gromort, à savoir que dans la copie "l'esprit ne travaille". Et très curieusement Gromort parle de copie, de plagiat et de pastiche, mais s'il nous montre des cas de plagiat, de pastiche et de citations, aucun exemple de copie ne lui vient à l'esprit. Symptôme de ce que cette copie dont il parle n'est qu'idée abstraite ou rhétorique ? Ou symptôme de ce que cette copie "sans travail" n'est que le degré zéro - ensemble vide - d'une copie où, justement, il s'agit d'évaluer un travail qui s'inscrit alors dans celui plus vaste et plus complexe de la conception architecturale:"c'est une absurdité de dire que l'*Arc du Carrousel* est un plagiat. Il a fallu, d'abord, étudier l'édifice, de haut en bas, de telle sorte qu'il ne reste plus une moulure des arc romains qui présente le même *parti*. Puis Percier n'a volé l'idée de personne et ne prétendait *inventer* rien. A ce compte, l'architecte du Parthénon serait le plus grand plagiaire qui ait jamais existé... *Pasticher*, c'est autre chose. C'est *composer*, dans le style de telle ou telle époque, un ensemble dont l'esprit soit si adroitement observé que même un connaisseur puisse au besoin s'y laisser prendre. Le pastiche n'a aucun rapport avec la copie. Il ne faudrait pas en abuser, mais il n'est donné qu'aux gens très forts d'y réussir. l'*Hotel Pourtalès*, rue Tronchet est un pastiche de palais Renaissance par Duban : le pastiche est une *composition;* il a une valeur comme telle, qu'on ne s'y trompe pas". (1)

---

(1) GROMORT : "Essai sur la théorie de l'Architecture" (Paris, 1942)

Photo L. M.

L'ARC DU CARROUSEL.



L'ARC DE CONSTANTIN, A ROME.

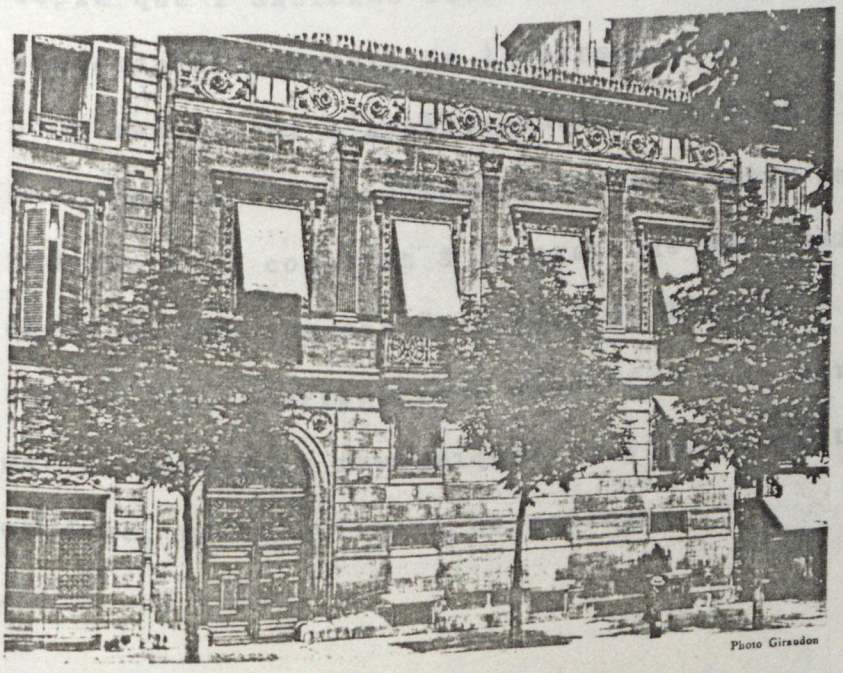


Photo Giraudon

L'HÔTEL POURTALÈS, DE DUBAN.

On pensera ici à cette nouvelle de J. L. Borgès qui présente Pierre Ménard auteur de Don Quichotte. Recopiant mot pour mot le texte de Cervantès, Ménard peut apparaitre comme exemple de ce summum de la copie. Pourtant, la lecture de la nouvelle fait qu'il n'est pas possible de tenir Ménard pour simple copiste. Et cette impression n'est pas seulement tributaire de l'art de Borgès puisque cet art éveille chez nous, lecteur, un écho que toute logique, tout raisonnement ne peut pas supprimer : il y a en nous, cette capacité à considérer réellement Ménard comme autre chose qu'un copiste. Cette capacité est bien signe de ce qu'inconsciemment peut-être, nous reconnaissons un travail autre que simplement mécanique dans l'opération de copie. Cette intuition, que nous avons cherché à explorer de façon analytique dans les pages précédentes, se présente parfois de manière volontaire. Nous en tiendrons pour symptôme l'exercice de copie que l'ancienne Ecole des Beaux-Arts tenait pour fondamental. Au-delà de la perspective d'accumulation d'un savoir sur l'architecture antique ou classique, cet exercice aurait pu s'interroger sur cette fracture : à la réduire à la copie et à la pratique du dessin - ce qui était le fait de ces "maitres" de l'Ecole - se perdent toutes les interrogations présentes chez Borgès, l'affirmation hautement revendiquée de travail (littéraire ici) et donc, nécessairement, de création.

Nous ne prétendons pas simplement affirmer que copiant, l'on crée, ce qui serait assertorique et renverrait à des débats doctrinaux qui nous importent peu. Nous ne faisons qu'explorer une dimension possible de la copie : sa part dans le travail de conception. Que cette conception soit création, avec tout ce que ce dernier terme véhicule de connotations, n'est pas notre objet - et devrait, si certains se posent le problème - partir d'une problématique de la "création" et non d'une analyse du terme de "copie".

Revenons à cet exercice de copie réputé académique dans l'ancienne Ecole des Beaux-Arts. On sait qu'il s'agissait de copier les "beaux modèles" avec l'idée que, ce faisant, l'étudiant se pénétrait des "bons principes". Paradoxalement, la copie était donc à la fois destinée à mettre l'étudiant "sous influence" - sinon plus - et destinée à donner à l'étudiant des outils de conception architecturale envisagée dans une perspective de création, de sa création ultérieure. Il n'y a de paradoxe que si l'on tient la copie comme une "forme objective" de conception architecturale, spécifique, inductrice et réfractaire, de ce fait, à toute équivoque ou complexité. (1)

---

(1) Dès lors que l'on envisage la conception architecturale comme processus linéaire esquisse, parti, projet, chantier, bâtiment - il va de soi que l'on est proche de considérer que la copie devient l'une des modalités possible de conception et se doit d'affecter l'ensemble du processus.

L'exemple précédent de Pierre Ménard est là pour nous montrer intuitivement que même la copie la plus exacte possible peut s'inscrire de façon non paradoxale dans un processus étranger à elle. Mais, dira-t-on, cet exemple n'est que le fruit de l'imagination de son auteur. On a précisé plus haut ce que cette objection avait de peu pertinent dans ce qu'elle évacuait l'écho que la nouvelle de Borgès ne manquait pas de rencontrer en nous.
Plus concret - mais ni plus ni moins pertinent à nos yeux - est l'exemple suivant de Marcel Proust pastichant des écrivains célèbres à propos de l'Affaire Lemoine. (1)

(1) Série de pastiches publiés entre 1908 et 1909 à la suite de l'affaire Lemoine du nom de l'ingénieur ayant réussi à faire croire à un procédé industriel de fabrication de diamants.

3.4.1 - LA CRITIQUE EN ACTION

"Le premier..(..).. qui a créé germanicus sur le modèle d'italicus a été un inventeur sans le savoir, il a été imitatif en inventant."
(G. de Tarde)

Jean Milly, dans son travail sur Marcel Proust consacré aux pastiches de l'Affaire Lemoine ,(1) évoque ces pastiches comme une façon, pour Proust, de se libérer de l'emprise stylistique des auteurs pastichés.(2)

---

(1) J. Milly "Les pastiches de Proust" A. Colin-Paris 1970

(2) En cela J. Milly introduit une hypothèse qui situe Proust dans ce que R. Barthes qualifie de critique et non pas seulement de lecteur comme le manifeste la dernière page de Critique et Vérité.

Pour développer cette thèse, J. Milly s'appuie notamment sur cette confidence de Proust à Ramon Fernandez : "le tout, pour moi, était affaire d'hygiène; il faut se purger du vice naturel d'idolatrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt en signant (ici les noms de tels ou tels de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiches pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans". (1)

De sorte que le travail d'imitation s'accompagne d'un travail de distanciation à l'égard du modèle qui permet à Marcel Proust, en l'occurence, d'être lui-même.

L'exercice auquel se livre Proust est complexe : pastichant, il se garde de reproduire des fragments de l'auteur imité (2) : le rythme des phrases, les temps verbaux, le vocabulaire parfois sont réutilisés, mais selon les auteurs pastichés tels ou tels traits seront plutôt choisis. Un cas, signalé par J. Milly (page 32), montre Proust "créant" à propos de Renan, le mot "aberrant", inexistant chez Renan mais caractéristique de son style dans la transcription proustienne : "je trouve "aberrant" extrêmement Renan..." ajoute Proust lui-même. (3) Nous en somme ici au point où visant à imiter un auteur, l'imitateur crée des "formes" que le prédécesseur n'a pas conçu et qui pourtant, "collent" avec le modèle.

---

(1) M. Proust : Lettre à Ramon Fernandez 1919 (citée par J. Milly, op.cit. p 37)

(2) Une lettre citée par J. Milly (op.cit. note 10 p 29) expose son désespoir d'avoir trouvé quelques phrases répétées qui lui ont échappé.

(3) Lettre à R. Dreyfus (1908) citée par J. Milly (op. cit. note 15 p 32)

La part inventive n'est pas le fait de l'imitation même si elle lui est articulée. Elle renvoie à Proust, à son travail d'individualisation dans la perspective globale de "pasticher". C'est bien Marcel Proust qui est derrière le mot "aberrant" même si, ici, Marcel Proust s'identifie sur fond d'Ernest Renan.

Les écrivains que M. Proust imite ne sont d'ailleurs pas choisis au hasard. Ils rentrent tous dans ses préoccupations stylistiques ou esthétiques : Ruskin, Saint-Simon, etc...

C'est que Proust, dans son travail de pastiche, n'est pas conduit seulement par son devoir d'imiter. Il ne cherche pas non plus, comme Reboux par exemple, à donner à voir le style d'un auteur. Ce ne sont pas les tics, les défauts ou les permanences qui importent. Son travail s'inscrit dans celui d'un critique littéraire "J'avais d'abord voulu faire paraitre ces pastiches avec des études critiques parallèles sur les mêmes écrivains, ces études énonçant de façon analytique ce que les pastiches figuraient intuitivement (et vice-versa)..." (1)

En d'autres termes, au travers de son travail d'imitation, c'est d'un travail critique et analytique qu'il faut parler. A la limite, l'on peut dire que M. Proust ne pose pas le problème de la copie mais celui de la conception et de la création littéraire ; cherchant à écrire "à la manière de" Flaubert ou Renan, M. Proust recherche les modalités créatrices de leur écriture et, comme il s'en

(1) Lettre à Fernandez 1948 citée par J. Milly op.cit. p 20

défend lui-même, il ne "copie" pas. C'est à dire qu'il ne recopie pas. Dans les pastiches proustiens la question n'est pas celle des rapports entre un sujet (Proust) et un modèle (Flaubert par exemple) mais dans les rapports entre un sujet (Proust) et les relations qu'entretient un autre sujet (Flaubert) avec son oeuvre ou son écriture. Le modèle en question - si modèle il y a - n'est pas donné à-priori mais, au contraire, est l'aboutissement du travail : il n'existera qu'en tant qu'il sera construit ou élaboré par Proust, c'est à dire au moment même ou Proust écrira son "pastiche". Le pastiche est une représentation de ce modèle comme aurait pu l'être (à un autre niveau) la critique analytique que (malheureusement) il n'a pas complètement formalisé . La question ne porte donc plus sur les façons dont Proust transcrit le style de tel ou tel auteur mais sur la lecture qu'il fait de tel ou tel auteur, analyse qui déterminera les modalités de création du pastiche. Rien de moins mécanique que cette lecture : elle réside autant dans l'expression que dans le contenu. Rien de moins répétitif non plus puisque, nous l'avons dit plus haut, Proust en arrive à créer des mots ne figurant pas chez l'auteur original, mot pourtant éminemment évocateur de cet auteur.

Les rapports aux modèles que sont Flaubert, Renan, etc... sont tels que Flaubert, Renan, etc... <u>ne sont plus modèles</u> :

si modèle il y a il renvoie au travail d'élaboration du pastiche, dont nous venons de le dire, le pastiche est une représentation. (1)

On ne peut ici que rapprocher ce travail de Marcel Proust avec celui, décrit plus haut, de Viollet-le-Duc produisant des édifices idéaux. La cathédrale idéale a même statut relativement au modèle que tel pastiche de l'Affaire Lemoine : ils sont représentation d'un modèle théorique, c'est-à-dire d'un modèle ayant statut théorique dans le système qui préside au processus de représentation.

La cathédrale idéale est gothique, formellement, comme est Flaubertien le pastiche de Flaubert mais le travail de copie qui préside à la conception ne renvoie plus à la copie formelle ou à une copie de parties jugées pertinentes dans le modèle. La pertinence de la représentation envers le modèle de départ est ailleurs, d'une nature théorique.

La seule différence qui semble pouvoir être proposée de ce point de vue entre l'édifice idéal de Viollet-le-Duc et le pastiche proustien tiendrait au sens : autant il semble que les pastiches proustiens produisent du sens - des sens - autant il semble plus délicat d'approcher les édifices idéaux - tous les édifices idéaux - de Viollet-le-Duc de ce point de vue. Viollet-le-Duc, tel le critique (2) dont parle R. Barthes "engendre" un certain sens en le dérivant d'une forme qui est à l'oeuvre. Viollet-le-Duc dédouble les sens de l'architecture ogivale

---

(1) Au même titre que la critique analytique parallèle : le "vice-versa" entre parenthèses de M. Proust est éloquent à ce propos - voir note (1) p 134

(2) R. Barthes : Critique et Vérité - p 63 et sq

et propose une (autre) "cohérence de signes". Le pastiche proustien, lui, produit des sens pluriels. Contrairement à ceux de Muller et Reboux, pour qui le pastiche conduit à une pensée nette et permet d'apprendre "l'art de ne pas représenter rond ce qui est carré" (1), Proust s'attache aux liaisons plurielles, insidieuses et fugaces, révélant l'auteur choisi mais le renouvelant simultanément. L'invention du mot "aberrant", chez Renan, mais aussi le souci de non-conformité formelle ou d'introduction de thèmes personnels à lui, Marcel Proust, le conduisent autant à une "épaisseur romanesque" nouvelle qu'à une similitude envers le modèle. D'ailleurs, si le pastiche peut être considéré comme "hygiène" c'est autant par l'indépendance qu'il permet à Proust de revendiquer envers ses "pères littéraires" que par la maturation simultanée de l'oeuvre de Proust, ou , au moins, de son écriture.

Trois formes de copies donc chez Reboux-Muller, Viollet-le-Duc et Marcel Proust qui rejoignent les trois modalités de ressemblance exposées dans la seconde partie, mais surtout qui instaurent des statuts différents de modèle :

1) le projet de Reboux-Muller est d'être ressemblant au modèle et de montrer par la ressemblance les traits qu'ils estiment essentiels. Le souci pédagogique est semblable à celui qui animait les professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts dans l'exercice de copie des "beaux modèles". Par un "bon choix" des motifs et par l'imitation des modèles

---

(1) P. Reboux cité in Milly op.cit. p 41

retenus sont visés une architecture - ou une écriture - réputée estimable. Il importe donc de choisir des images qui marquent et qui condensent fermement les traits du modèle : ressemblance visible et approche réaliste du modèle sont imbriqués. On rapprochera ce cas du dessin de J. Pattou inspiré de Piranèse et de la production architecturale de Joltowski (décrits en première et seconde partie) bien qu'à notre connaissance l'imitation de Palladio par Joltowski ne renvoie pas à un souci pédagogique particulier. L'hypothèse exprimée plus haut d'une architecture communicable ou, plus exactement, d'une reprise de certains modèles architecturaux en tant qu'ils sont "compréhensibles" (rue, quartier, château, place, etc...) renvoie à cet "art de ne pas se représenter rond ce qui est carré"[1] de Paul Reboux et à ce qu'il assigne comme rôle au pastiche : "Il nous fait comprendre, en se moquant des prétentieux et des voyoux, qu'on n'écrit pas seulement pour soi, par jeu, pour exprimer les émotions qu'on a eues. On doit écrire pour se faire comprendre, pour communiquer aux autres ce que l'on a ressenti. Il montre ce qu'on risque en s'écartant des chemins de l'équilibre et du bon sens."[2] Quelques soient les supports intellectuels qui conduisent au carré [3] nous retiendrons ici que l'essentiel semble être qu'un carré soit bien un carré.

---

(1) P. Reboux cité par J. Milly op.cit. p 41

(2) P. Redoux op.cit.

(3) Cf. Ph. Boudon in "Doctrines et incertitudes" Cahier de la Recherche Architecturale n° 1981

De Joltowski à Culot (en passant par Langlois) le recours au pastiche procède d'intentions différentes, mais ce qui les réunit sont ce "parler clair", ces "images qui s'imposent" et ce souci de "se faire comprendre"[1] : la copie est moyen pour faire passer un sens particulier (bien que différent de Culot à Langlois, pour ne citer qu'eux) que chaque auteur revendique comme "son sens".

2) Toute autre est l'attitude de Viollet-le-Duc. Se défendant d'imposer un sens - une architecture - il produit plus de différences, d'altérations que de ressemblances. Les édifices idéaux et ses constructions sont certes ressemblantes de l'architecture ogivale mais le processus de conception échappe à l'imitation. Ce qu'il nomme "principe" et "raison" le conduisent à des productions renouvellées s'inscrivant dans ce qu'il estime devoir être l'Architecture de son époque. En cela Viollet-le-Duc procède à l'égard de l'architecture ogivale d'une façon voisine de celle de Burlington à l'égard de Palladio. La ressemblance formelle n'est qu'un "effet second", inéluctable peut-être, mais non essentielle. La copie ne porte pas sur un modèle concret mais s'appuie sur un modèle, abstrait de l'étude des réalisations matérielles retenues : Saint Urbain de Troyes, Coucy, Pierrefonds, etc,.. pour Viollet-le-Duc,

---

(1) Cf. Reboux op.cit.

les Villas Rotonda, Foscari et Badoer... pour Burlington.[1] Plutôt que de parler de copie nous parlerons de critique, au sens que Roland Barthes donne à ce terme : "engendrer un certain sens en le dérivant d'une forme qui est l'oeuvre." [2] Cette dérivation traduisant l'importance de l'altération et non plus celle de la ressemblance. En fait le terme de critique en action serait plus approprié dans la mesure ou Viollet-le-Duc, pour prendre ce cas, dépasse le stade du discours tenu sur une oeuvre pour produire lui-même une oeuvre tenant, à l'égard de ce l'on peut continuer d'appeler ses modèles concrets, ce rôle de critique : la conjonction de l'oeuvre elle-même et de son rôle critique légitimeraient ce terme de "critique en action."
Critique, donc, parce que proposant un sens particulier à l'architecture ogivale, mais critique aussi parce que produisant des états possibles de cette architecture, des oeuvres renouvellées participant au système élaboré dans le travail critique et faisant partie, en tant que telles, de ce système, [3]

---

(1) On pouvait proposer ici de tenir ce modèle "abstrait" (abstrait plutôt que théorique) pour essentiel dans ce que l'on a coutume d'appeler style. La ressemblance formelle qui traduit habituellement l'appartenance de deux oeuvres à un même style proviendrait de l'existence d'un "modèle abstrait" commun. On sent pourtant les limites à une telle hypothèse ; d'une part rien n'interdit de penser que deux modèles abstraits profondément différents ne peuvent pas conduire à des formes ressemblantes formellement et d'autre part rien ne permet de dire qu'un même modèle conduira nécessairement à des formes voisines.

(2) R. Barthes "Critique et vérité" op.cit. p 64

(3) Ph. Boudon/Ph. Deshayes op.cit. IIème partie Observations Thématiques Monument idéal/système/Structuralisme...

3) Serait-ce alors que les "critiques analytiques" (1) parallèles aux pastiches de Marcel Proust nous font considérer ces pastiches de Proust comme différents des édifices idéaux de Viollet-le-Duc ? L'absence de certaines critiques analytiques équivaudrait à l'absence de-facto de sens particulier donné par Marcel Proust à l'oeuvre de tel ou tel auteur pastiché et, en conséquence,permettrait d'approcher ces pastiches comme production de sens multiples. En fait, c'est dans l'articulation du travail de pastiche au travail d'écrivain de Marcel Proust que nous verrons cette différence mentionnée plus haut envers Viollet-le-Duc. L'affinité avec les écrivains choisis est forte et, dans cette période de formation intellectuelle et littéraire, Marcel Proust veut "se libérer d'influences trop fortes pour conquérir son indépendance, sa pleine capacité de créateur original." (2)

Mais,au-delà de ce souci, de multiples correspondances entre ces pastiches et la Recherche sont évoqués par J. Milly : outre que Marcel Proust introduit des pastiches dans la Recherche (un "journal inédit" des Goncourt dans le Temps Retrouvé), les personnages de

---

(1) Dispersées et remaniées plutôt qu'absentes : Cf le Contre Sainte-Beuve (édition 1954) et autres articles sur le style (A propos du style de Flaubert/Pour un ami, remarques sur le style ...)

(2) J. Milly op.cit. p 37

la Recherche ne sont-ils pas eux-mêmes pastiches de personnages rencontrés et amalgamés comme en témoigneraient les annotations des Carnets. (1)

"A un autre niveau, plus surprenant, à première vue, on aperçoit une relation entre la méthode d'imitation suivie dans les pastiches et les longues phrases de description ou d'analyse. Dans ceux-là Proust, ayant reconnu les structures de ses modèles, cherche à actualiser le plus grand nombre possible des virtualités qu'elles recèlent. Dans ses longues phrases du roman, il se comporte de façon analogue à l'égard de l'objet évoqué : il veut examiner tous ses aspects, dégager et exploiter toutes ses possibilités de relations. De là, ces phrases aux multiples circonstancielles, surtout temporelles et comparatives, créant de nouveaux liens dans l'espace, le temps et la logique, ces rebondissements sur des détails qui à leur tour en engendrent d'autres..." (2)

Sans parler d'articulation entre pastiches et Recherche, J. Milly les situe tous deux dans le sens d'une <u>production</u> esthétique dans lesquelles l'artiste livre sa vision de l'univers : "Le modèle, qu'il soit l'oeuvre d'un autre écrivain, ou l'univers intérieur, possède un capital

---

(1) Cf J. Milly op.cit. p 43-47. Sans être un pastiche on peut aussi évoquer le célèbre chapitre du Vicomte de Bragelonne dans lequel A. Dumas campe Porthos se faisant prendre mesure pour des vêtements de cour par un aide-tailleur qui n'est autre que Molière. Tout le chapitre est alors une évocation de Porthos comme "modèle" du futur Bourgeois Gentilhomme.

(2) J. Milly op.cit. p 40/49

de possibilités qu'il faut faire fructifier." (1)

Bien qu'il y ait, dans cette dernière citation de J. Milly, un retour au modèle concret, antérieur, le processus de "fructification" conduit au modèle téhorique, non visible, qui est à l'oeuvre chez Marcel Proust. De la critique en action, de Viollet-le-Duc, - qui implique un travail de distanciation à l'égard d'un modèle (concret ou abstrait) - nous en arrivons à une production, plus complexe, où la distance à l'égard du modèle n'est plus tant critique que référence possible à une lecture - parmi d'autres - d'un processus de conception.

De Viollet-le-Duc à Marcel Proust la possibilité de reconnaitre - de lire - un modèle, une ressemblance, n'est pas de même nature. Liés à l'analyse du Dictionnaire, les monuments idéaux s'inscrivent dans un travail tel que les modèles de départ peuvent être clairement repérés puisque nommés par Viollet-le-Duc lui-même. L'échelle comme opérateur de réduction intervient alors sur fond d'un modèle. Différemment nous dirons que, des pastiches Lemoine à la Recherche, il y a disparition du modèle en tant que donnée et construction de modèle en tant qu'opération. (2)

---

(1) J. Milly op.cit. p 49

(2) Ce qui conduit à l'hypothèse d'une possible analyse de la Recherche dans une perspective architecturologique, déplaçant vers la littérature une perspective théorique élaborée sur l'architecture.

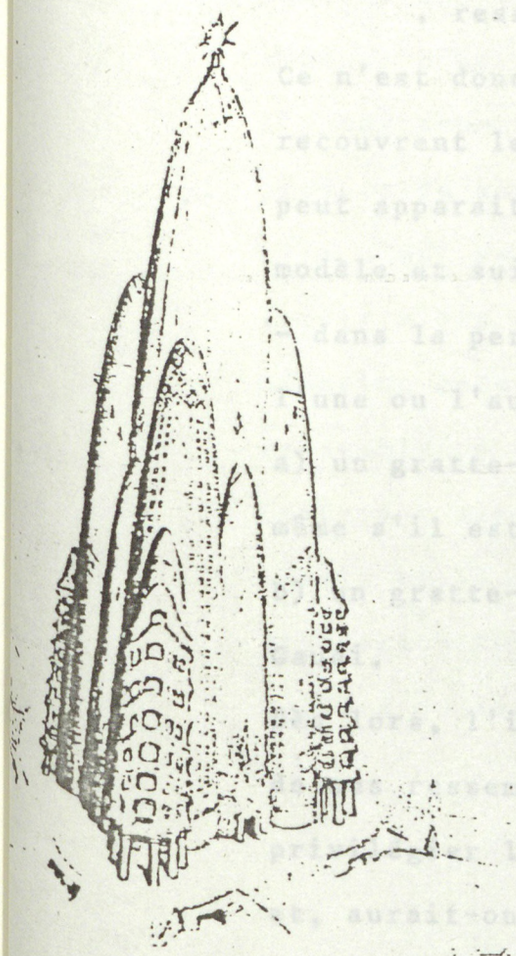
3.4.2 - A LA MANIERE DE ...

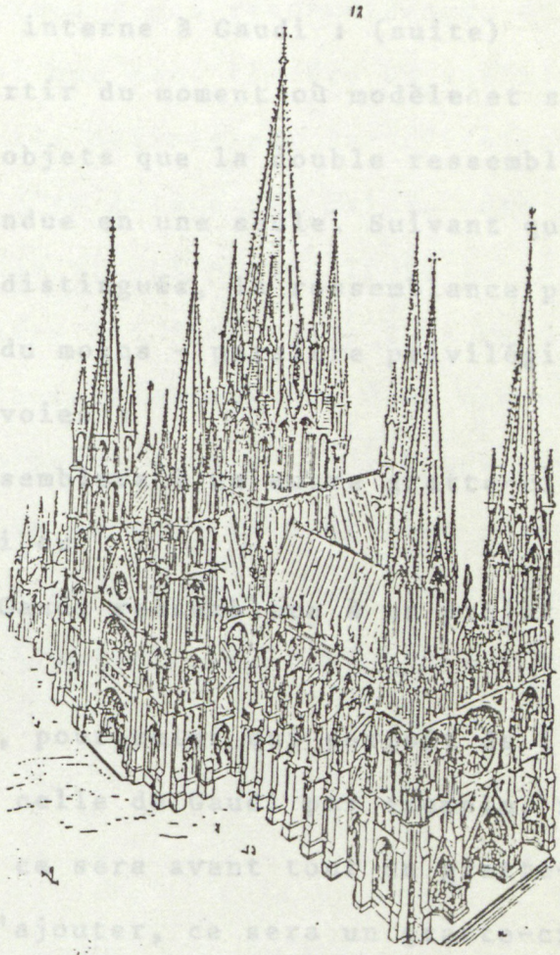
Revenons à l'objet de ce travail, à savoir l'architecture. Lorsque Gaudi élabore un projet de gratte-ciel pour New-York, le terme de gratte-ciel a valeur de modèle concret : il s'agit d'un gratte-ciel à concevoir, dans la classe des gratte-ciel. La part de spécificité du projet de Gaudi intervient dans la même perspective que celle de Viollet-le-Duc à l'égard de la cathédrale idéale : transformation du modèle sous l'effet de l'échelle comme opérateur de ce processus de transformation.
A la différence de la cathédrale idéale de Viollet-le-Duc pourtant, les traits convergents ne sont plus ceux qui parcourent la classe du modèle - le gratte-ciel à l'instar de la cathédrale -, mais Gaudi. Ainsi la convergence structurale, dont il a été question plus haut, renvoie à la production de Gaudi sujet architecte et non plus aux modèles concrets : gratte-ciel.(1)

---

(1) Ce que l'on pourrait formaliser ainsi :

GAUDI	VIOLLET-LE-DUC
Modèle : Gratte-ciel	Modèle : Cathédrale
Echelle ⟶ projet pour New-York	Echelle ⟶ cathédrale idéale
Suite ⟵ Projets de Gaudi	Suite ⟵ cathédrales ogivales
Convergence structurale : Gaudi	Convergence structurale : architecture ogivale





79

Il s'ensuit alors que si la ressemblance, dans le cas de Viollet-le-Duc, porte exclusivement sur la ressemblance de la cathédrale idéale à l'égard de l'architecture ogivale, c'est que sont confondus modèle et suite .
Dans le cas de Gaudi la ressemblance passe par les deux éléments suivants :

. ressemblance au modèle : (gratte-ciel)

. ressemblance interne à Gaudi : (suite)

Ce n'est donc qu'à partir du moment où modèle et suite recouvrent les mêmes objets que la double ressemblance peut apparaitre confondue en une seule. Suivant que modèle et suite sont distingués, la ressemblance peut - dans la perception du moins - paraitre privilégier l'une ou l'autre des voies :

a) un gratte-ciel ressemblera à un autre gratte-ciel, même s'il est de Gaudi ou

b) un gratte-ciel de Gaudi ressemblera à un projet de Gaudi.

Dès lors, l'ignorance, pour celui qui perçoit de l'une de ces ressemblances, celle de Gaudi par exemple, fera privilégier l'autre : ce sera avant tout un gratte-ciel et, aurait-on envie d'ajouter, ce sera un gratte-ciel conçu dans une certaine "manière". Les IPN de Mies Van Der Rohe sont reconnus comme tels, appartenant à Mies Van Der Rohe. De même pour tel mobilier d'Aalto, de Mackintosh ou de Le Corbusier. Mais c'est qu'à la différence d'un autre mobilier, ils s'inscrivent dans

une suite de traits spécifiant la production de Aalto, Mackintosh ou Le Corbusier; et ceci à la différence de telle ou telle chaise ressemblant au modèle "chaise" sans s'inscrire par ailleurs dans une suite particulière - autre que formelle.

Qu'un architecte puisse concevoir des objets dont la perception relève du seul modèle formel (et échappe souvent quant à ses formes à une reconnaissance de son auteur) n'est paradoxal que dans l'ordre du visible : l'appartenance à la suite définie par les différents projets de son auteur n'en existe pas moins, même si elle n'est pas repérable visuellement. Toute la question serait alors de connaitre les différents jeux de détermination mutuelles qu'entretiennent les deux ordres de ressemblance d'un architecte à un autre : d'une production fortement marquée par la seconde ressemblance - comme serait celle d'un Bruce Goff ou d'un Gaudi - à une production fortement dépendante de la première - comme celle d'un Lucian Hood. (1)

°

° °

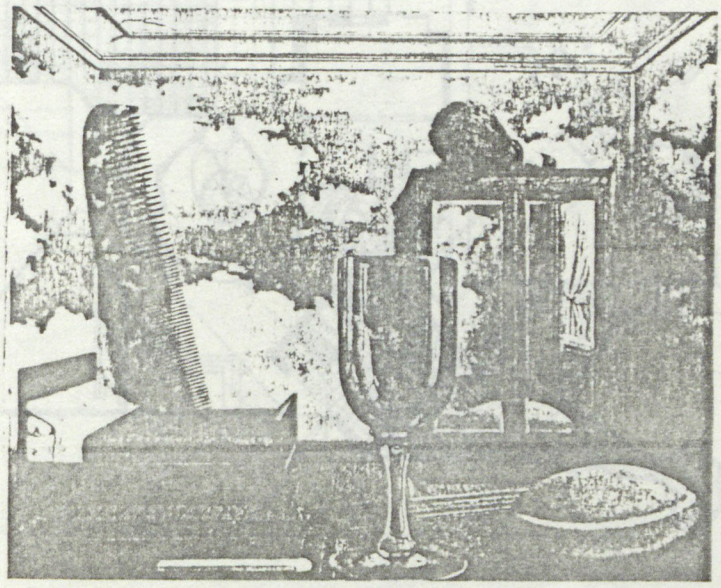
Dans les projets "à la manière de", réalisés par les étudiants de l'UPA de Nancy, (2) le travail sur l'imitation

---

(1) Ph. Boudon "Houston, Hood'stown, Hoodstown" in Urbi n° III 1980

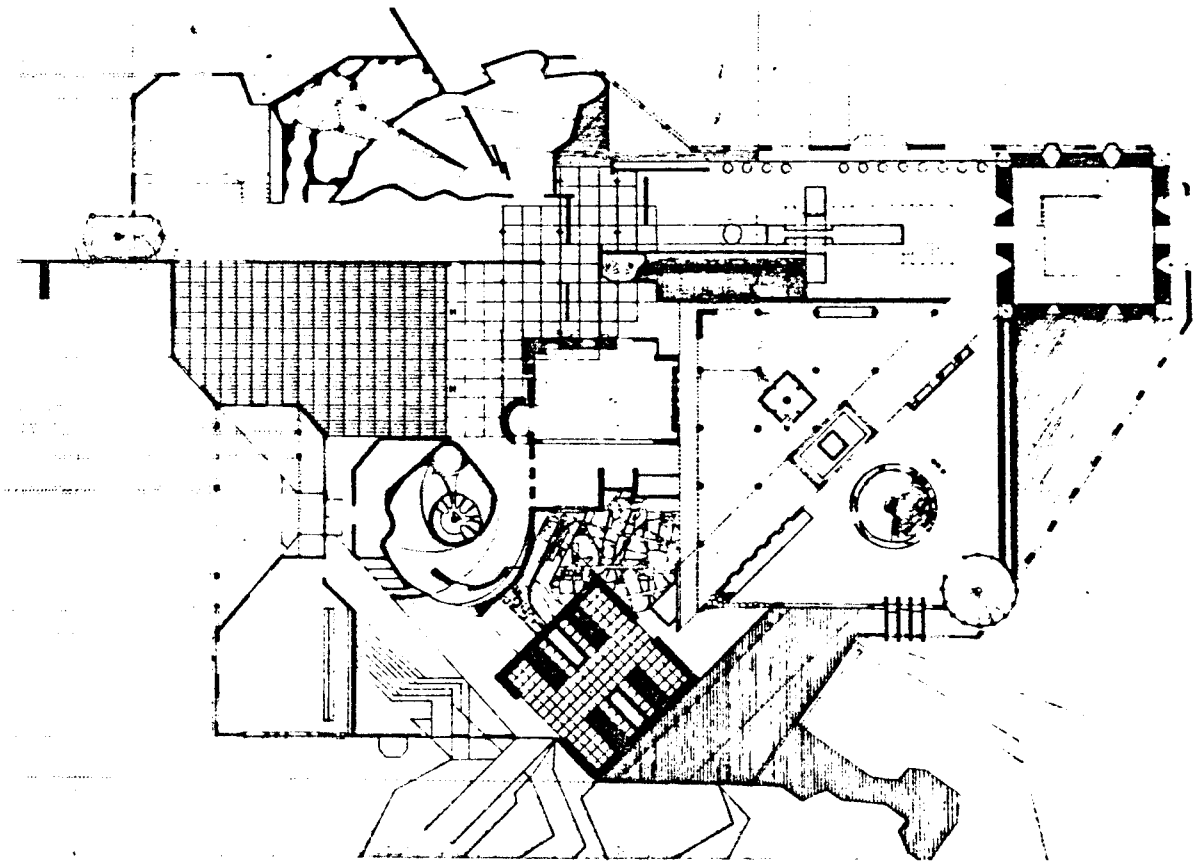
(2) Ramenés ici hors du contexte pédagogique de Ph. Boudon: ces projets ne sont que le résultat final d'un processus d'apprentissage portant sur l'Histoire de l'Architecture et, en particulier, l'histoire critique de l'Architecture Moderne. Cf. Ph. Boudon in Bulletin d'information Architecturale n° 57/1981 "Enseigner l'histoire de l'Architecture: projet à la manière de"

ne porte pas tant sur les formes visibles que sur les spécificités des modes de conception des architectes retenus par les étudiants. Il ne s'agit donc pas de prélever des formes ou des fragments de formes considérées comme caractéristiques ou 'typiques" de l'architecte choisi, en vue de les organiser différemment, selon des principes qui renverraient à ce que l'on peut habituellement entendre par "manièrisme". Ces projets ne sont donc pas un simple jeu formel sur des objets, tout comme le tableau de Magritte ci-après qui ne peut être regardé et lu comme une simple manipulation formelle renvoyant au manièrisme tel que le définit, par exemple Ray Smith.(1)



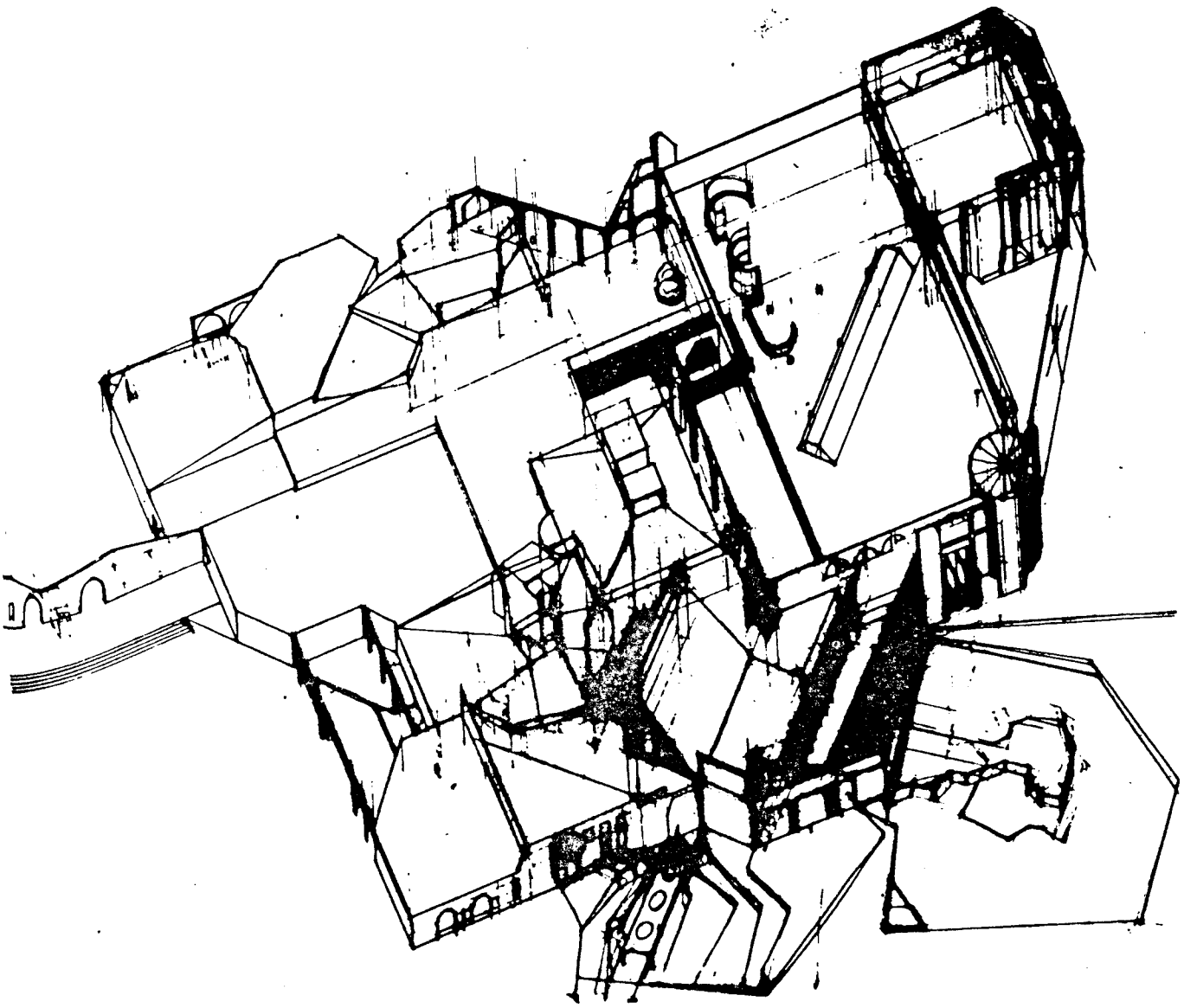
(1) Cf R. Smith "Supermanierism " Dutton Paperbacks N.Y 19 où l'auteur définit le manièrisme par la manipulation systématique de principe établi, l'altération d'échelle, une redistribution des détails et ornements, A ces traits sont ajoutés la possibilité d'utilisation d'un vocabulaire vernaculaire, de l'anonyme ou d'éléments quotidiens ou qui renvoient à la culture populaire, (Cf Introduction à l'édition américaine p XXIII/XIV)

Pourtant à ne regarder que les projets (le résultat final du travail des étudiants), on repère immédiatement des parentés visibles, des ressemblances formelles. Ainsi, par exemple, de ce projet de musée de l'Architecture Moderne où les étudiants ont délibérement choisi de "traiter" une succession de salles dans la manière de tel ou tel architecte. On reconnait alors une salle Kahn, une salle Le Corbusier, une salle Aalto, etc...

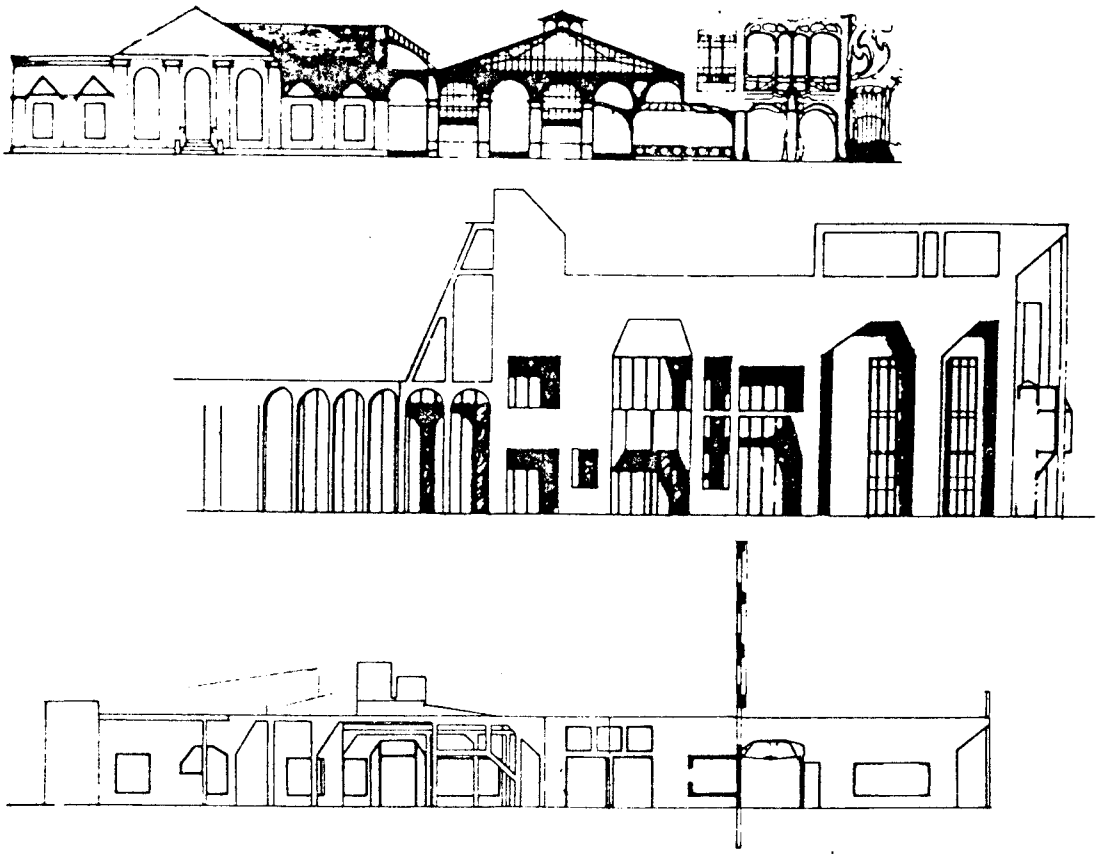


Si de telles ressemblances participent étroitement à l'intérêt du projet, ces ressemblances n'en sont pourtant que secondes dans la conception : celle-ci procède d'une intention de musée d'architecture moderne à la manière de Ch, Moore. C'est par l'étude de la conception architecturale de Ch, Moore que les étudiants sont arrivés à

envisager le projet selon une telle organisation. Rechercher les ressemblances possibles des diverses salles à l'architecture de tel ou tel architecte n'est donc plus qu'un jeu, amusant certes mais anecdotique par rapport à la conception du projet. Ce jeu peut d'ailleurs se jouer plus aisément sur le plan que sur l'axonométrie (ce qui, si nous poussions cette recherche plus loin, devrait nous inciter à poser la question du mode de représentation graphique : quel mode de représentation aurait ici suggéré simultanément Grimard, Kahn, Le Corbusier, Aalto etc ?)



Quant aux façades, celles qui "ressemblent à du Ch. Moore" ne sont pas plus à la Moore que celles qui "ressemblent à du" Guimard, du Horta, etc.



Les ressemblances formelles portent sur les architectes repérables dans les diverses salles tandis que le processus de conception renvoie à une part non visible, issue d'une analyse des travaux et du mode de conception de Ch. Moore.

Nous retrouvons ici un écho du travail de pastiche tel que Marcel Proust l'envisageait : analyser le style des Flaubert, Renan, Goethe, etc, par le pastiche. Oeuvrant contre le poids du visible, un paradoxe du pastiche serait alors de livrer une apparence qui n'est en fait que secondaire, quant elle n'engendre pas une possible méprise comme nous venons de le voir avec le projet précédent. Sa qualité vient de ce qu'il "apparait" comme un projet possible de Ch. Moore (un état, selon ce qui a été dit plus haut paragraphes 3.2.1.5 et 3.2.2.2. et non pas un projet ressemblant à un projet donné de Ch. Moore.

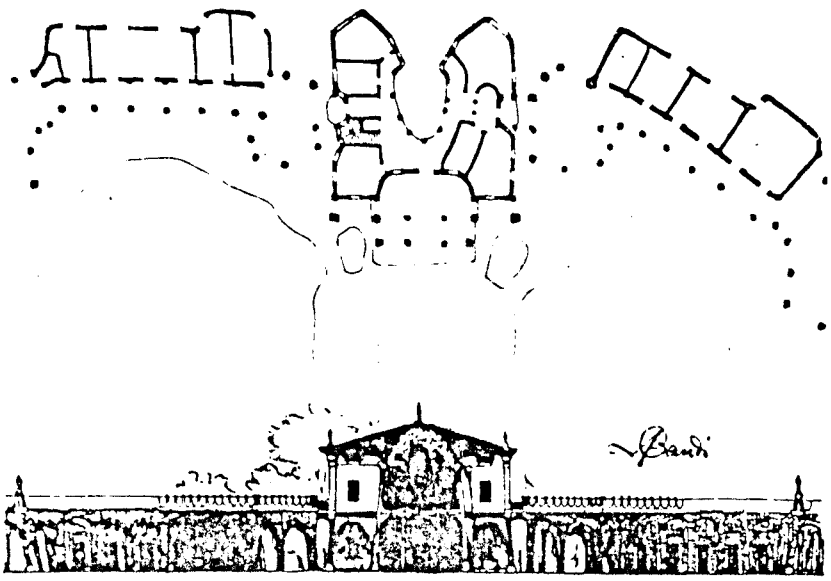
Tout autre est alors le cas suivant où est donné, au départ, un modèle formel, que l'étudiant doit traiter dans la manière d'un architecte. Il s'agit là d'une "villa palladienne" à la manière de ...

Nous avons vu plus haut 3.1.1 la difficulté - voire la non-pertinence théorique - qu'il y a à parler de "villa palladienne" en tant que modèle formel. En parler ici procède d'une intention de ressemblance visible à l'une ou l'autre des villas palladiennes ou à l'une ou l'autre

des possibles copies issues d'une reprise de quelques uns de ses traits jugés caractéristiques : serlienne, façade in Antis, frontons rompus, barchesse, jeux de bossage, situation de commandement. (1)

Dans le projet qui suit, la ressemblance à un modèle donné intervient (en plus ?). Le travail de conception porte sur le traitement que ferait tel architecte retenu, confronté au modèle formel donné, tout comme il l'a été envisagé plus haut 3.3.2.1. à propos de Gaudi confronté au modèle du gratte-ciel.

Ici le projet A. Durand (1975-1976) de "villa palladienne à la manière de Gaudi."



(1) Cf. Ph. Boudon : communication à l'Hotel de Sully à l'occasion de l'exposition Palladio Juin 75 : annexe in Architecture et Architecturologie II op.cit. p 145 sq

Le processus est cependant plus complexe dans la mesure où ce n'est pas Gaudi lui-même qui "conçoit une villa palladienne", mais un étudiant travaillant "à la manière de Gaudi". Le jugement du projet devrait donc intervenir à la fois sur la ressemblance visible à l'égard d'une villa palladienne et sur la qualité du projet comme projet possible de Gaudi.

Cependant quelle villa palladienne considérer pour un tel jeu de ressemblance ? Est-ce ce projet de Palladio qui a "inspiré" l'étudiant, ce que nous pourrions être tenté de croire à-postériori ? Ou bien la ressemblance à l'égard de ce projet particulier n'est-elle que fortuite ?

La question, pour ouverte qu'elle soit, trouve à notre sens une esquisse de réponse dans le texte de l'étudiant qui accompagne le projet : "La manière de Gaudi tient pour une part à la "récupération" de formes nées ailleurs; formes de la nature, de l'architecture catalane, gothique ou grecque et d'autres encore. Les références sont nombreuses et présentes dans toutes parties de son architecture.

Il est donc important de saisir comment le rapport nait entre la forme créée par lui et le modèle d'où il part. Car outre l'architecture de Palladio, la manière de Gaudi de s'approprier une forme est modèle de ce projet "à la manière de...."

Créer par rapport au modèle-villa palladienne un écart à la manière de Gaudi tout en gardant la présence de Palladio, tel est le problème de ce projet.

Concilier un rapport de masse entre les parties qui tiennent à la logique statique et un système de proportions qui ordonne les éléments sur eux et entre eux; prendre le jeu sur la symétrie de Gaudi donc considérer celle de Palladio; garder la blancheur des surfaces tout en usant de la couleur; conserver la dualité marquée dans les villas palladiennes par opposition de l'antique avec le moderne, du noble avec le campagnard qui donne une composition verticale en son centre, horizontale sur les bords, donne une face et un revers, toutes dispositions qu'il faut concilier avec l'architecture totale de Gaudi. Voici quelques principes souvent contradictoires dont il fallait faire la synthèse." (1)

Nous citerons un second texte d'étudiant (auteur d'un projet de Syndicat d'Initiative à la manière de Bruce Goff) afin de rendre encore plus compte du travail de

---

(1) A. Durand : "A la manière de" in plaquette de présentation des projets "à la manière de" UPA Nancy

distanciation à l'égard de la copie formelle, travail qui définit la spécificité de l'exercice du projet "à la manière de".

"On discernera deux attitudes face aux projets à analyser : l'une consistera à rechercher les caractéristiques propres à l'ensemble de ces projets : c'est la recherche du "pertinent" qui ne rend absolument pas compte de la pertinence qui possèdent ces caractéristiques. L'autre sera d'essayer de rendre compte de cette pertinence en analysant les rapports qui unissent les objets analysés à l'utilisation qui en est faite dans le projet, c'est-à-dire à l'utilité que leur reconnait le concepteur. En adoptant la première attitude, en se plaçant face à l'objet d'analyse dans l'espérance d'en avoir une connaissance "objective" qui soit le reflet d'une architecture "telle qu'elle est", la question qui revient sans cesse est "aurait-il fait cela ?". Dans la seconde où l'on reconnait que la pertinence est apportée par l'architecte, l'interrogation devient "aurait-il fait ceci avec cela ?". Si la première attitude semble être symptômatique de ce l'on qualifie de "copie" et pourrait à l'extrême donner lieu à des "copies conformes", la seconde peut aider à cerner ce qui serait la "manière d'un architecte". (1)

On retrouve ici une attitude très proche de celle qui, selon J. Milly, guidait Marcel Proust dans ses pastiches;

---

(1) Ph. Marinelli: "A la manière de Bruce Goff" in Projets à la manière de" plaquette de présentation de l'UPA Nancy 1978

attitude qui se donne comme objectif d'effacer la prégnance stylistique (inconsciente ?) antérieure au travail de pastiche : "Ainsi, pour ce qui concerne l'intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. Quant on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre ses personnages, avec Madame de Beauséant, avec Frédéric Moreau, mais encore une vie intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est à dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire." (1)

Cette distance critique à l'égard du modèle permet de reconstruire autrement le modèle et de se débarasser d'une influence par trop mimétique. Mais ces deux opérations sont distinctes, la seconde ne supposant pas nécessairement la première.

°

° °

---

(1) M. Proust "A propos du "style" de Flaubert", cité par J. Milly op.cit. p 37

Page 158
manquante sur le rapport

3.5

Le texte qui précède avait ce premier objectif de déconstruire l'opération de copie afin d'en donner à saisir la multiplicité. Un second objectif était de montrer que cette multiplicité ne se réduisait pas à un ensemble de cas distincts, dans lesquels la copie se donnait, pour chacun d'entre eux, de façon simple. Les exemples introduits n'épuisent pas la diversité et il semble important de préciser dès maintenant qu'un travail théorique plus accentué devrait nécessairement prolonger ce premier balayage.

D'un néo-palladianisme apparamment tributaire d'une fascination formelle - nous avons montré, croyons-nous, que ce n'était pas seulement cela - à un exercice pédagogique visant à se délivrer des modèles, la nature de l'imitation change et engendre des discours analytiques qui ne peuvent être similaires. Les statuts du modèle sont multiples, les mises en oeuvre de l'opération le sont aussi : modèles, échelles sont les termes génériques de ces transformations qui renvoient aux deux concepts essentiels de l'architecturologie. C'est dans cette perspective théorique que devrait ainsi s'inscrire une suite à ce travail.

Car il ne s'agit pas de trancher en vue d'une quelconque pratique architecturale oeuvrant dans la copie - d'aucun parleraient encore de plagiat, pastiche, etc... comme le fait Gromort - ou la rejettant totalement - comme le revendiquait l'Architecture Moderne - ou encore l'introduisant sous forme de citation, emprunts, détournement ou ironie - ce que certains verraient dans les post-modernismes contemporains.

Le projet "à la manière de" de l'Unité Pédagogique d'Architecture de Nancy vise doublement à apprendre l'histoire de l'architecture moderne et à se délivrer des modèles. Savoir comment ces "modèles" ont été conçus, historiquement, plutôt que mémoriser ces modèles dans une culture architecturale antiquaire.

Le problème est cependant plus complexe en ce que ce n'est pas nécessairement cette distance critique (introduite en troisième partie) à l'égard du modèle qui permet à coup sûr d'aboutir à un état propre, individuel, authentique en quelque sorte ou, à tout le moins, débarrassé de toute influence mimétique. Lisant Gabriel de Tarde l'on s'apercevrait de la vacuité à prétendre se débarrasser de l'imitation car elle fonde, selon lui, les conduites sociales. (1) Lisant Gilles Deleuze l'on découvrirait (2) là encore l'impossibilité à échapper à l'imitation - à la répétition - à ceci près que se pose la question du statut du modèle. Conservant dans notre propos une part

---

(1) Gabriel de Tarde : "Les lois de l'imitation"

(2) Gille Deleuze : "Platon et le simulacre antique" in Logique du sens

de copie (tout projet architectural comporte une part de production et une part de reproduction [1]), nous n'arrivons finalement qu'à cette idée que cherche à évoquer le titre de ce texte, à savoir l'hypothèse de copies non conformes. Des copies parce qu'il s'agit bien d'objets ou de processus laissant une grande part à l'opération de copie, dans sa pluralité d'inscription. Non conformes parce qu'elles ne se réfugient pas dans une conformité liée à un travail mimétique se donnant comme seul point de vue possible. La non-conformité en question est ici critique interne à la copie, procédant de la copie en même temps qu'elle en modifie le statut : copiant, l'architecte peut aussi bien produire un objet dont le résultat apparent ne sera pas perçu comme (ou qualifié de) copie, comme un objet effectivement perçu comme (ou qualifié de) copie. Ne copiant pas, l'architecte pourra tout autant aboutir à l'un ou l'autre des cas précédents. Détruire la conformité n'est pas non plus proposer son contraire, ou ce qui pourrait en tenir lieu. C'est tout au plus, indiquer la non-coïncidence (ou la non-relation directe) entre la copie comme processus et la copie comme principe. Copier pour copier, à l'instar de Bouvard et de Pécuchet, conduit au sottisier imaginé par Flaubert. C'est déjà là un symptôme de ce que copiant par principe, Bouvard et Pécuchet sont engagés dans un processus distinct de la copie : tout comme chez Pierre Ménard, la

---

(1) Ph. Boudon AA/III Propositions n° 22 p 79

copie de Bouvard et Pécuchet engendre d'autres sens et les copistes se trouvent engagés dans l'élaboration d'un sotisier. Perspective différente d'une opération purement mécanique.

Copiant pour apprendre, les étudiants du projet "à la manière de" s'inscrivent dans un processus critique à l'égard de la copie comme principe de conception architecturale. Il se peut que les résultats ressemblent aux modèles mais il se pourrait aussi qu'ils n'y ressemblent pas (si nous étions pas - nous-mêmes - esclaves de la ressemblance formelle).

Le processus de conception qu'est le projet "à la manière de" est extérieur (mais permis) par le principe retenu d'imitation. La réussite du projet dépend de la capacité de l'étudiant à saisir le nécessaire distinguo qu'il y a lieu de faire. Toute la question - en architecture du moins - est alors de procéder au même travail lorsque processus et principe sont à ce point liés qu'ils semblent ne faire qu'un.

Ainsi, tantôt l'imitation porte sur un objet, tantôt elle porte sur le processus de conception mais, dans ce dernier cas, elle réduit le plus souvent le processus complexe de conception à une version simplifiée portant sur le "graphisme" ou les "symbôles" ou les "significations sociales". Comme si, dans la pluralité des exemples possibles de copie, des intervenants actifs de la conception étaient privilégiés par l'imitation ou dans l'imitation : la copie "conforme" (ou répétition stricte) ne serait-elle pas alors la prise en compte de l'ensemble des intervenants possibles par l'imitation, dans la

totalité du processus de conception ? En d'autres termes, il n'y aurait de copie stricte qu'avec la répétition de toute la complexité du processus de conception et non pas dans l'imitation de l'objet.

Qu'une telle répétition entraine nécessairement une ressemblance formelle trouverait sa source dans l'hypothèse systémique relative au processus de conception. (1)

Dès lors, la reprise de "moments" dans ce processus - et non plus de la totalité - ressortirait à des modalités partielles de copie que l'on peut proposer d'appeler "manière" : un ensemble limité d'intervenants actifs de la conception répétés et devenant modèles. Ces intervenants - qu'ailleurs nous avons nommé "échelle" (2) - façonnent alors autant de manière qu'il y a d'échelle ou de groupements possibles d'échelle.

Parler de "à la manière de Le Corbusier", par exemple, n'est qu'une expression simplifiée d'un travail complexe et multiple qui revient à une répétition de ce qui constitue, chez Le Corbusier, le ou les moments principaux du processus de conception à l'oeuvre chez Le Corbusier.

Si l'on peut aussi parler de "à la manière de Ronchamp" - bien que l'on déplace ici le processus de conception en le réduisant à l'objet Ronchamp - il faut entendre alors la manière comme la répétition des moments ayant déterminé,

---

(1) Cf. Ph. Boudon AA/III

(2) Ph. Boudon op.cit. AA I/II/III

chez Le Corbusier, la conception de l'objet-Ronchamp. (1) De fait, la manière ne renvoie pas à l'objet, mais au processus de conception, que celui-ci soit le fait d'un architecte (comme c'est le cas dans le projet "à la manière de") ou que cela renvoie à une genèse plus ouverte ainsi qu'il l'a été exposé en conclusion du développement précédent relatif à Viollet-le-Duc (§3.2.2). Si, dans le cas du projet de l'UPA Nancy, l'exercice pédagogique focalise la question sur un architecte, c'est qu'il s'agit avant tout d'un apprentissage lié à un objectif d'enseignement et non d'un travail de recherche. La réduction d'une genèse architecturale à un architecte particulier comme seul représentant possible de cette genèse n'est d'ailleurs pas le fait de cet exercice pédagogique puisqu'il s'inscrit dans un travail d'analyse critique de l'architecture moderne et laisse donc ouvert la capacité d'extension de cette genèse à un courant plus vaste. La question néanmoins se pose de savoir si le courant "Architecture Moderne" est à ce point homogène et isolable pour devenir à lui seul une suite ou une lignée au sens que nous avons donné précédemment à ces termes.

---

(1) Ce n'est donc pas la reprise d'éléments formels supposés spécifiques de Ronchamp, mais la répétition d'éléments du processus de conception de Ronchamp qui renvoie à la manière. Une répétition des formes de Ronchamp fait référence à l'échelle de modèle à l'oeuvre chez l'architecte qui "copie", mais n'est en aucune manière liée au processus de conception de Ronchamp. Cette modalité de copie se distingue considérablement de ce que nous venons d'appeler copie stricte, à savoir la répétition de la totalité du processus de conception.

Que certains projets "à la manière de" renvoient à Ledoux semble, à ce titre, symptômatique de ce que le problème ne doit pas être traité avec légèreté : l'Architecture Moderne comme style - avec ce que cela présuppose d'invariants - réunit en une même classe des objets dont il se peut qu'ils ne renvoient pas à la même genèse ou qu'ils ne s'inscrivent pas dans une lignée intègrant d'autres objets. Viollet-leDuc, père de l'Architecture Moderne, du Fonctionnalisme comme de l'Organicisme, mais aussi néo-gothique, romantique, rationnaliste et soucieux du "visible" ou de l'ornement, est un exemple patent de la difficulté qu'il y a à approcher ce genre de problème.

°

° °

4. C O N C L U S I O N.

De la mimesis à l'actuel post-modernisme, il conviendrait de mener dans le détail la recherche d'une histoire de l'imitation, au-delà du cadre de ce travail. On se limitera ici à évoquer les propos de Quatremère de Quincy pour leur pertinence particulière.

Au sujet de l'imitation Quatremère[1] non seulement distingue la répétition par identité de la répétition par image, mais il les tient encore pour opposées : toute imitation qui vise la première "tend à dénaturer, par cela seul qu'elle vise à ne plus paraître imitation".Cette distinction est d'importance car elle renvoie à la distinction qu'il établit entre modèle et type : du côté de la similitude exacte, qui opère dans les arts mécaniques : le modèle, et du côté de laressemblance par image, qui est celle des Beaux-Arts : le type. La confusion règne pour lui entre les deux : "n'imaginant point d'autre imitation que celle qui peut montrer aux yeux son modèle, ils méconnaissent tous les degrés d'imitation morale, par analogie, par rapports intellectuels, par application de principes, par appropriation de manières, de combinaisons, de systèmes etc...".Face à la répétition, Quatremère nous indique une ouverture illimitée de modalités de l'imitation.

Et c'est ce que nous avons essayé d'indiquer nous-même dans l'ensemble des pages qui précèdent : les innombrables jeux de réduction possibles de modèle offert à l'imitation. Quatremère va jusqu'à proposer une échelle qui permette demesurer le plaisir de l'imitation, ce qui peut se faire

---

(1) Quatremère de Quincy "De l'imitation" Réedition par les Archives de l'Architecture Moderne , Bruxelles 1981

selon lui sur la distance qui sépare, dans chaque art ou mode imitatif et dans l'ouvrage de chacun, les éléments du modèle des éléments de l'image. Et, pour Quatremère, quand la distance est nulle, le plaisir est nul, raison de son rejet de ce qu'il nomme"similitude par identité".

Ici, le texte de Borgès que nous avons cité nous mène à diverger quelque peu de Quatremère : le modèle lui-même, en tant que copie, ne serait-il pas lui aussi du côté de l'imitation que Quatremère dit "morale" ? Et sur ce point nous avons été chercher à l'appui de cette thèse, non seulement Borgès mais aussi Picasso.

Il est vrai qu'à y regarder de près, l'affaire Borgès -soit dit à la manière de Proust- ne donne pas entièrement tort à Quatremère, et même peut-être lui donne entièrement raison sur ce qu'il veut nous faire comprendre, savoir que le plaisir de l'imitation peut se mesurer à la distance qui sépare l'objet imitant de l'objet imité, plaisir qui tient à l'exercice denotre faculté de comparer. Certes, dans la contrefaçon, la distance est nulle.Mais cette répétition par identité, si elle est bien le fait de Ménard, c'est par la médiation de Borgès que nous la gouttons, et ce dans un mode d'intelligence du texte de Ménard par Borgès qui repose justement sur ce que Quatremère tient pour la raison du plaisir de l'imitation : la comparaison. Tout le plaisir que l'on tire de la lecture du "langage classique de l'architecture" de J.Sumerson passe, sans doute, par là, ainsi que

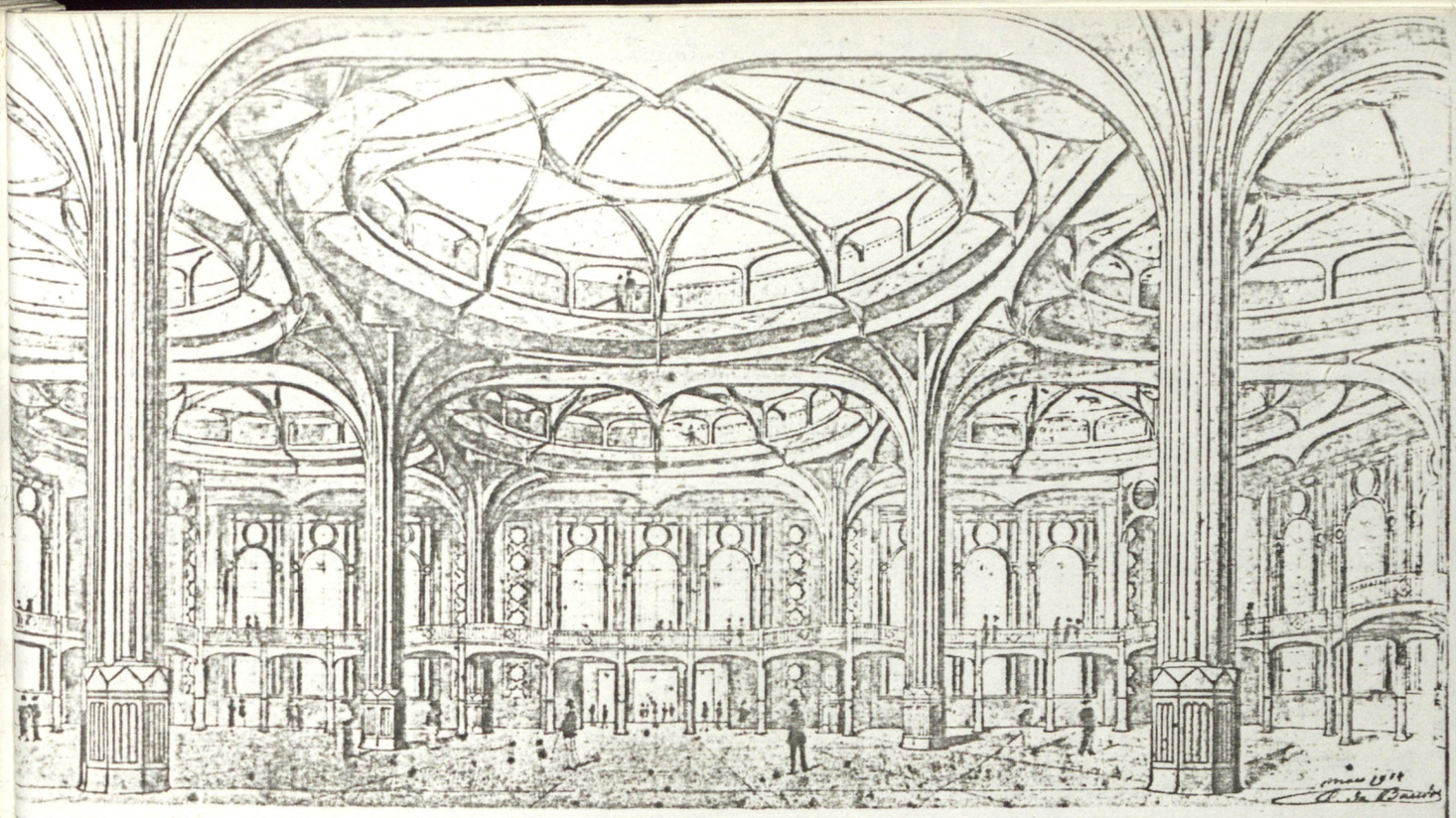
l'élément conventionnel changé d'échelle de Venturi.
Nous retrouvons ici les questions théoriques soulevées ailleurs et posant comme modèle théorique de l'architecture la transformation d'un modèle sous l'effet d'une échelle ou sous l'effet d'échelles. Ce qui n'est pas éloigné du propos de Quatremère de Quincy. Sauf sur le point justement de tenir la copie elle-même, identique au modèle, non pour un cas de similitude exacte comme le tient Quatremère, mais pour un cas de ressemblance par image. Car justement l'identité est conférée - en l'occurrence par Borgès, soit à Cervantès, soit à Ménard - comme elle est conférée à un objet architectural. On trouverait un exemple - architectural cette fois - dans le cas de la slle de De Baudot dont la lecture peut être inspirée par Nervi, même si Nervi, à la différence de Borgès, ne visait pas cette opération : personne aujourd'hui, connaissant l'architecture de Nervi, ne verrait le dessin de De Baudot sans que la lecture soit orientée par la connaissance de Nervi, comme celle de Ménard est orientée par Borgès. Autrement dit l'identité -sur quoi devrait se fonder la "similitude exacte", n'est guère acquise d'emblée et requiert elle-même une échelle qui confère à la copie son identité au modèle, même dans le cas de distance non nulle.
Mais l'exemple de Cervantès/Ménard rejoint encore à un autre niveau celui de De Baudot/Nervi, en nous amenant à poser cette fois la question d'une identité finale de l'objet produit, due non à une opération de copie, mais à une identité de processus de production. Car c'est en ignorant Nervi

que De Daudot a fait un "à la manière de "Nervi, et on peut penser que Nervi n'a pas été influencé par De baudot. Un même processus en ce cas aboutirait-il à la similarité des objets? Quant à Ménard, son projet est délibérément de ne pas être Cervantès, mais bien Ménard : objets identiques produits par des processus différents.

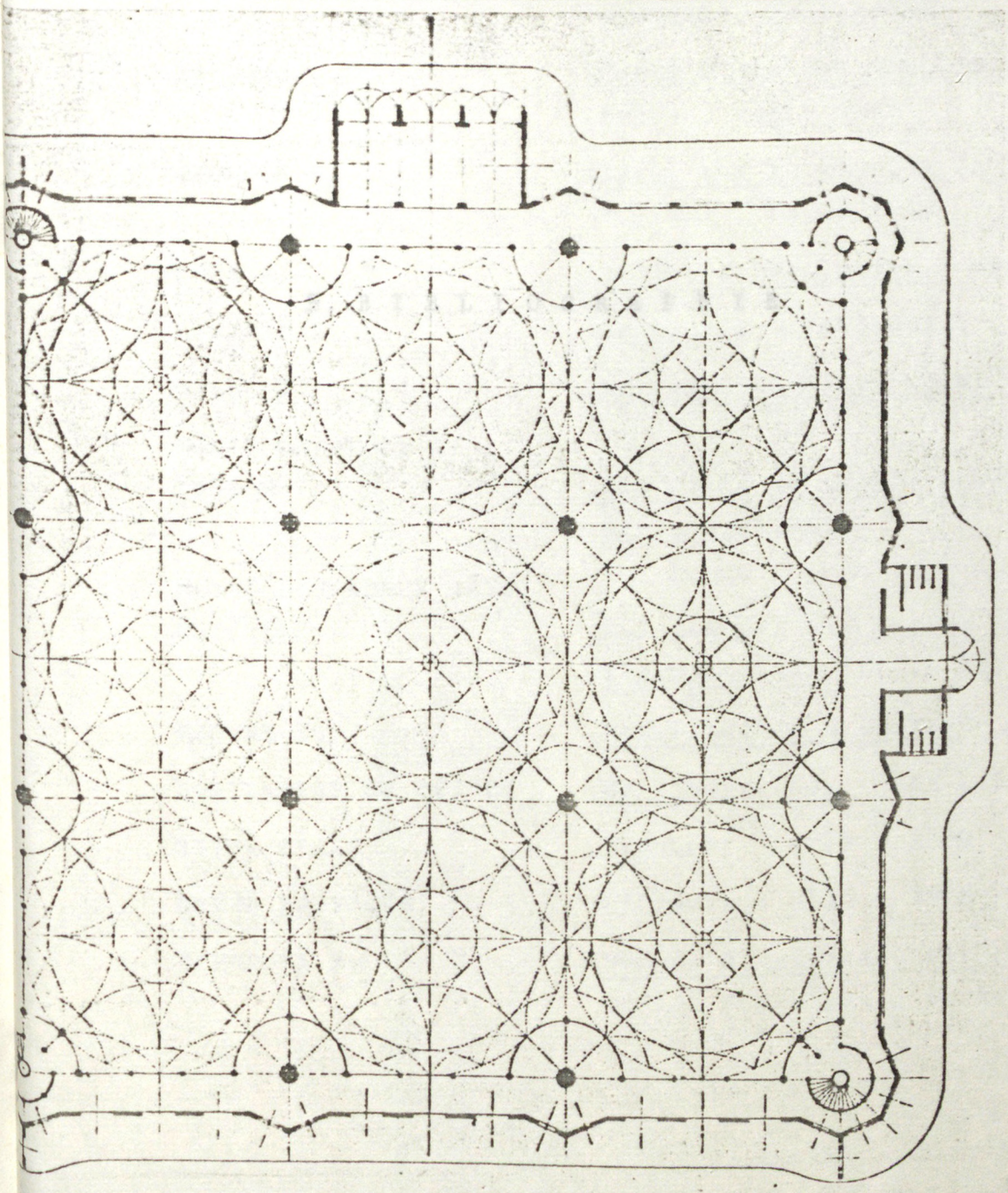
Au delà de la ressemblance des objets, c'est le processus de leur production qui est mis en question par la "manière", jusque dans l'identité de l'objet. Celle-ci est donc questionnée à la fois en aval de l'objet, dans sa perception, et en amont, dans sa conception.

Poser la question de la manière en cette période (encore) moderne peut paraître anachronique pour la raison du rejet de l'imitation que la modernité semble s'être imposée officiellement -tout en en ayant semble-t-il largement usé- et connote peut-être quelque post-modernisme.Pourtant cet anachronisme ne tient que si l'on ne s'attache qu'aux seuls objets,(et les objets en question sont modernes).

Or ce qui vient d'être dit tend à dissocier le processus de l'objet et à retrouver la manière au niveau du processus, ce processus qui justement est ce à quoi la modernité s'est spécialement intéressée.



100



101

5. B I B L I O G R A P H I E

ECO H. .La structure absente -Mercure de France , Paris 1971

FALK E. .La citation - Mémoire de troisième cycle UPA Nancy , 1981

FLAUBERT G. .Bouvard et Pécuchet - Gallimard,Paris 1957

FURET F. .Penser la révolution française - Gallimard Paris,1979

GIEDION S. .Espace,temps,architecture - Edition de la Connaissance , Bruxelles 1968

GIRARD R. .Mensonge romantique et vérité romanesque Grasset , Paris 1956

GRANGER G.G .Essai d'une philosophie du style - Armand Colin , Paris 1968

GROMORT G. .Essai sur la théorie de l'architecture - V.Fréal , Paris 1942

KOPP A. .Ville et Révolution - Anthropos , 1968

LAVISSE E. .Louis XIV - Tallandier , 1978

MILLY J. .Les pastiches de Proust - A.Colin,1970

MOORE Ch/ALLEN G/ LYNDON D. .The place of houses - Holt,Rinehart and Winston,NY 1974

MUSEE DES BEAUX ARTS DE LILLE .Les uns par les autres - Catalogue de l'exposition , Lille 1979

PROUST M. .Pastiches et mélanges - NRF,Paris 1951

QUATREMERE DE QUINCY .De l'imitation - AAM , Bruxelles 1981

REVUE L'ARC .Flaubert - n°79 , 1980

REVUE POETIQUE .L'ironie - n°36 , 1978

SIMONDON G. .Dumode d'existence des objets techniques Aubier Montaigne , Paris 1969