



HAL
open science

Si on peut dire en architecture. Les mots, les ordres dans la seconde moitié du XVIIe siècle

Alain Guiheux, Dominique Rouillard

► **To cite this version:**

Alain Guiheux, Dominique Rouillard. Si on peut dire en architecture. Les mots, les ordres dans la seconde moitié du XVIIe siècle. [Rapport de recherche] 224/84, Ministère de l'urbanisme et du logement / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Lille et Régions Nord. 1984. hal-01888429

HAL Id: hal-01888429

<https://hal.science/hal-01888429>

Submitted on 5 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.

224

SI ON PEUT DIRE EN ARCHITECTURE

rapport 1983-84 :

les mots, les ordres
dans la seconde moitié du 17^es.

ALAIN GUIHEUX , DOMINIQUE ROUILLARD
école d'architecture de Lille

SI ON PEUT DIRE EN ARCHITECTURE

rapport 1983-84 :

**les mots, les ordres
dans la seconde moitié du 17^es.**

**ALAIN GUIHEUX , DOMINIQUE ROUILLARD
école d'architecture de Lille**

La réalisation de cette première partie de la recherche a été rendue possible notamment grâce à la bienveillance de Messieurs Paul Blanquart, alors directeur du Centre de Création Industrielle et Jean Maheu, Président du Centre Georges Pompidou.

AVERTISSEMENT

Ce rapport de recherche 1983-1984 constitue une étape contractuelle d'un travail en cours.

Si nous avons tenté de donner une linéarité dans la présentation, bâtie autour de l'apparence du renversement : l'architecture dans le langage/le langage dans l'architecture, sa lecture en sera peut-être facilitée si nous précisons qu'il s'agit avant tout de la construction de fiches thématiques, donc de moments d'élaboration d'une recherche, et de l'expression d'un parti-pris méthodologique, celui d'une analyse du détail.

Concernant la période ici abordée, nous indiquons en bas de page les ouvrages cités sans donner de bibliographie générale, son élaboration, comme son dépouillement, étant toujours en cours (par exemple sur le troisième terme que constitue la peinture dans la relation architecture-langage, ou encore touchant aux premières années de la seconde moitié du 17^es, etc ...).

SOMMAIRE

- p. 2 INTRODUCTION
- 8 TROIS USAGES DE L'ARCHITECTURE
- Ordre
 - Raisnable
 - Logique représentée
 - Le maçon et l'architecte
 - Le projet en sa tête
 - Gothique vs classique
 - Convenance
- 20 POSITION
- 25 L'AILLEURS DES TRAITES.
- Ornement
 - L'ornement n'est pas communication
 - Colonne
 - Vérité de la représentation
 - Peuples et styles
 - Fonction
 - Citation
 - Matériaux
- 36 UN STYLE A LA HAUTEUR
- Destination
 - Imprimerie
- 45 DIRE
- Symptôme
 - Proportion
- 47 LES MOTS
- Dictionnaire
 - Ressemblance
- 52 HISTOIRE
- L'architecture dans l'histoire
 - Fiction
- 56 MOTIVE/ARBITRAIRE
- 61 CHOSES ET SENS
- 63 ORIGINE ET REPRESENTATION
- Procès verbal du 4 août 1672
- 69 L'ETRE DE LA CHOSE
- Présence et modèle
 - Porte
- 77 EN EFFET OU EN APPARENCE
- Effort
- 85 IMITATION SANS ILLUSION
- 88 ANNEXE 1 : La métaphore déplacée
- 96 ANNEXE 2 : Projet général

INTRODUCTION

Notre projet d'origine ¹ visait à établir ce qu'impliquait au niveau de la conception architecturale (attelée à un projet ou un traité) de penser l'architecture comme un langage. Autrement dit, au lieu de poser que l'architecture n'a rien d'un langage (ce que tout le monde sait), il s'agissait de montrer que ce rapprochement pouvait ne pas avoir été sans conséquences pour le domaine des formes, avec comme point de mire l'idée que rien n'empêche un architecte d'instituer l'architecture comme langage et de la considérer comme telle dans sa pratique ².

Poser ainsi, du moins au plan de la productivité de l'analyse, qu'il n'y a d'architecture qu'en tant qu'elle est élaboration et appareil notionnel dont la théorie a à rendre compte, offre l'avantage entrevu de se dégager de l'universalisme réifiant, induit dans les démarches de type finaliste ou visant de près ou de loin la constitution d'un univers conceptuel trans-historique.

1. Cf. Annexe 2

2. Hormis ce qui sépare cette approche des travaux d'inspiration sémiologique (voir annexe 1), il ne s'agissait pas non plus de rechercher soit la transmutation (le passage du texte-référent à l'oeuvre), soit la traduction (lecture-description) ou la distance du texte à l'oeuvre.

Sur ces thèmes. L. Marin, "La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin" in *Communications* N° 15, Seuil, Paris, 1970, pp. 186-209.

Pour l'architecture : Ph. Gresset, *L'écart du système*, Paris, 1977.

A. Guiheux, *Architecture, rhétorique et symbolisme*, UPI. Paris, 1978.

Ceci ne veut pas dire que de telles recherches soient pour nous impossibles, mais que nous les avons décalées d'un cran, que le questionnement des sémioticiens est ici déplacé au coeur de l'architecture et non plus vu comme instrument d'analyse.

Ce programme a pour centre de rayonnement le 18^os français, moment privilégié du développement de la philosophie du langage où parallèlement l'architecture s' imagine qu'elle peut elle aussi parler, ce qui n'est pas sans rapport avec ce qui s'est énoncé au titre d'une post-modernité architecturale, ce rapport fût-il de clôture ¹.

On trouvera ici le compte-rendu de cette recherche pour l'année 1983-1984, qu'il importait pour des raisons de généalogie à la fois du thème et de sa fortune critique de faire commencer à l'époque de Claude Perrault ².

Les mots, l'architecture et leurs échanges, c'est d'abord la théorie poétique du 17^os ³. Sans tenter de reprendre l'étude des relations entre la pensée générale

1. Deux tentatives opposées sont ici à considérer : d'une part, le renouveau ou si l'on veut l'aboutissement de l'analogie linguistique en architecture ; d'autre part, une critique du fondement même des outils de la représentation : remise en cause de la valeur représentative des dessins, modèles ou maquettes, qui accèdent au rang d'objets que l'édifice construit représentera. Cf. Alain Guiheux, "Bâtiments d'encre", in *Images et imaginaires d'architecture*, Catalogue CCI, Georges Pompidou, Paris, 1984, pp. 57-61. ; et Jean-François Lyotard, Scénario de l'exposition "Immatériaux", CCI, mars 1985.

2. même si le thème de la "convenance" circule avant le 17^o siècle.

3. On dira encore que le propos n'est pas de décrypter le montage que constitue dans son ordre textuel le traité d'architecture. Le déplacement du corpus qui amène à poser l'existence d'un ailleurs des traités sur l'architecture, impose de se demander si, de la même façon que le couple traité/manuel, il n'y aurait pas un système architecture/poétique. Sur traité/manuel, cf. A. Guiheux, "*L'architecture c'est la transmutation d'une brique sans valeur en une brique en or*". Paris, SRA. 1982, p. 98-99. Ce parallèle pourrait d'ailleurs donner lieu à une réinterprétation du couple théorie/doctrine. Qu'est-ce qu'une doctrine au 17^o siècle dès lors qu'elle veut différencier le faire et sa logique, interroger l'architecture ou la littérature comme un objet naturel ?

et l'architecture, toujours postulées mais rarement effectivement criblées, on montrera toutefois qu'il ne saurait être question de poser une direction d'emprunt d'un domaine à l'autre. On fera l'hypothèse d'une élaboration de la théorie architecturale hors des spécialistes de l'architecture, mais que ceux-ci seront amenés en retour à recevoir, comme si la théorie de l'ornement architectural allait être d'abord produite par la rhétorique avant de s'épanouir en architecture, comme si les architectes allaient récupérer l'architecture métaphorique mais théorisée de la poésie, prendre la métaphore au sérieux, dans un premier temps en acceptant l'architecture comme structure, dans un second en la comprenant comme langage ¹ (ce qui n'aura cependant pas été le fait du 17^os).

Si les poéticiens sont travaillés par le modèle de l'architecture dans sa globalité, il n'en va pas de même des architectes qui n'empruntent au langage que des thématiques transversales, comme les notions d'usage, de caractère, de convenance, constitutives de la doctrine classique, et sont sensibles à l'accoutumance ou à la netteté de l'expression sans jamais envisager l'architecture comme ensemble de signes. Vu du côté des architectes, l'architecture ne peut être analysée comme un langage, elle est représentation et non système de signes.

On peut voir dans la "distribution" et la "convenance" un point de départ aux idées "d'architecture-langage" ², ou un moment du fonctionnalisme sémiotique ³,

1. Ces questions se poseraient aussi bien pour l'urbanisme : les architectes n'ont-ils pas construit la métaphore cartésienne de la raison ? Qu'est-ce qu'une architecture raisonnée sinon celle qui reprend la ville cartésienne conçue dans ses moindres détails et non au coup par coup ? Comment raisonner en architecture, sinon en "copiant" Descartes et son exemple ?

2. Laurent Pelpel. La formation architecturale du 18^os en France, rapport de recherche CORDA 1980.

3. A. Guiheux, L'architecture, c'est ..., op. cit. p. 156 et suivantes.

mais ne faut-il pas impliquer sous ces termes l'ensemble de l'idéologie de la représentation pour l'occident, par-delà les périodisations de l'histoire de l'art ¹. Cette mise en art de "la pensée sauvage", c'est à dire le retournement d'une méthode d'analyse, où la connaissance des propriétés intimes de l'objet est accessible depuis son apparence ², à un processus de représentation de ces qualités intimes sur l'apparence extérieure, aura pour porte-parole Aristote ou Vitruve, Fénelon ou Perrault, Nicole ou Blondel, même si ce n'est qu'au 18^e siècle, à l'époque de la langue des calculs que la théorie esthétique mettra les "signes" des objets à la place des objets ³. Perrault et les intellectuels de son temps partageaient la recherche de l'expression la plus parfaite, du meilleur langage, le plus direct

1. Quand Kaufmann a limité la naissance du fonctionnalisme du 18^es d'une part à la théorie et d'autre part "à la conformité aux exigences pratiques et à celles des matériaux" (*L'architecture au siècle des lumières*, (1953) éd. fr. A. Julliard, Paris, 1963, p. 103), nous étendrons la thématique à la *recherche de la nature de la chose* et non plus seulement à la nature des matériaux, en y installant une analyse de l'idéologie de la représentation dans la modernité que ne retenait pas Kaufmann malgré des propos sur le déguisement, le mensonge ... (cf. p. 110).

2. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, pp. 24-25.

3. Ernest Cassirer, *La philosophie des lumières*, éd. Faillard, Paris, 1970, p. 288.

et le plus simple ¹. Cette quête que l'on a pu voir virer au sociologisme de la convenance n'a bien sûr pas été sans effet en architecture, mais simplement pas tout à fait où l'on croit : l'architecture pour Perrault n'est pas un langage. Alors le présent rapport aura valeur d'introduction.

1. A cette recherche de la netteté du langage, les historiens ont fait correspondre l'opposition classique/baroque, et expliqué la difficulté de ce dernier à pénétrer en France, bloqué par le développement d'une élite intellectuelle (qui n'appréciait guère que l'on dise la même chose plusieurs fois). Victor L. Tapié, *Baroque et classicisme*, (1957), Le Livre de Poche, Paris, 1980, p. 188. Il sera peu fait ici référence à ce mode d'analyse plus proche d'une sociologie de l'art que d'une théorie.

 TROIS USAGES DE L'ARCHITECTURE

La théorie poétique du 17^e siècle est pleine de ces termes aux connotations architecturales : fondement, solidité, ornement, voire plan ¹. Il est difficile de les renvoyer uniquement à la place de la métaphore architecturale dans la pensée philosophique et particulièrement dans l'édifice cartésien ². Au contraire, la théorie poétique propose au-delà du modèle architectural comme modèle de la pensée, une identité entre architecture et art de parler, la pensée et l'art de parler devant d'ailleurs nécessairement coexister. Si bien conduire sa pensée c'est partir du sol ou du solide (" il ne faut pas commencer à bâtir une maison par le faite" ³), l'art de parler qui la redonne commencera par traiter de "ces choses (qui sont) comme des fondements d'un édifice, qui n'en sont pas la

1. Plus récemment ... : "texte à composition baroque au siècle des architectures austères de la raison". Louis Marin, Introduction à *La logique ou l'art de penser*, éd. Flammarion, Paris, 1970, p. 15.

Peter Collins et Louis Hautecoeur ont repéré l'importance de l'architecture chez Fénelon - P. Collins, *Changing ideals in modern architecture*, Londres, 1965, p. 180.

2. Cf. Denis Payot, *Le philosophe et l'architecte*, éd. Aubier, Paris, 1982.

3. Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, Paris, 1675, p. XVI. (se réfère à Quintilien).

Ceci sera par contre devenu totalement possible pour un architecte du 20^e siècle qui se joue de la modernité comme R.M. Schindler. Cf. Dominique Rouillard, *Construire la pente à Los Angeles*, rapport de recherche, Plan Construction, Direction de l'Architecture, 1984.

partie la moins nécessaire, quoiqu'ils n'en paraissent point" ¹, pour finir avec les "ornements de l'éloquence" ². L'auteur d'un ouvrage de rhétorique sera dès lors obligé de se plier à son sujet : "Il n'y a que ceux qui s'imaginent que l'art de parler ne doit traiter que des ornements de l'éloquence qui puissent condamner la méthode que je suis" ³.

L'architecture est de ce fait trois fois intervenue : dans la conduite de la pensée en général, dans l'art de parler et dans la pédagogie de l'auteur en particulier. La pensée, son référent (l'art de parler), le livre fonctionnent "à l'architecture".

- Ordre

Le langage et l'architecture ont d'abord en commun de pratiquer avec "ordre". Pour raconter une histoire on doit "trier, pour ainsi dire, et ramasser soigneusement les grandes circonstances, prenant garde à ne point insérer (...) des particularités basses et superflues, ou qui sentissent l'école" ⁴. Les petites choses, cela gêne tout, c'est comme du moellon ou des platras qu'on aurait arrangés et comme entassés les uns sur les autres, pour élever un bâtiment. Boileau lisait Vitruve dans le texte et dans la traduction de Parrault (voir ses *Réflexions V* et ses *Réflexions érotiques*), et s'il n'avait que peu d'idées sur

1. Lamy, La Rhétorique.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. Nicolas Boileau, Traité du sublime in Oeuvres Complètes, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1966, p. 358

l'architecture, et de fait partageait les idées reçues de son temps, celles-ci étaient d'abord architecturales ¹.

L'ordre permet aussi que s'introduise la diversité de l'ornement : un palais supporte l'ornement et la variété pour autant "qu'il soit bâti dans un même ordre et sur un même dessein"². Il est de ce point de vue à mettre en rapport avec l'unité d'action, règle qui elle aussi permet ensuite d'accentuer la diversité ³.

L'ordre, valeur très générale du 17^os, est aussi valeur de beauté : "L'ordre et la beauté sont presque une même chose " ⁴ ; tout ce qui est ordonné plaît : "nous sommes portés par une inclination naturelle à aimer l'ordre". Il est ordre de la pensée, et représentation de l'ordre de la pensée. Ce que l'on admire c'est peut-être d'abord l'ordre du peintre, l'esprit de l'artiste, et en architecture, moins l'organisation du palais que cette exposition d'une logique qui nous fait croire "qu'il ne pouvait pas y arriver par des voies plus simples, et qu'il n'a rien fait dont il ne puisse donner de bonnes raisons" ⁵. Des raisons il faut

1. Pour une opinion contraire, cf. Mary Theodora Woss, La sensibilité de Boileau, Librairie Universitaire, Paris, 1932, p. 90-94.

Lamy (La Rhétorique, L.V chap. VIII, p. 391) prendra en exemple Dinocrates pour illustrer les qualités de l'orateur qui doit captiver son auditoire. Vitruve est ici utilisé en dehors de l'architecture. Hormis la confirmation d'une réelle connaissance des écrits, ce point est un indice du respect pour l'architecture dans le monde des poéticiens.

2. René Rapin, Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, (1675), éd. établie par E.T. Dubois, Librairie Minard, Paris, 1970, p. 77.

3. Ibid.

4. Lamy, La Rhétorique, p. 8.

5. Ibid. L'oeuvre est simplement l'art lui-même, démarche calculée et réfléchie en vue d'une fin. L'art est alors l'opposé du caprice. Cf. Bernard Tocanne, L'idée de Nature en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle, Klincksieck, Paris, 1978, p. 291.

pouvoir en donner, et l'ensemble doit rendre une évidence de raison. Ce que l'on voit dans un palais, c'est d'abord l'architecte à travers la manifestation de ce qu'il a voulu faire : rien n'y est avec désordre ou hasard, tout se lit comme étant la conséquence d'une intention, "la vue d'un palais fait selon toutes les règles de l'art, ne plaît que lorsqu'on aperçoit la fin que l'architecte s'est proposée : qu'on voit qu'il rapporta toutes choses avec esprit à cette fin"¹.

Pour Perrault, l'édifice est raisonné tant du point de vue de sa conception que de sa perception. L'édifice est beau non parce qu'il plaît, mais il plaît parce qu'il est raisonné, parce qu'on en lit, perçoit les raisons. La beauté est perception de la raison². Perrault pose le problème (oh! combien actuel à travers la notion "d'intention") d'une architecture qui serait à entendre et non à voir, ou qui serait à voir depuis l'entendement. D'où à nouveau la question du langage, d'une architecture réalisable et appréciable avec la seule aide des mots de la raison, des mots qui supportent la pensée.

- Raisnable

En architecture il faut toujours faire attention à trouver des raisons à ce que l'on fait, et au moins des prétextes. Ainsi ne doit-on pas mettre de colonnes

1. Ibid.

2. Grand sujet de discussion. Cf. E. Cassirer, *La philosophie des Lumières*, p. 299 et la remise en cause que fait l'abbé Dubos.

Un débat sous-jacent est aussi celui de l'opposition entre l'expression transparente de la pensée rationnelle et le travail de la figure.

là où il n'y a rien à soutenir ¹. Dans son transfert en architecture, la raison devient figuration de la raison.

Certes on dira que l'art doit être guidé par la "lumière de la raison"², ou que tout ce qui est conforme à la raison "devrait nous plaire". Quelle que soit le vague de la notion ³, elle acquiert en architecture encore un autre statut, proche du vraisemblable. Le terme de prétexte conviendrait assez bien, apparence de raison.

- Logique représentée

"Le discours doit enfin ressembler à un objet naturel"⁴, c'est à dire "dont toutes les parties sont liées par une relation nécessaire". Cette cohérence, la représentation d'une logique du discours, trouve notamment à s'exprimer au sujet de l'ornement, cette figure qui ne peut être un ajout sans raison, ou sans apparence de raison. C'est en ce sens que Fleury nomme l'ornement excellent celui qui est "attaché à la chose même" et qu'on ne peut ôter sans la détruire ⁵. C'est

1. J.L. de Cordemoy, Nouveau traité de toute l'architecture, Paris, 1706, p. 128.

2. Ladislas Tatarkiewicz, "L'esthétique du Grand Siècle", in XVII^e siècle, n° 78, Paris, 1968, p. 25.

3. Ibid.

4. Claude Fleury, Dialogues sur l'éloquence, (1664), cité par Tocanne, p. 413. Voir aussi Tocanne, p. 329.

5. Fleury, *ibid.* p. 122

ce qui se passe en architecture où un ornement doit être essentiel et solide, appartenir à la structure même de l'édifice. Comme le dit Tocanne, Fleury esquisse une théorie fonctionnelle de l'ornement, celle du 19^os en architecture ¹.

Cette logique représentée peut être celle que montrera une poétique, logique de l'oeuvre comme objet quasi à plat, ordre visuel du poème. Ainsi en va t-il de l'édifice que les architectes s'arrangent à composer et considérer d'une seule vue. Les sons et les colonnes se répondent en cet ordre.

- Le maçon et l'architecte

Plutôt que de donner dans l'éloquence, si vous n'en n'êtes pas capable, alors construisez simplement votre discours : "soyez plutôt maçon si c'est votre talent " ². En l'occurrence Boileau s'adresse à Cl. Perrault, mais il se réfère à l'énorme filière d'énonciation qui oppose le maçon à l'architecte (et dont on mesure encore aujourd'hui les effets ³), structure hiérarchisée qui établit que l'on ne peut prétendre au second si on ne dispose pas des connaissances du premier, en architecture comme en vers.

1. Mais ce qui est critiqué, l'ornement artificiel (peinture, sculpture, lambris), est aussi nécessaire pour donner au discours le ton agréable.

2. Boileau, L'Art poétique, in Oeuvres Complètes, op. cit, chant IV.

3. A. Guiheux, L'architecture c'est ..., p. 84 et suivantes.

Eloquence et architecture sont, comme il a été vu ¹, pris dans une esthétique commune. Le dessein, l'ordonnance, la proportion des parties, l'arrangement des matières, l'invention ², sont autant de termes fonctionnant dans les deux domaines qui se partagent encore une même déontologie.

- Le projet en sa tête

Comme on pense avec des mots (*Logique de Port-Royal.*, et comme ce que l'on va dire ou peindre et sans doute construire doit d'abord exister en sa tête, alors les oeuvres ne sont que des représentations de mots.

Est-ce caricaturer la place du langage dans les autres arts ? Cette idéologie du projet en la tête, qui sera aussi bien véhiculée par Lamy ³ que par Poussin, traversera tout le Romantisme ⁴.

- Gothique vs classique

L'architecture est un modèle pour la littérature, notamment en ce qui concerne l'abandon du gothique. Il faut, comme les architectes ont su l'effectuer, délaisser le gothique et oser imiter les ordres antiques. "Faisons

1. Louis Hautecoeur, L. Tatarkiewicz

2. R. Rapin. *Réflexions sur la poétique*, p. 33

3. Lamy, *La Rhétorique*, p. 5

4. Infra. Positions. On ne dira plus seulement que le langage véhicule la pensée, mais que le langage a une fonction constitutive pour la pensée (Noam Chomsky, *La linguistique cartésienne*, (1966), Seuil, Paris, 1969, p. 59).

donc dans l'éloquence ce que nous avons fait dans l'architecture, quittons cette manière gothique"¹ . Le gothique, qu'il soit littéraire ou architectural, est de méchante proportion, "fatras de mauvais ornements mal placés", il est inculte et grossier, barbare. On retrouvera les mêmes idées chez Boileau critiquant Ronsard ², La Bruyère ³ et Fénelon ⁴, et adorant la simplicité de l'antique. F. Blondel, au sujet des inscriptions dans les édifices, admire la concision du latin et sa capacité expressive. La langue française, trop pleine de monosyllabes et d'auxilliaires est marquée de la barbarie gothique qui ne peut atteindre la véritable grandeur ⁵.

- Convenance

Le terme appartenant à la fois à l'architecture et au langage, désigne la parole juste, l'adéquation d'une parole à une pensée, elle-même adéquate à la vérité des choses. "La convenance est cette relation

1. Cl. Fleury, *Si on doit citer dans les plaidoyers* (1664) cité par l'abbé Fr. Caquère, *La vie et l'oeuvre de Claude Fleury*, Gigord, Paris, 1925, p. 65.

2. Boileau, *L'Art poétique*, p. 163.

3. La Bruyère, *Les caractères*, éd. Godefroy, Paris, p. 64.

4. Fénelon, *Discours de réception à l'Académie*, mars 1693.

5. François Blondel, *Cours d'architecture*, Paris 1673-1683, 4^e partie, L. XIII, p. 610. On pourrait dire que le latin est au gothique ce que le dessin est au langage ; concision du latin, immédiateté du dessin.

entre la réalité, la pensée et le langage" ¹. Comparer cette définition avec celle des architectes permet de voir la latence d'un questionnement sémiotique. Si la convenance en architecture est l'adéquation entre l'architecture et la hauteur du client ou la destination de l'édifice, on reste alors en-deçà de la problématique où s'insère le terme pour Méré et autres auteurs du 17^e siècle, pour qui "le juste rapport (qui) se doit trouver entre la pensée et l'expression" ². L'architecture n'est pas une pensée ou un discours qui a à s'exprimer.

La convenance est le terme qui relie le caractère du sujet et le caractère de son expression, et cela peut-être dès Aristote ³.

Reste qu'avec la convenance on peut tricher sur la représentation du statut du destinataire, mentir ⁴. Les hommes s'arrangent pour se grandir et pour réhausser l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes et notamment en se faisant construire de plus grosses maisons qui feront l'admiration des autres ⁵. Port-Royal ne remet pas en cause l'expression du statut du destinataire, mais seulement la triche : "Qu'est-ce que proposent ces gens qui bâtissent des maisons superbes et beaucoup au-dessus de leur condition et de leur fortune ?" ⁶. S'ils étaient seuls ils ne pratiqueraient pas ainsi, c'est la vie en société qui les incite à ce mauvais jeu de s'adresser aux autres. "Ils s'imaginent que tous ceux qui verront

1. B. Tocanne, *L'idée de la Nature en France*, p. 129.

2. Méré cité par Tocanne p. 129. "juste rapport qui se doit trouver entre la pensée et l'expression".

3. *La poétique*, éd. Seuil, Paris, 1980.

4. Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique de Port-Royal*, (1662), éd. de 1824.

5. Ibid.

6. Ibid. p. 90.

leurs palais, concevront des mouvements de respect et d'admiration pour celui qui en est le maître". Cette réflexion sur le signe, la métonymie de l'homme à l'espace, les marques de la puissance, vise tout autant le spectateur que le propriétaire ; l'architecture comme message adressé à la fois au propriétaire et au spectateur.

L'exemple ne sera pas plus avant développé dans *La Logique* qui contrairement aux écrits de poétique consacre peu de place à l'architecture, sauf comme illustration. *La Logique* n'aborde jamais un tant soit peu frontalement l'architecture, elle pourra aussi bien prendre l'exemple du carosse que celui du palais ¹. L'architecture montre plutôt le mauvais exemple. Ainsi pour faire voir que l'ornement contribue fortement à masquer la vérité, et à lui imposer les lois de la période ou de la figure, *La Logique* compare le travail de l'orateur à celui de l'architecte, qui pour faire un bâtiment taille les pierres, les raccourcit et les "déguise selon qu'il lui est nécessaire pour les (la) placer dans ce vain ouvrage de paroles qu'il veut former" ². Mais comment ne pas voir ici une idée force de la doctrine de Viollet-le-Duc ? Pour Port-Royal, l'ornement est à la vérité ce que la défiguration du matériau est à la simple architecture. On défigure la vérité comme on défigure la matière.

Ces quelques exemples n'aboutiront jamais, comme le voudront les architectes après la renaissance de la linguistique contemporaine, à l'assimilation des deux domaines, architecture et éloquence. Les poéticiens,

1. Ibid. On retrouve l'architecture pour illustrer la cause efficiente ou exemplaire : "le dessin d'un bâtiment par lequel un architecte se conduit" (p. 292). C'est l'idée de modèle qui est alors mise en place. L'idée de division se rapporte aussi à la ville et ses quartiers, aux parties de la maison (p. 196). Mais l'architecture ne sera jamais modèle pour *La Logique*.

2. Ibid. p. 341

tout en prenant l'architecture comme modèle de l'éloquence, ne diront jamais que l'architecture est éloquence. Simplement l'une et l'autre sont gouvernées par les mêmes principes, ceux d'une esthétique comparée qui se met en place ¹, alors que ces dernières années nous n'avons bénéficié que d'un système à deux termes aboutissant à l'inclusion de l'architecture dans le langage.

1. On ne trouve pas une véritable esthétique comparée telle qu'elle apparaîtra avec l'abbé Dubos. Cf. Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, PUF, coll. Sup. Paris, 1974, p. 39. On pourrait sans doute chercher si le passage de la doctrine (dire ce qu'il faut faire) à la théorie (établir ce qui est), que croit repérer E. Cassirer (*Philosophie des Lumières*, p. 288), ne trouve pas son correspondant chez Perrault ou autres. Le repérage de traits généraux derrière la diversité des cas s'applique aussi bien à la colonne qu'aux genres poétiques.

Il arrive aussi à F. Blondel de poser une dimension comparative entre les arts ; par exemple : *Cours d'architecture*, 2^o partie, L. VIII, chap. X, p. 170, ou Françoise Fichet, *La théorie architecturale à l'âge classique*, Mardaga, Bruxelles, 1979, p. 171.

Mais les comparaisons entre divers domaines de l'art et le langage n'impliquent pas que s'y glisse une problématique du signe. Cf. Tzvetan Todorov, "Esthétique et sémiotique au 18^o siècle" in *Critiques*, n^o 308, éd. de Minuit, Paris, pp. 27-29.

De plus, mais en faussant quelque peu l'analyse ¹, on dirait qu'il y a eu inversion des termes : aujourd'hui, l'architecture est une partie du langage, quand au 17^e siècle l'art de parler n'était qu'une partie de l'architecture, elle fut "presque" le modèle du langage ; ainsi le poème héroïque devait-il être parfaitement lié, de "juste convenance", et ses parties organisées entre elles sur le modèle d'un grand palais, uniforme dans "le dessein et la proportion des parties" ².

Il est difficile de dire "architecture parlante" en cette seconde moitié du XVII^e siècle. Non seulement parce que l'architecture n'est pas signe, mais peut être aussi parce qu'elle est modèle dominant, on ne peut guère transposer les formules qui s'échangent entre peinture et poésie ³. Il n'y aura pas, avant Boffrand semble-t-il ⁴, d'architecture parlante ou de peinture construite comme il y a une poésie muette ou une peinture parlante.

1. Ceci est exact si on considère l'art de parler, puisque de même que l'architecture exprimera le caractère du programme, l'art de parler exprimera la chose dont on parle ; mais on voit bien que cette correspondance n'existe pas entre langage et construction. Cf. infra. Ornement.

2. R. Rapin, *Réflexions sur la poétique*, p. 86.

3. Roger de Piles, *Dialogue sur les couleurs*, Paris, 1673.

4. Germain Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris, 1745.

POSITION

B. Lamy dans ses *Entretiens sur les sciences*¹ consacre deux paragraphes à l'architecture, qu'il fait dépendre des mathématiques. L'auteur s'y connaît pourtant en architecture, ayant travaillé pendant trente ans sur la reconstruction du temple de Salomon (même si ses compétences en la matière furent dès l'époque largement contestées²). Rien de ces deux paragraphes ne laisse à penser une direction linguistique chez un auteur qui publiera "l'art de parler" et où abonderont les comparaisons avec l'architecture.

Nous sommes donc face à une chaîne qui fait que lorsque Lamy parle d'architecture il la ramène aux mathématiques³, et que lorsqu'il parle de langage

1. B. Lamy, *Entretiens sur les sciences*, (1684), éd. critique, F. Girbal et P. Clair, PUF, Paris, 1966, p.235.

2. Ibid. p. 88

3. Roland Fréart de Chambray voit également dans la géométrie l'origine de tous les arts. *Parallèle de l'architecture ancienne avec la moderne*, Paris, 1650, p. 7 : "sans aide de laquelle il est impossible qu'il (l'art architectural) subsiste". Cette vision était déjà celle de Francis Bacon. Dans sa *Répartition Universelle des Sciences Humaines* (in *Oeuvres*, Paris, 1845-1851), Bacon plaçait l'architecture dans l'appendice des Sciences de la Nature, constituées par les mathématiques pures (géométrie, arithmétique, algèbre) et mixtes (perspective, mécanique, astronomie, cosmographie, architecture, art des machines). Encore faut-il préciser que l'architecture a alors sa place dans la catégorie de la Raison. Par contre, dans le *Système Figuré des Sciences Humaines* (*L'Encyclopédie*, 1763), "l'architecture civile" sera passée de la Raison à l'Imagination, constituée par la poésie narrative qui gouverne musique, peinture, sculpture, architecture civile et gravure. Hormis toutes les implications, qu'il faudrait bien arriver à saisir, de cette conception de l'architecture comme narration, ce passage de Bacon à D'Alembert, de la Raison à l'Imagination, des mathématiques à la poésie, n'est-il pas programmé par les travaux des poéticiens ? Il ne restera dans la raison que "l'architecture militaire", gouvernée par la géométrie, quand "l'architecture pratique" (travail et usages de la pierre, du plâtre, de l'ardoise, etc) prendra place dans la Mémoire (le savoir des arts et des métiers).

il le ramène à l'architecture, sans que l'inversion de ce dernier enchaînement puisse encore être effectuée (l'architecture ramenée à un langage). Il reste alors à savoir ce qu'il faut mettre sous ces termes et à rendre compte de la logique de ces échanges. Là est sans doute toute l'ambiguïté et l'intérêt de l'utilisation des textes sur l'art de parler. L'architecture au 17^es n'est pas langage, mais cette formule n'apporte ni ne contredit rien, dès lors que le langage, lui, est pour beaucoup une architecture.

Sans que les traités de l'art de parler ne prennent en charge de définir l'architecture, mais du simple fait qu'ils l'utilisent comme exemple, comparaison, ou autre métaphore, n'attirent-ils pas, non seulement le langage vers l'architecture, mais réciproquement l'architecture vers le langage, produisant ainsi, "par la bande", une évolution de la définition de l'architecture. Cette hypothèse offre au moins l'intérêt d'introduire une complexité, éliminée par le traité d'architecture ou les dictionnaires de l'époque qui établissent ce qu'est l'architecture.

Pourquoi les architectes du 17^e siècle n'ont-ils pas tenté de resserrer un peu plus le rapport architecture-langage ? Le langage est soumis à deux tendances opposées : d'une part il est essentiel à la compréhension de la démarche artistique (pour pouvoir en parler tout simplement), mais d'autre part il se révèle incapable de l'expliquer. Freart de Chambray après avoir tenté de définir "le nom d'ordre" se résoud à "considérer la chose matériellement par chacune de ses parties, afin qu'elle touche davantage l'imagination, et nous forme

distinctement son idée" ¹. C'est, dit-il après d'autres, que "l'architecture ne consiste pas en paroles, sa démonstration doit être sensible et oculaire". Il ne dit pas seulement que l'architecture se distingue du langage par sa substance, mais que l'on ne peut parler d'architecture qu'en désignant chacune de ses parties pour finalement en réaliser l'anatomie. L'anatomie de l'ordre est l'énumération de la base, du chapiteau, de l'architrave, de la frise et de la corniche ². Le langage s'inscrit dès lors dans une circularité et une dépendance. Il est outil de description et non modèle (ce qu'est l'architecture pour le langage). Il est incapable d'exister comme équivalent dans un autre ordre d'expression.

Si pour parler des ordres d'architecture il existe bien le mot "ordre", sa définition ne peut être contenue dans l'ordre du langage. On ne peut parler d'architecture qu'avec la matérialité de l'architecture, il n'existe pas de concept extérieur à l'architecture pour en parler. Le langage ne peut parler de façon

1. Après avoir épluché les définitions de Scamozzi ou de Vitruve pour savoir "ce que le nom d'ordre signifie". Fréart de Chambray, *Parallèle*, p. 6-7.

2. Ibid. p. 7. Fréart est ici fidèle à Locke qui voit dans la dénomination un mouvement premier de l'activité intelligente. L'esprit commence par trouver des noms aux choses.

John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, (1690), tr. fr. M. Coste, Amsterdam, 1758, Tomme III, p. 6.

Fréart de Chambray partage ici les idées de Leibnitz : "l'analyse exacte de la significiation des mots ferait mieux connaître que toute autre chose les opérations de l'entendement".

G.W. Leibnitz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, (1765), Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

autonome des ordres, il est obligé de passer par la description des membres de la colonne, de se laisser contaminer une nouvelle fois par l'architecture, comme s'il ne pouvait, dans une chaîne infinie, qu'aller de désignation en désignation, de l'ordre à ses parties et sous-parties.

De fait, un traité d'architecture risque toujours de devenir "un travail oiseux et puéril" quand il nomme pièce à pièce les éléments de l'architecture à la façon des premiers peintres qui devant la faiblesse de leur art "qui n'arrivait pas encore à une assez naturelle représentation des choses qu'ils imitaient", écrivaient sous leurs dessins "un boeuf, un arbre, un cheval, une montagne"¹. Ce qui vaut pour l'architecture, dont le texte n'est qu'un pâle commentaire qui peut au mieux en nommer les parties, vaut aussi pour le dessin "qui est passé si avant dans l'expression des paroles, qu'en un instant il nous montre plus de choses, et avec bien davantage de précision, qu'on ne saurait avoir dit en beaucoup de temps"².

L'architecture est donc irréductible au langage (argument qui courra jusqu'à nous) et le dessin est moyen d'expression bien plus sophistiqué que le langage, plus court et plus précis parce qu'il nous fait voir immédiatement la chose³. Le langage apparaît ainsi en négatif : le dessin "est une rare façon de parler, qui n'a besoin ni d'oreilles, ni de langue, (...)

1. Freart de Chambray, *Parallèle*, p. 89

2. Ibid.

3. Ibid.

la plus divine invention que les hommes aient jamais rencontrée" ¹. Voilà sans doute un argument pour expliquer la vogue des traités des ordres limités à des dessins ².

1. Fréart et voir T. Todorov, "Esthétique et sémiotique au XVIII^os", op. cit.

2. Cette thèse est totalement opposée à celle des Romantiques : "La production d'une oeuvre d'art, quelle qu'elle soit, est précédée d'un acte mental créateur qui utilise le langage". Schlegel, Kunstlehre (cité par Chomsky, La linguistique cartésienne, p. 39). Cependant, elle est au 17^o siècle en accord avec l'idéologie du "projet en sa tête" (supra). D'où la suprématie de la poésie sur les autres arts.

L'AILLEURS DES TRAITES

Parce qu'elle prend l'architecture comme modèle, la rhétorique pense l'architecture, et cela à côté ou plutôt en avant même du traité. La rhétorique ferait ainsi évoluer la doctrine d'un autre champ, dans un ailleurs du droit chemin de l'architecture, tel qu'il peut être indiqué dans le traditionnel traité. Au 17^e siècle la rhétorique serait un des lieux de l'avant-garde de la pensée de l'édification, laquelle devra "récupérer" des acquis venus d'ailleurs. On pourrait dire que la rhétorique, parce qu'elle utilise l'architecture comme modèle, la modélise, c'est à dire la modifie.

N'existerait-il pas, cependant, des usages outranciers de l'architecture dans l'ouvrage de rhétorique à des fins de pure métaphorisation, et par là sans portée ? Fleury par exemple pense qu'il est "dégoutant" d'annoncer dans une plaidoierie la figure que l'on va faire (dilemme ou gradation ...), de même qu'il ne faut pas laisser voir la façon dont l'architecture a été faite en laissant les échafaudages, grues et engins sur le chantier¹. Sans doute la pédanterie de l'annonce de la figure est-elle dégoutante, comme un bâtiment laissé en chantier en donne l'image, mais le rapprochement de Fleury ne semble pas aller au-delà. Cependant, celui-ci semble indiquer un des véritables problèmes dont auront à traiter les architectes : de la même façon que l'on peut annoncer ce que l'on va dire, l'édifice doit-il (ou non) montrer la façon dont il a été construit ?

Dès le 17^e siècle, la rhétorique sinon la linguistique est structurale, si on veut bien admettre le terme dans sa dépendance architecturale.

1. Fleury, *Si on doit citer dans les plaidoyers*, p. 120.

- Ornement

Sous réserve d'approfondissement, il faut bien admettre en effet que la rhétorique va s'imposer une conception de l'ornement produit par sa réflexion sur l'architecture, mais celle-ci fera retour sur l'architecture elle-même.

Certes, on pourrait prétendre que cette conception de l'ornement est déjà présente à la pensée des architectes, mais l'idée d'un ornement comme inhérent à la construction n'éclatera que fort tard chez ces derniers. Aux oppositions agréable/solide, ornement/essentiel, lambris/murs, sculptures et peinture/planchers et couverture, l'abbé Fleury¹ substituera les ornements "attachés à la chose même, et qu'on ne peut (...) séparer sans la détruire", formule oh ! combien viollet-le-ducienne. La beauté du bâtiment est une question de plan, de situation des parties, de la figure des toits ou de l'usage, et certainement pas les peintures et les dorures. L'ornement ne sera jamais quelque chose de rajouté, et si le bâtiment est beau c'est parce qu'il est fait ; il est beau aussitôt, ou il n'est pas. Il n'est pas rattrapable.

Dans son discours de réception à l'Académie Française², Fénelon va partir sur un parallèle entre le langage et l'architecture où l'on ne saura plus bien si l'architecture sert de métaphore pour parler du langage, ou si le langage sert d'introduction exemplaire à l'architecture.

1. Fleury, Si l'on doit citer dans les plaidoyers, p. 121.

2. Discours de réception à l'Académie Française, mars 1693.

En soixante ans le langage a donc changé ¹. Les savants sont revenus aux véritables règles, "on n'abuse plus, comme on le faisait autrefois, de l'esprit et de la parole ; on a pris un genre d'écrire, plus simple, plus naturel, plus court, plus nerveux, plus précis". Ce changement serait un peu un retour au style simple. Le langage doit redonner la force des pensées et Fénelon le dit déjà en des termes "architecturaux" : " on n'admet que les pensées vraies, solides, concluantes pour le sujet où l'on se réfère. L'érudition autrefois si fastueuse ne se montre plus que pour le besoin". Du vrai, du solide, et la satisfaction du besoin, et rien d'autre, un tel programme pourrait être celui du 19^os en architecture. Une architecture de l'âge de raison assurément, fonctionnaliste et ne reconnaissant que la beauté du vrai.

Architecture et langage, la liaison se fait par la rhétorique et en particulier par les notions de style et d'ornement. Le style fleuri ne s'élèvera jamais au-dessus du genre médiocre, et pour le sublime, dédaigneux des ornements empruntés, il faut du simple : "On a reconnu que les beautés du discours ressemblent à celles de l'architecture". Le style fleuri c'est le gothique dont on ne comprend pas la logique : "Il ne faut mettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement ; mais visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice" . Dans la *Lettre à l'Académie*, il affirmera sa préférence pour la simplicité de l'architecture grecque qui "n'admet dans un édifice aucun morceau qui soit pur ornement. Elle se borne à tourner en ornement les morceaux qui sont

1. Discours de réception à l'Académie Française, mars 1693.

nécessaires pour soutenir un édifice". Cette morale architecturale fait écho à celle de l'éloquence qui ne retient que lorsqu'elle vise le besoin de la persuasion et non la mise en évidence de l'auteur ou de l'ornement pour lui-même.

Fénelon propose une identité de but à l'architecture et à l'éloquence. Dans l'ordre du besoin, le langage sert à communiquer les pensées, comme l'architecture à loger les gens dans une maison solide et adaptée à son programme. Dans l'ordre expressif, le langage fera apparaître, comme dans un renforcement, ce qui sert à la démonstration, tout comme en architecture l'ornement sera au service de l'expression de la nécessité. C'est de ne pas remplir cette mission que Fénelon reproche au gothique. Cette architecture "pleine de roses, de petites pointes et d'une infinité d'ornements délicats où la pierre est découpée comme un carton. Elle élève jusqu'aux nues des voûtes immenses sur des piliers menus comme des fuseaux. Tout est plein de fenêtres ; tout paraît en l'air. Tout semble prêt à tomber, et dure néanmoins des siècles. Tout étonne par sa hardiesse, et cette hardiesse est une disproportion des parties". Les gothiques sont allés trop loin dans la recherche du beau. Ce que dit Fénelon avec son "carton", c'est que le gothique ne donne pas l'impression d'être une architecture, et que par conséquent elle pêche du côté de l'expression, même s'il n'en admire pas moins l'industrie. Il est incohérent qu'une architecture qui peut durer des

siècles apparaisse comme du carton tenu par des allumettes ¹.

- L'ornement n'est pas communication

La vérité est le soutien et la solidité de la pensée. Mais s'il s'agit de bien parler et de sortir de la seule communication, il faut y mettre de l'ornement, de la même façon qu'en architecture on ajoute à la solidité de la grandeur et de la délicatesse ². La métaphore ne fait que confirmer l'homologie construction/ornement : communication/poétique, autrement dit qu'en aucun cas on ne pourra prétendre que l'ornement d'architecture constitue quelque chose comme un langage dans sa fonction dénotative. C'est bien au contraire la construction qui s'apparente à la communication grâce à sa fonction utilitaire.

Entre le "décor comme langage" que l'Amérique d'aujourd'hui a su développer et cette seconde moitié du 17^es, un retournement théorique aura permis de passer cette fois à l'organisation ornement : langage.

1. C'est aussi le propos de Fréart de Chambray :
" ... C'est une chose de très grande obligation en architecture, de faire tout non seulement solide et durable, mais encore qui paraisse tel, pour éviter l'ineptie gothique, qui affecte comme une beauté, de faire que les ouvrages semblent suspendus, et quasi prêts à tomber". Parallèle, p. 189. et cf. supra, Effort.

2. Bouhours, La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit p. 105.

Lamy produit lui aussi les correspondances entre d'une part construction, communication, utilité et d'autre part beauté de l'éloquence, ornement d'architecture, agréable. L'architecture est souvent donnée en exemple pour illustrer la hiérarchie entre l'utilité, la solidité et l'ornement. Cf. Lamy, La Rhétorique, p. 366.

On aura encore vu que la manière de bien penser apparente la vérité à la fondation, et la vérité remontera des fondations au mur et particulièrement au mur en brique comme vérité. Mais retenons que la métaphore architecturale "fonctionne" à l'utilité. L'architecture est utile de même que le langage a une fonction utilitaire : communiquer clairement et simplement.

	Besoin	Beauté
langage	communication dénotation	art de parler expression éloquence
architecture	commodité, usage solidité, programme construction	caractère expression architecture

- Colonne

La colonne est modèle d'ornement. Son utilité constructive est incontestable, et elle est le principal ornement de l'architecte. Enlever les colonnes c'est détruire l'édifice comme le discours : "il n'y a rien de véritablement beau dans un discours, que la justesse et la solidité des pensées jointes à tout ce qui est utile, soit pour la clarté des expressions, soit pour la facilité de la prononciation (...) Dans un bâtiment

les colonnes qui en sont le principal ornement, y sont si nécessaires, et leur beauté est si étroitement liée avec la solidité de tout l'édifice, qu'on ne peut les renverser sans les ruiner entièrement" ¹. Des propos albertiens, mais incrustés dans l'esthétique de l'époque.

- Vérité de la représentation

Pour illustrer le thème de la vérité, Lamy prendra pour exemple les colonnes vitruviennes qui ne doivent pas être peintes sous la forme de roseaux ou de chandeliers "qui portent de petits châteaux" ². La vérité en architecture semble sortir d'un débat philosophique, relatif soit à la connaissance théorique et à ses règles logiques, concepts et principes, soit à l'harmonie de l'univers ³, pour se centrer sur la vérité de la représentation avec au centre la vérité de l'ornement. Bouhours ⁴ pense l'ornement comme ajout à la vérité, à la structure de l'édifice, ajout en grandeur, agrément et délicatesse, sans pour autant qu'il ôte de la vérité.

1. Lamy, La Rhétorique, p. 352.

2. "Les ornements sont raisonnables lorsque la vérité n'est point choquée, c'est à dire, que toutes les expressions dont on se sert, ne donnent que des idées véritables". Lamy, La Rhétorique, p. 363. Sur ce thème, voir E. Gombrich, The Sense of order, Phaidon Press, Oxford, 1979.

3. E. Cassirer. La philosophie des Lumières, p. 307.

4. Bouhours, La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Paris, 2^o éd. 1688, Second dialogue, p. 105.

Opinion partagée par Charles Perrault, Parallèle des Anciens et des Modernes, Tome II, 1688, p. 66.

La vérité est le fondement de l'édifice mais elle ne suffit pas, il faut y mettre de l'ornement ¹. La vérité est aussi un peu celle de la construction, du "bâtir simplement". L'architecture n'aura fait que prendre à la lettre ce qui n'est encore ici que comparaison et métaphore, ou homologie : "la vérité est à la pensée ce que les fondements sont aux édifices" ².

Lorsque F. Blondel distingue parmi les propositions celles qui sont dans l'oeil et celles qui sont dans l'édifice ³, il introduit au niveau de la perfection une distinction homologue de celle qui loge entre vérité et vraisemblable.

- Peuples et styles

La qualité de la représentation est aussi qualité morale des peuples. Elle s'oppose à l'esprit mensonger. Tout écart à la vérité est un écart de pensée ⁴. Ce type de rapprochement n'est donc pas à mettre uniquement du côté d'une approche ruskinienne. Ici encore la poétique du 17^e siècle véhicule des images qui s'épanchront en architecture au 19^es.

1. Tocanne, p. 407.

2. Ibid. On reviendra dans la suite de la recherche sur la compréhension de la "vérité en peinture" chez Poussin ou R. de Piles.

3. F. Blondel, cité par F. Fichet, La théorie architecturale à l'âge classique, op. cit. p. 167.

4. Tocanne. p. 405.

Chaque époque a un style propre qui dépend des moeurs des peuples. Ce type de découverte n'est pas pour le moins à l'honneur de Ruskin. Lamy trouvera bien entendu qu'aux peuples "sérieux et réglés" correspond le style "sec, austère, et sans ornement" ¹. Le style touche aussi bien le langage, les habits, la table et les bâtiments. Sénèque aurait dit la même chose. Les Romains, qui "se contentaient seulement de se faire entendre" et "ne cherchaient aucune douceur dans leur paroles", avaient des maisons de briques, sans peinture, sans architecture. Mais au temps de la décadence ils vivront au contraire dans l'inutile et le surfait. Telles sont, on le sait, les véritables bases des "Principes fondamentaux de l'histoire de l'art".

On retiendra si besoin était que la brique est ici dénotation, communication autant qu'usage, langage dans sa fonction première.

- Fonction

On trouvera également quelques propos bien proches du fonctionnalisme : "Si toutes les parties essentielles s'y trouvent mal arrangées, l'ouvrage est bon parce qu'on ne peut s'en servir, mais il n'est pas agréable : et au contraire il ne peut manquer d'être beau sitôt qu'il sera bon, pourvu que l'ouvrier ait l'esprit de lui donner la forme la plus avantageuse dont il est capable" ².

1. Lamy, *La Rhétorique*, p. 315.

2. Fleury, *Si on doit citer dans les plaidoyers*, p. 121.

- Citation

Pour le théoricien de l'art de parler, les citations ne sont que des "tapisseries pour cacher la difformité de l'édifice" ¹. Citer est un art des plus faciles, c'est à dire des plus difficiles, car on peut bien "tapisser et meubler richement" le plus vilain bâtiment sans qu'il ne cesse de rester à jamais à l'opposé d'une "maison commode et régulière". La citation est un ornement artificiel et s'oppose à l'ornement solide et essentiel, ce n'est qu'un postiche que l'on colle. La citation est un matériau luxueux, qui a la vie courte et chère. Elle ne permet pas d'apprécier le véritable travail de l'avocat, et comme en architecture, il faut privilégier le travail artistique et non le prix des matériaux ². Enfin, elle peut nuire à la clarté de l'exposé, "comme les maisons que l'on rend mal logeables pour faire un bel escalier ou un beau vestibule" ³. On aura reconnu un paradigme qui traverse toute l'histoire de l'architecture depuis Vitruve: le désir de mesurer le travail artistique sans se laisser détourner par la valeur de la matière, et ici de la citation. Si on loue la richesse, on loue le propriétaire, si on loue le travail, c'est celui de l'ouvrier ; mais comment apprécier l'architecte ?

Pour ce qui nous occupe ici, on retiendra que la citation est conçue comme un ornement. Mais qu'en est-il de l'ornement architectural qui peut bien lui aussi être fait de citations ? et quand il s'agit de F. Blondel ? ⁴

1. Ibid. p. 122.

2. A. Guiheux, *L'architecture c'est ...*, p. 29 et suivantes

3. Fleury, *Si on doit citer dans les plaidoyers*, p. 114

4. Voir Imitation sans illusion, note 7.

- Matériaux. Langages

Les poètes s'opposent aux architectes parce qu'ils n'ont pas à se colleter avec les contraintes de la matière : "Les matériaux ne leur coûtent rien, ils en font venir de tous les coins de la terre, ils épuisent toutes les carrières de leur marbre, de leur jaspe : toutes les mines de leur or, et de leur argent" ¹. L'ouvrage le plus grand et le plus magnifique, le temple le plus riche est pour eux une entreprise aisée. C'était dans les *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* rappeler que le travail d'architecte consiste justement, sans disposer de l'or des mots, à atteindre la félicité du poète.

1. B. Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, 1678, chap. I, Part. I, p. 451-452.

UN STYLE A LA HAUTEUR

"Que tout soit noble à proportion si c'est un grand sujet, et que tout soit simple si le sujet est médiocre" ¹; "La matière règle le style (...) on doit s'élever ou s'abaisser selon qu'elle est relevée ou qu'elle est basse, (...) la qualité du discours doit exprimer la qualité du sujet " ². Ces propos pourraient être de F. Blondel ³ ou plus tard de Boffrand. Venus d'Aristote ou de Longin ils sont en fait passés par Vitruve et les traités du 16^o siècle pour les poéticiens du 17^o siècle, et par la correspondance introduite entre les ordres et les divinités. Lamy ⁴ redira que l'ordre exprime le "caractère de la divinité à qui le temple est édifié", que le dorique va bien à Minerve, Mars et Hercule ; le corinthien à la tendre Vénus ; l'ionique à Diane et Junon. L'ordre et le sujet prennent place dans trois paradigmes : solidité, gentillesse et leur moyenne. Telle se reprecise la notion de caractère, à la fois caractère du sujet et de l'ordre, ordre comme expression du sujet à travers son caractère, ce qui relie le sujet et l'ordre, ce qui représente le premier par le second.

Il en ira de même pour l'éloquence où "les fleurs et les gentillesse ne sont pas propres pour un sujet

1. Fleury, *Si on doit citer dans les plaidoyers*, p. 119.

2. Lamy, *La Rhétorique*, Préface p. XIX ; voir aussi p. 116 et 318.

3. F. Blondel. *Cours d'architecture*, L VIII chap. X; 2^o partie, p. 171-172 : "aux bâtiments magnifiques il ne faut rien mettre qui n'ait quelque marque de grandeur, à l'imitation des Anciens qui n'ont jamais placé d'ornement qui ne porte en quelque manière le caractère du lieu où il était mis".

4. Lamy, *La Rhétorique*, p. 336.

grave et plein de majesté" et où "l'austérité du style" convient mal au sujet risible. Le caractère émerge de l'architecture (Vitruve), mais ne s'y replongera pleinement que dans la première moitié du XVIII^es. Peu importe d'ailleurs la précision des dates tant la communauté intellectuelle est alors resserrée. La tendance importe ici plus que l'épisode particulier ¹. Dans une quasi simultanéité même, l'architecture modèle de la poétique, se verra forcer la main pour adopter une logique du caractère qui lui est latente, et tout en paraissant emprunter la notion. La poétique dès lors pourrait se lire ici comme le message obligé de la théorie architecturale ².

Le caractère n'est pas une notion importée par les architectes de la peinture et de la poésie. Au contraire, c'est une notion produite par l'architecture ou à travers elle, et si on veut bien, théorisée aussi à des fins d'architecture.

Le caractère a finalement peu à voir avec le principe d'imitation de la nature. Il traite au contraire de la mimésis, de la représentation (théâtrale ou architecturale), de questions d'expression ou de leur théorie. En une trentaine d'années la théorie du caractère sera jouée et les conditions intellectuelles de son développement présentes. Le caractère est une réflexion philosophique qui ne saurait se limiter à l'ornement, et à séparer de conditions institutionnelles (lutttes inter-professionnelles, modification de la commande).

1. Claude Perrault peut bien parler du caractère des ordres comme du caractère du fût de la colonne, du piédestal ou de l'entablement. *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Paris, 1683, p.j, 2,43.

2. Néanmoins nous n'oublions pas le rôle joué par "la méthode pour apprendre à dessiner les passions" de Lebrun. Cf. Chouillet, *L'esthétique des Lumières*, p. 21.

Le caractère pourrait être pensé dans le 17^os comme la relève théorique du système des ordres, qui se déclare dans l'affinement de la correspondance entre ordre et destination. Ainsi Fréart de Chambray ¹ peut-il dire que le toscan (hors-d'oeuvre des ordres) est à employer aux champs et pour les maisons, ce qui est à renvoyer à son aspect rustique et pauvre. Il s'oppose en cela à tous les autres, utilisés pour la ville, les temples et les palais. Le matériau y est le même, mais déplacé d'un cran, du représentant (les ordres) vers le représenté (la destination) et en leur juste milieu. Le caractère pouvant désigner à la fois l'un et l'autre, la question se concentre alors sur la façon de représenter, sur son comment, sur le système de correspondance entre ordre et destination, sur la relation entre les deux caractères.

Si on doit à E. Kaufmann le rapprochement caractère/architecture parlante, il faut en replacer le fonctionnement dans les textes où se manifeste déjà sa productivité. Ainsi les qualités du style, la douceur, la force, l'agréable (ou le fleuri, avec ses "tropes et figures qui en sont les fleurs" ²) et l'austère (qui "retranche du style tout ce qui n'est pas nécessaire", "n'accorde rien au plaisir", "ne souffre aucun ornement" ³) sont-elles homologues des ordres ionique, dorique, corinthien et peut-être toscan. L'architecture dès lors pourra elle aussi parler, ce qui est annoncé par Fréart de Chambray dans la terminologie "Manières de bâtir" (la solide, la moyenne et la délicate ⁴), qui tout en recoupant les ordres est bien plus une qualité de style.

1. Fréart de Chambray, *Parallèle*, p. 2

2. Lamy, *La Rhétorique*, p. 336.

3. Ibid.

4. Fréart de Chambray, *Parallèle*, p. 2.

La poésie représente les moeurs et chaque personne par son caractère ; un valet bien bas, un prince libéral et majestueux, un soldat farouche, une femme vaine et timide ... ¹. De la même façon l'architecture représentera la hauteur de son propriétaire ou la destination de l'ouvrage. Le caractère est représentation de l'usage.

Il faudra attendre, sinon R. Koolhaas ², du moins le temps de Dudok et sa façon de post-modernité constructive, pour que cette pensée sauvage (mais cartésienne) de la représentation des propriétés intimes de l'objet soit abandonnée. L'architecture occidentale est foncièrement moderne dans son fonctionnalisme sémiotique, le devoir de l'architecte étant celui de représenter l'objet qu'il fabrique. Et c'est justement cette fonction qui aura été remise en cause récemment non seulement par la tendance dite post-moderne en architecture, mais certainement déjà par des architectes comme Schindler et Dudok ³.

Il faut également y joindre une crise de "l'effet", celle de la pensée de P. Francastel pour qui tout changement s'accompagne d'une manifestation dans un changement d'espace ; logique qui est encore celle de Virilio ⁴ a un moment où justement il n'y a plus d'effet

1. Rapin, *Réflexions sur la poétique*, p. 42
Pour la peinture voir aussi A. Blunt, *Arts et architecture en France*, 1953, Macula, Paris, 1983, p. 247 et 92.

2. Rem Koolhaas, *New-York delire*, éd. du Chêne, Paris, 1978.

3. Cf. Dominique Rouillard, "Logiques de la pente à Los Angeles. Quelques figures de F. Ll. Wright et R.M. Schindler", *Cahiers de la Recherche Architecturale*, Paris, mars 1984, pp. 8-25.

4. Paul Virilio, *L'espace critique*, Ch. Bourgeois, éd. Paris, 1984.

sur l'espace. L'espace indifférent aux changements technologiques est notre condition post-moderne, et ceci met en crise l'ensemble de la pensée ruskinienne ou viollet-le-ducienne. Il n'y a plus de "raison" aujourd'hui pour montrer à l'extérieur et sur l'architecture la construction ou la destination, le représentant est coupé du représenté.

- Destination

Une des premières relations symboliques à établir est entre l'édifice et le propriétaire ou l'habitant : "considérations qu'on doit avoir pour les bâtiments par rapport à ceux qui les font bâtir et qui les habitent ..." ¹.

Pour des personnes de médiocre fortune, la distinction se marque par une absence, celle de préoccupations esthétiques. C'est pour la seule satisfaction des usages que la relation édifice-habitant se fait. "Il faut considérer en toutes les parties qui le composent l'usage auquel elles sont destinées, comme pour des marchands, des gens de justice, artisans, et autres, cherchant la commodité de chacun, et néanmoins la solidité, la bonne exposition, fuyant la trop grande dépense et les ornements superflus et trop magnifiques pour les personnes qui ne sont pas de condition à faire de grandes dépenses" ².

1. Procès verbaux de l'Académie Royale d'Architecture, édités par Henri Lemonnier, Paris, 1911. Procès verbal du 21 février 1687.

2. Ibid. p. 139.

L'usage et le signe se confondent pour les personnes les plus modestes. L'usage devient signe de la médiocrité.

- Sublime

La notion de "style" est toute entière contenue dans celle de "caractère", et même si elle désigne plutôt des éléments concrets, les trois genres de style disent bien qu'ils sont correspondance entre sujet et expression : "Il y a trois genre de style .. ; le sublime, le simple, le médiocre. L'on appelle quelquefois ces styles : caractères, parce qu'ils marquent la qualité de la matière qui est le sujet du discours"¹. Bien évidemment entre caractère et style il y a la différence entre la partie et le tout qui doivent s'accomoder. Lamy explicite ce que tout architecte est amené à faire sans toujours le savoir : "Les expressions du style sublime doivent être nobles, et capables de donner cette haute idée qu'on envisage comme la fin. Quoique la matière ne soit pas également noble dans toutes ses parties : néanmoins il faut garder une certaine uniformité de style. Dans un palais il y a des appartements aussi bien pour les derniers officiers que pour ceux qui approchent de la personne du prince. Il y a des salles et des écuries. Les écuries ne doivent pas être bâties avec autant de magnificience que les salles, cependant,

1. Lamy, *La rhétorique*, p. 318-319

Le style nature, simple est modération des ornements ; il s'oppose à l'affecté et aux pompeux. Si le style est d'abord un problème de rhéteurs (Cicéron par exemple), c'est à l'architecture que ceux-ci se réfèreront pour le définir.

il y a quelque proportion entre tous les compartiments de cet édifice, et chaque partie, pour basse qu'elle soit, fait assez voir de quel tout elle est partie. Ainsi dans le style sublime, quoique les expressions doivent répondre à la matière, il faut néanmoins parler des choses qui ne sont que médiocres, avec un air qui les relève de leur bassesse, parce qu'ayant dessein de donner une haute idée de son sujet, il est nécessaire que tout porte, pour ainsi dire ses livrées, et lui fasse honneur, et que l'ouvrage entier fasse connaître dans toutes ses parties la qualité de ce sujet" ¹.

Le sublime, en architecture comme en poésie, demande de l'artifice, et si, comme souvent, tout dans le sujet n'est pas sublime, et bien il faut tricher, ou l'effet tombe : "Après avoir dit mille belles choses : si on ajoute quelque chose de bas, il se trouvera des esprits assez malins pour ne faire attention qu'à cette bassesse, et oublier tout le reste. On ne doit rien dire qui démente ce qu'on a dit, et par exemple gâter le caractère terrible d'une déesse en ajoutant ces mots : une puante humeur lui coulait des narines" (reproche de Longin à Hésiode).

- Imprimerie

On sait l'importance de l'idée d'alphabet appliquée à l'architecture ². Le caractère est aussi celui de

1. Lamy, *La Rhétorique*, p. 322.

2. Cf. E. Gombrich, *The sense of order*, op. cf. Yves Michaud, "l'art auquel on ne fait pas attention", *Critique*; Peter Collins, *Changing ideals in modern architecture*; A. Guiheux, "l'architecture c'est...", p. 349.

l'imprimerie, c'est à dire le fait que les hommes ont décidé de marquer les différences entre les sentiments, exprimés par les différences vocales, par des lettres ou caractères ¹. Le thème du caractère serait aussi ce classement, cet alphabet du langage architectural, celui que Perrault réalise dans la description des ordres, et où il détaille le caractère de chaque partie, à la fois signification et trait formel ².

On se plairait à croire qu'il en va de l'architecture comme de la peinture, à savoir de la secondarité de celles-ci par rapport aux mots. P. Schneider rappelle que Poussin et Raphaël partageaient ce propos : "De la main d'un peintre ne doit sortir aucune ligne qui n'ait été formée auparavant dans son esprit" ³. Le Bernin ⁴, Félibien ⁵ ou Poussin ⁶ sont porteurs de schémas de ce type. Certes il s'agirait des prolongements de la pensée humaniste de la Renaissance, mais qui seront repris par la réflexion sur le caractère.

La peinture, et presque l'architecture, sont choses à lire et non à voir. Tout du moins croit-on alors qu'elles sont à lire. Qu'on se souvienne du célèbre propos de Poussin : "Toutes choses qui, si je ne me trompe, ne seront point déplaisantes pour ceux qui peuvent les lire" ⁷.

1. Lamy, *La Rhétorique*, p. 2

2. F. Blondel regardait lui aussi en détail le caractère des corniches. *Procès verbaux de l'Académie*, 28 janvier 1697.

3. Poussin cité par P. Schneider in *Le voir et le savoir*, Mercure de France, p. 25

4. "C'est un peintre qui travaille de là"

5. "Les gens habiles doivent travailler de l'intellect"

6. "Un peintre n'est jamais grand peintre lorsqu'il ne faisait qu'imiter ce qu'il voyait".

7. cité par Schneider p. 28 et Blunt, p. 239.

L'architecture, sans entrer de front dans la sphère de la communication, est toutefois bien représentation d'une pensée qu'il faudra savoir lire, et surtout qui devra être transparente à l'oeil.

DIRE

"Il faut qu'on puisse reconnaître partout du dessein et de la conduite"¹. L'architecture est ici dans ce "reconnaître" qui signifie qu'elle donne à voir son travail, sa pensée, c'est à dire sa fin, le but assigné à l'édifice. Aussi "les pyramides d'Egypte (qui) sont des masses de pierre sans aucun ornement, (...) sont de la Figure la plus propre pour durer autant que le monde, ce qui était apparemment le but de ceux qui les ont faites"². La figure est ici le résultat du faire (résultat adapté à la fonction, la pyramide n'ayant pas d'ornements éphémères), et son signe (la forme pyramidale signifie le but : durer).

- Symptôme

Toujours occupé à définir l'ornement en termes d'utilité, Lamy³ avance que la beauté n'est autre chose que la fleur de la santé. La fleur est "un effet et une marque" de la bonne santé de la plante qui l'a produite. Le discours sain est le discours juste et bien composé. L'ornement est manifestation de la santé du discours, il est comme son expression poétique, son redoublement : sa fonction est de mise à jour de l'édifice, de ce qu'il est.

1. Fleury, *Si on doit citer dans les plaidoyers*, p. 119

2. Ibid. p. 120 (note)

3. Lamy, *La Rhétorique*

- Proportion

Les proportions sont d'abord des productions naturelles et fonctionnelles. "Les corps propres au travail" ont donc une "taille massive", tandis que ceux "qui doivent avoir de l'adresse et de l'agilité" ont une taille légère ¹.

Ce qui distingue la proportion naturelle de la proportion architecturale c'est le passage de la fonction au signe ², le niveau de "l'invention". La proportion architecturale exprime une idée, le "caractère" (produit d'ornements et de mesure) que l'on veut donner à l'édifice. Ainsi y-a-t-il "des règles différentes dans l'art de bâtir pour les diverses intentions que l'on a de rendre un bâtiment plus massif et plus délicat" ³. C'est donc dans un passage qui ne s'y prête guère (la proportion) que Perrault formule explicitement un trait sémiotique essentiel de l'architecture, le passage de la nature à l'intention, qui fait le ressort de la fonction signe.

1. Perrault, Ordonnance, p.j. préface.

2. H. Damisch, article "Art et structure" in Encyclopédia Universalis.

3. Perrault, *ibid.*

LES MOTS

On ne peut connaître l'art et l'architecture sans mots. Aucune connaissance n'est possible sans paroles. Pour juger des ouvrages d'architecture, il faut en passer par les mots. Ils sont ce qui permet aux images des choses d'exister dans l'esprit : "En effet, si les paroles sont comme autant de coups de pinceau, qui forment dans l'esprit les images des choses, et sans quoi il est impossible de les faire connaître, il n'y a rien dans les arts de si important pour en bien parler, et de si nécessaire pour juger de toutes sortes d'ouvrages, comme de savoir ce que chaque mot signifie"¹.

Le texte est réflexion de l'architecture, il ne servirait pas à la faire, mais à en juger, la connaître et la bien parler. Cependant, si "les paroles sont comme autant de coups de pinceau, qui forment dans l'esprit les images des choses", est-il possible que ces images existent sans les mots ? Ne faut-il pas suivre *La logique*² et voir qu'en architecture aussi les idées et les mots forment un ensemble indestructible, et que les choses ne nous viennent pas à l'esprit sans les mots depuis que nous avons pris l'habitude de parler ? Certes les idées peuvent exister seules mais la nécessité de communiquer avec des signes les en a rendues inséparables³. L'architecture aussi, serait entièrement prise dans le langage, et non plus seulement pour en parler, juger, connaître, mais dans son idée même.

1. Felibien, *Des principes de l'architecture*, Coignard, Paris, 1976. Préface.

2. *La logique de Port-Royal*, p. 33.

2. Ibid. p. 32

Page 48
manquante sur le rapport

On perçoit le travail souterrain qui aurait pu s'opérer ici pour passer à une doctrine du caractère. Comment réaliser un bâtiment sévère ? tendre ? sinon en remontant à l'envers les propos de Félibien ?

Entre le caractère et l'alphabet, Poussin aura fait la liaison : "De même que les 24 lettres de l'alphabet servent à former nos paroles et exprimer nos pensées, de même les linéaments du corps humain servent à exprimer les diverses passions de l'âme pour faire paraître au dehors ce que l'on a dans l'esprit"¹. Le Brun poussera la question, on le sait, en codifiant un langage des grimaces qui ressemble bien à l'idée de caractère. De même que les peintres doivent représenter la frayeur, l'architecte doit représenter la force. Des deux côtés la codification à la fois de ce que l'on doit dire et de la façon de la dire font leur chemin.

- Ressemblance

Le caractère trouvera son équivalent dans le traité attribué à Pierre Nicole. Le caractère de l'ordre et du "concept" de l'édifice sont dans le même rapport que les mots et les choses.

1. cité par Schneider, p. 28

Nicole dira que dans les sons il faut considérer "l'imitation des choses, (...) qui nous fait exprimer tristement les choses tristes ; les promptes et les vites avec vitesse ; les graves d'un ton grave et ainsi des autres" ¹. Autrement dit "les mots doivent avoir du rapport avec les choses". Il faut exprimer les grandes choses avec de grands termes, les petites avec des termes simples. C'est ce même principe de la ressemblance entre les mots et les choses que montrera Fréart de Chambray. Comment exprimer la grandeur en architecture ? Il faut peu de parties dans les ordres, qu'elles soient grandes et avec du relief, rien de petit, et cela quels que soient les éléments considérés. Denticules ou modillons ne seront pas chargés de la confusion ordinaire ² ; le petit ornement rend la chose chétive. Pour exprimer la grandeur en architecture, il n'est pas toujours nécessaire d'en remettre sur les dimensions de l'ensemble, et on peut l'obtenir par la simplification des ornements et la netteté de l'organisation. Mais Fréart dit bien la même chose que Nicole : il faut faire un grand bâtiment pour les grandes choses.

L'ornement est toujours le terme de passage de l'éloquence à l'architecture : Nicole ou Fréart de Chambray pourraient l'un et l'autre dire que les figures et les ornements ne sont pas pour tous les discours, que certains les demandent et que d'autres les rejettent : tout le problème consistant "à faire en sorte qu'il se trouve un accord parfait des termes avec les choses" ³.

1. Pierre Nicole, Traité de la beauté des ouvrages de l'esprit, Paris, 1689, p. 6.

2. Fréart, Parallèle, p. 9.

3. Nicole, Traité, p. 13.

De même que le dorique "convient" pour les bâtiments à la destination forte, de même les ornements du dorique doivent être de la même veine. Fréart pourra louer Daniel Barbaro d'avoir introduit un bouclier dans la frise, "pour faire connaître que les ornements doivent tenir de la nature des ordres où on les applique, et que celui-ci étant d'une espèce forte et martiale, on peut l'enrichir aux occasions de trophées d'armes, de massues, de carquois de flèches, et d'autres semblables instruments de guerre" ¹. Fréart énonce des propositions qui n'auraient pas été reniées par Hegel : la colonne qui porte est une esclave, quand la colonne isolée (la colonne trajane par exemple) est "une reine qui tient une majesté si grande qu'elle est toujours seule" ².

La ressemblance des colonnes et des idées, on le voit, peut s'étendre au-delà des matières, et renvoyer à une organisation de l'édifice.

1. Fréart, *Parallèle*, p. 26

2. Ibid. p. 86

HISTOIRE

Quand pour les autres arts, l'histoire est le but de la représentation, en architecture l'histoire prend place dans les ornements ¹, un peu comme une inversion de sa position qui de principale devient secondaire. La place de l'histoire dans l'architecture serait-elle ainsi définitivement donnée, ou n'y a-t-il pas plus avant à se demander ce qu'il en est d'une narration en architecture ?

L'histoire comme ornement observera avant toute chose la règle du caractère : pas de superstition païenne dans les églises, et pour les plus beaux bâtiments profanes il faut des thèmes tels que le sacré, les mariages, les tournois, les assemblées d'état ou autres grandes actions des rois ². François Blondel montrera que l'architecture peut elle aussi raconter des histoires. On peut tracer "les principales actions et les conquêtes que le roi a faites par ses armées de terre" et il n'y a qu'à s'exercer à narrer les victoires sur les mers : " Ces proues et ces poupes de navires antiques accompagnées des inscriptions que je voulais y mettre, auraient pu servir à ce dessein". Une colonne peut également commémorer une victoire et donc raconter ³. De cette possibilité naît d'ailleurs un problème : "Quels habillements il faut donner aux figures dont nous voulons représenter les histoires de notre temps ?" ⁴.

1. F. Blondel, *Cours d'architecture*, L. VIII, chap. X, 2^o partie, p. 171 : "les figures et les histoires dont on veut décorer les édifices".

2. Ibid.

3. F. Blondel, *Cours d'architecture*, 2^o partie, L. VIII, chap. IX, p. 167.

4. Ibid.

Blondel qui disposait de l'exemple vitruvien des cariatides en profite pour expliquer qu'on ne saurait substituer des anges ou des saints aux esclaves que sont les cariatides. Alors que la colonne est l'esclave de l'édifice, il serait indécent d'y placer un saint ¹. L'histoire peut donc être soumise à l'organisation elle-même. Sa logique, les caractères des personnages doivent être cohérents avec l'idée que l'on a de la fonction de la partie d'architecture dans laquelle ils s'insèrent. Il reste que pour raconter, l'architecture en passe par la sculpture ou l'inscription et qu'en l'occurrence il s'agirait bien plus de commémoration, de mémoire que d'histoire, sauf si justement la façon dont l'architecture peut raconter n'est pas la commémoration.

L'histoire c'est aussi ce que l'on peut déduire de la vue de l'édifice, c'est l'interprétation. Ainsi Perrault critiquant le fait de mettre des étages intermédiaires lorsque l'on réalise un ordre colossal : "enfermer plusieurs étages dans un grand ordre, a tout au contraire quelque chose de chétif et de pauvre, comme représentant un grand palais demi-ruiné et abandonné, dans lequel des particuliers se seraient voulu loger, et qui trouvant que des appartements et beaucoup exhausés ne leur sont pas commodes, ou qui voulant ménager la place y auraient fait des entresols"².

1. Blondel, p.161. Les cariatides sont le rappel d'un châtiment.

2. Cl. Perrault, *Ordonnance*, p. 117-118.

- L'architecture dans l'histoire

Il y a deux façons de se servir des ordres. Soit pour construire des édifices qui ont à être habités - dans ce cas les ordres accompagnent traditionnellement les temples, palais ou autres bâtiments qui demandent de la "magnificence" - ; soit "dans les représentations historiques où il y a de l'architecture, telles sont celles qui se font en peinture, ou en sculpture, ou dans les machines des théâtres, des ballets, des carrousels, et des entrées des princes " ¹ . Perrault distingue un édifice "réel" pour des ordres réels et un édifice de la représentation, tel qu'il doit être lorsqu'il intervient dans une représentation.

L'édifice dans la représentation est aussi représentation de l'édifice, puisqu'il suffit dans ce cas "d'affecter de suivre ponctuellement toutes les manières particulières de l'architecture ancienne". Il y faut de la vraisemblance ("si l'on met un ordre dorique, il faut que les colonnes soient sans base"), comme il en va pour l'histoire elle-même. Selon le système de Perrault, l'édifice réel est bien distinct de l'édifice dans la représentation, le premier n'est pas la représentation d'une histoire, son usage est de l'ordre du réel, quand le second est proprement symbolique. Cependant les critères de l'un s'appliquent également à l'autre : l'architecture réelle n'est-elle pas elle-même représentation d'une histoire,

1. Perrault, Ordonnance, p. XXIV.

celle de l'architecture ? Et n'est-elle pas soumise également au vraisemblable et à "l'affecter" plus qu'à la vérité ? Et dans cette situation, qu'est-ce qui distingue le carrousel du carrousel provisoire, l'arc de triomphe de l'arc de triomphe provisoire ?

- Fiction

La représentation est thème commun à l'architecture, la peinture ou la poésie. Mais l'architecture sera toujours un domaine décalé, qui ne pourra jamais s'accentuer comme fiction romanesque avant notre époque contemporaine.

Si Rapin ¹ peut dire qu'en peinture ou en poésie il doit y avoir quelque chose de feint, sinon c'est un original, on ne peut le transposer en architecture. Une des conquêtes de la post-modernité architecturale est là ² .

1. Réponse aux remarques du Père Vavasseur.

2. Cf. A. Guiheux, *L'architecture, c'est ...*, p 220, et Heinrich Klotz, *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur*, Catalogue Deutsches Architekturmuseum, Prestel-Verlag, München, 1984.

MOTIVE/ARBITRAIRE

Gerault de Cordemoy distingue les signes naturels des passions de l'âme et les signes d'institution¹. Locke sépare les associations naturelles des idées et les associations qui dépendent du hasard et de la coutume, autrement dit de l'habitude². L'accoutumance, l'habitude se retrouvent au niveau des mots, où il n'y a "aucune liaison naturelle entre les sons articulés et certaines idées", mais qui sont employés par les hommes" par une institution arbitraire en vertu de laquelle un tel mot a été fait volontairement le signe d'une telle idée"³. La Logique de Port Royal distingue parfaitement les signes d'institution et les signes naturels⁴. Vaugelas dans ses Remarques⁵, précise qu'il n'est pas en train d'édicter des lois pour la langue, que l'homme doit se contenter de bien parler en conformité aux conditions imposées par l'usage et non par la raison. L'usage, "le maître et le souverain des langues vivantes", réduit à peu de choses le grammairien qui ne pourra ni "réformer notre langue, ni (d) abolir des mots, ni (d') en faire, mais seulement

1. Gérauld de Cordemoy, Discours physique de la parole, (Paris, 1666), Bibliothèque du Graphe, Paris, 1970, réédition de l'éd. de 1704.

Voir aussi, Charles Porset, "Grammatista", in La grammaire générale des modistes aux idéologues, éd. PUL, Paris, 1977, p. 38.

2. J. Locke, Essai philosophique concernant l'entendement humain. De l'association des idées, p. 31-32.

3. Ibid. p. 54

4. Ibid. p. 189

5. Vaugelas, Remarques sur la langue française, Paris, 1647.

montrer le bon usage de ceux qui sont faits ...". Nicole pense que l'on trouve les choses belles par l'accoutumance : "un effet de prévention qui nous amène à croire vrai ce que l'on nous dit sans pouvoir le vérifier" ¹ . Nicole a vu que ceci s'applique non seulement au beau langage mais également à la mode vestimentaire : l'estime que l'on a pour "le mérite et la bonne grâce des gens de cour, fait aimer leurs habits et leur manière de parler quoique ces choses d'elles-mêmes n'ayent rien de positivement aimable ..." ² . Nicole admettra que "tout sage écrivain doit s'accommoder à l'usage" ³ .

C'est dans cet ensemble de textes que Perrault puise son opposition beauté arbitraire/beauté positive. Mais il n'emprunte que les notions d'usage, d'accoutumance, ainsi que la dualité usage/raison, laissant de côté le langage lui-même. Tatarkiewicz ⁴ a vu le rapport entre Perrault et P. Nicole, ou même Descartes ⁵ . C'est sans doute entre autre chez Nicole que Perrault reprend les thèmes de la subjectivité du jugement.

1. Nicole, *Traité de la beauté des ouvrages de l'esprit*, p. VII. Cl. Perrault reprendra à Nicole le terme de "prévention" (*Ordonnance*, p. 6).

Voir aussi Joseph Rykwert. *The First Moderns, The architecture of the Eighteenth Century*, MIT Press, Cambridge Mass. 1980, p. 45, pour Nicole et p. 361 pour une comparaison Wren-Perrault.

Comme l'a vu Rykwert, Cl. Perrault recherche des raisons positives qui viendront se superposer à l'usage, même "s'il n'y a point, à proprement parler, dans l'architecture de propositions véritables en elles-mêmes" (*Ordonnance*, p. XV).

2. Ibid. p. VIII.

3. Ibid. p. 18.

4. Tatarkiewicz, *L'esthétique du grand siècle*, p. 32-33.

5. Lettre à Mersenne, 1630.

Perrault lit, emprunte, déplace, sans jamais tout prendre, sans assimiler architecture et langage. Le mérite de Perrault est à circonscrire dans cette sélection. Il s'agit davantage d'un découpage philosophique qui trouve à s'appliquer en architecture que d'un direct parallèle architecture : langage.

Le programme de Perrault est peut-être le même que celui de Vaugelas, dans un effacement du pouvoir du grammairien. Perrault sur les colonnes, comme Vaugelas sur le langage, cherche à clarifier le bon usage, à le faire connaître. C'est une intentionnalité qui communique à travers deux domaines distincts et jamais confondus.

Rappelons encore que l'Usage de Vaugelas, c'est le bon usage, "l'élite des voix", celui de la Cour et dans une moindre mesure de l'antiquité grecque ou latine¹. De leur identité vient le bon usage. Si tant est que le rapprochement Perrault-Vaugelas soit pertinent, on mesurera la méprise qui consiste à faire de Perrault un tenant d'une théorie "sociologique de l'architecture"². Lorsque Perrault étudie les exemples des grands architectes il ne fait pas autrement que Vaugelas affirmant que "le consentement des bons auteurs est comme le sceau ou une vérification, qui autorise le langage de la Cour ...". Il n'y a pas, bien au contraire, opposition entre usage et analyse des textes anciens.

1. "De ce grand principe, que le bon usage est le maître de notre langue, il s'ensuit que ceux-là se trompent, qui en donnant toute la juridiction au peuple ...", Vaugelas, *Remarques*, préface. p. VIII.

2. Alexander Tsonis, *Vers un environnement non-oppressif*, Mardaga, Bruxelles, 1975, p. 94.

Cet ensemble savant sera confronté à l'opposition usage/raison. Vaugelas montre que le langage est situé au delà de la raison et du raisonnement, sans que le langage ne les réproouve "quoi qu'ils n'aient nulle autorité". Le langage peut agir par raison, sans raison, ou contre la raison, il faut en prendre acte. Nicole pour se "délivrer de l'inconsistance des opinions" proposera de recourir à la lumière de la raison, comme le fera le Bossu¹. Pour Port-Royal, "les façons de parler qui sont autorisées par un usage général et non contesté, doivent passer pour bonnes, encore qu'elles soient contraires aux règles et à l'analogie de la langue". Ce mariage difficile entre raison et usage se retrouve dans tout le travail de Perrault, avec les notions de fondement positif, de la fin de l'édifice, de l'arbitraire de la beauté et de l'accoutumance². La raison c'est la solidité, la commodité, la salubrité ; le fondement arbitraire c'est la beauté.

Le conflit usage/raison est parfaitement maîtrisé par Perrault. Il y a dans les langues des écarts à la raison que l'on ne peut corriger, et c'est aussi ce qui arrive à l'architecture³. Le renflement des colonnes, les modillons verticaux (et non perpendiculaires aux lignes du toit), ou sur les quatre côtés de l'édifice, les triglyphes ailleurs que sous les colonnes, les colonnes ou les pilastres qui se pénètrent, les frontons brisés, les colonnes à bossages, les grandes saillies des corniches, les cartouches qui sont utilisées

1. Le Bossu, Traité du poème épique, Paris, 1675

2. Traduction de Vitruve, LI. Chap. 2, note 3, p. 12

3. Ordonnance, p. 112. F. Blondel, tout en désaccord avec Cl. Perrault, n'en partage pas moins les catégories. Il ne peut se soustraire à la réflexion de son temps sur l'usage. Cf. Cours d'architecture, 2° partie, Livre VIII, chap. X. p. 168-170.

comme éléments porteurs, sont autant de ces abus véhiculés par l'usage et qu'il n'est guère possible de changer même si certains écarts sont encore inévitables. On est loin ici du langage architectural que l'on a pu voir dans cette citation de Perrault : "Car la beauté n'ayant guère d'autre fondement que la fantaisie, qui fait que les choses plaisent selon qu'elles sont conformes à l'idée que chacun a de leur perfection, on a besoin de règles qui forment et qui rectifient cette Idée : et il est certain que ces règles sont réellement nécessaires en toutes choses, que si la nature les refuse à quelques-unes, ainsi qu'elle a fait au langage, aux caractères de l'écriture, aux habits et à tout ce qui dépend du hasard, de la volonté, et de l'accoutumance ; il faut que l'intuition des hommes en fournisse, et que pour cela on convienne d'une certaine autorité qui tienne lieu de raison positive" ¹ .

La recherche de Perrault est celle de règles, et pas apparemment d'un langage, règles qui manquent par ailleurs au langage lui-même. Cette thématique sera aussi celle de Fréart de Chambray qui ne se révoltait pas contre l'antique mais contre "le respect aveugle que l'ancienneté et le long usage, même des plus grans abus, imprime ordinairement en la plupart des esprits" ² .

1. Préface à la traduction de Vitruve.

2. Fréart de Chambray, *Parallèle* , p. 2.

CHOSE OU SENS

Il est très peu fait référence à l'architecture dans *La Logique*. Quand nous aurons dit que dans la catégorie des "signes joints aux choses" (les symptômes des maladies, l'air du visage qui est "signe des mouvements de l'âme") il faut placer les églises qui sont signes des fidèles, nous aurons vu comment l'architecture intervient dans le texte.

Serait-ce donc, puisque l'architecture y est peu présente, qu'il faudrait la mettre du côté des choses plutôt que des signes : "Quand on considère un objet en lui-même et dans son propre être, sans porter la vue de l'esprit à ce qu'il peut représenter, l'idée qu'on en a est une idée de choses, comme l'idée de la terre, du soleil" (chap. IV). L'architecture pourrait bien se situer hors du monde des signes dans lequel on place les cartes et les tableaux. Le signe au 17^es. est essentiellement linguistique (on aurait pu se servir de gestes ou des mouvement du visage, mais le son est plus pratique¹) et il n'est guère fait référence aux signes édifiés, sinon les enseignes : "On appelle signe une chose qui outre l'idée qu'elle donne d'elle-même quand on la voit, en donne une seconde qu'on ne voit point. Comme lorsqu'on voit à la porte d'une maison une branche de lierre : outre l'idée de lierre qui se présente à l'esprit, on conçoit qu'il se vend du vin dans cette maison"².

Ainsi notre question (ce qu'il en est du signe architectural au X VII^es, c'est à dire de sa théorie, de la façon dont on le pense) s'exprimerait négativement.

1. Lamy, *La Rhétorique*, p. 3.

2. Ibid. p. 4.

Pourquoi n'y a-t-il pas de signe architectural dans une société qui aurait vu du signe en toutes choses ?¹. L. Marin a mis en évidence une différence essentielle entre signes du langage et signes picturaux au XVII^es.². Les premiers disparaissent derrière la pensée. Dans les seconds c'est le signifié qui disparaît derrière la présence du signe. Il y a les bons signes qui disparaissent et les mauvais qui brouillent et écrasent la pensée. Pour ces derniers il y a lutte entre la chose et le sens. Et c'est peut-être ce qui se passe en architecture, qui est chose habitée, vécue et appartient comme le tableau en sa matière, toile et pigment, au monde concret. Le sens s'y perdrait dans la présence de l'objet. Mais entre architecture et peinture, la lutte entre la chose et le signe semble se faire à sens inverse. Alors que l'idéologie architecturale est entièrement prise dans un désir d'assomption du sens à partir du terne et insignifiant besoin, c'est au contraire la perfection du tableau qui en tue l'histoire. Le signe, le langage, seraient l'irreprésentable de l'architecture, sa limite, son sublime.

1. *La logique* ne fait pas référence à la statuaire et les arts visuels, seuls sont retenus au XVII^es, la peinture et le théâtre. Cf. L. Marin, *Etudes sémiologiques, Peintures, Sculptures*, ed. Klincksieck, Paris, 1971, p. 169.

4. L. Marin, *Etudes sémiologiques*. Ph. de Champaigne et Port-Royal, p. 127 et suivantes.

 ORIGINE ET REPRESENTATION

Dans l'architecture du 17^os la représentation est liée à la question des origines, à la naissance de l'architecture. Le temple d'Apollon : "Ce fut en celui-là qu'on mit les premiers triglyphes en la forme que nous les voyons maintenant, représentant la figure d'une lyre antique dont ce dieu avait été l'inventeur" ¹ . Est-ce que chaque triglyphe particulier dans un édifice "représente" la lyre, Apollon lui-même, ou l'origine de l'architecture et sa continuité, sa fondation et sa permanence ? Au fond, ces questions visent à comprendre les différentes acceptions du terme "représentation" dont la récurrence est particulièrement forte dans les traités d'architecture. Pour l'exemple du triglyphe, "représente" ne semble avoir de sens qu'au niveau de l'histoire de l'architecture, de l'explication des choses, du "pourquoi les choses sont ce qu'elles sont ?", et de ce fait, au niveau de l'explication, du "comment faire de l'architecture ?". Le "comment faire de l'architecture" trouvera sa solution justement dans l'histoire (Apollon-lyre-triglyphe), qui s'explique elle-même comme succession de représentations. Cependant, pour le spectateur il n'y a pas de présence de la représentation, on voit un triglyphe et non Apollon ou sa lyre. L'architecture n'est pas présence de la représentation, mais faite de choses "grâce" à une histoire.

Force est de voir qu'il se crée un rapport entre origine et représentation. Ainsi pour l'explication de l'absence de base de l'ordre dorique : "Prenons la

1. Fréart de Chambray, *Parallèle* , p. 10.

chose dès son origine", c'est à dire Vitruve, on voit que le dorique est sans base, puisque Hercule, qui peut y être comparé (c'est un homme "fort"), n'a jamais été représenté que les pieds nus. Sa puissance n'a pas besoin de l'aide de souliers pour marcher. Par contre l'ordre ionique, très féminin, aura des chaussures qui sont la base, des cheveux que sont les volutes, une robe avec des cannelures, "un fût de colonne qui est la taille" ¹. La représentation intervient comme reprise du mythe vitruvien dans sa fonction explicative globale : "pourquoi l'ordre ionique n'a pas de base ?" Parce qu'il est comme Hercule.

La représentation a pour fonction d'assurer la continuité de l'architecture et de montrer une identité entre tous les édifices : prendre la cabane pour modèle des plus beaux édifices, se "servir de tous ses membres comme de patron" ² et les représenter "dans les différentes matières", "donnant au marbre et au bronze ou à l'argent et à l'or même, dans les bâtiments les plus superbes et consacrés aux dieux, à peu près la même figure que la pierre ou le bois (représentaient) dans les cabanes des pauvres", c'est encore dire une unicité de l'architecture. Dire que la colonne est un tronc d'arbre, l'architrave une poutre, le stylobate le socle, un chapiteau le billot, etc ... c'est constituer un ordre de lisibilité de l'architecture, de connaissance, et surtout de possibilité d'engendrement de l'architecture elle-même qui devra respecter la logique de son modèle.

1. Fréart de Chambray.

2. F. Blondel, *Cours d'architecture*, p. 3. Voir aussi 1ère partie, Livre IV, p. 65.

Si "représentation" a encore un sens "vivant", ce n'est pas en tant que sémiologie, mais plutôt comme structure symbolique ¹, renvoi d'une chose à l'autre, et embrayage sur la notion de caractère. Fréart de Chambray n'a plus besoin de la représentation de l'origine pour dire : "Ayant posé pour fondement que cet ordre nous représente la solidité, qui est sa qualité spécifique et principale, on ne le doit employer que dans les grands édifices, et bâtiments de cette nature, comme aux portes des citadelles et des villes, aux dehors des temples, aux places publiques et autres semblables lieux, où la délicatesse des ornements est inutile et peu convenable ..." ². Certes le dorique représente la solidité, mais cette représentation se dissout au profit d'un paradigme ordre-destination. Fréart introduit le terme de convenance, de ce qui justement convient, ce qui va avec.

Aussi la représentation est-elle absente de l'architecture en tant que représentation, reléguée

1. Et selon le mythe, structure symbolique elle-même usée par le temps et la "réflexion des architectes" qui ont mis des frontons aux demeures des empereurs, puis par "corruption", à toutes sortes de bâtiments. Le système toit en pente/toit plat, sacré/profane, est aussi rompu. Cf. F. Blondel, *Cours d'architecture*, 2ème partie, Livre VII, chap. I, p. 137.

2. Fréart de Chambray, *Parallèle*, p. 9.

et instrumentalisée comme matériel de projection, comme grammaire du projet ¹. A l'intérieur de l'architecture elle-même, les pilastres seront la représentation de colonnes et devront alors avoir les ornements qu'auraient celles qu'ils représentent ². Le fronton sera pignon, les triglyphes les têtes des poutres, ... comme ils sont également les lyres dans la superposition de deux modèles, celui du corps humain et de la cabane. La colonne est représentation de l'arbre comme aussi bien de la taille des femmes.

1. Cette fonction sera montrée par Quatremere de Quincy. Cf. Joseph Rykwert, La maison d'Adam au paradis, (1972), Seuil, Paris, 1976, p. 42.

2. F. Blondel, Cours d'architecture, 2° partie I VIII, chap. V p. 157.

- Procès verbal du 4 août 1672

Le jeudi 4 août 1672 les académiciens dissertent pour savoir comment les chambranles des portes et des fenêtres doivent rencontrer le sol. Deux solutions sont proposées :

- réaliser en partie basse comme un retour du chambranle, amorcer la fermeture du cadre de l'ouverture ;
- laisser le chambranle tomber droit sur le sol.

La première solution se justifie par l'assimilation du système de l'ouverture à celui de la façade du temple : le linteau "représente" l'architrave, et les chambranles sont comme des colonnes ; aussi, comme les colonnes ont des bases, de même les chambranles auront des retours qui seront comme leur base. La seconde solution renvoie au temps où les colonnes n'avaient pas de base. Elle est justifiée par la pratique des anciens.

Le raisonnement que les académiciens élaborent fait intervenir "représentation" dans trois sens différents (a, b, c). L'architecture est d'abord représentation d'elle-même selon deux axes qui se superposent : celui du système (a) avec une comparaison entre deux configurations architecturales homologues : la colonne et l'architrave, le chambranle et le linteau : celui de la représentation de l'architecture passée, de l'origine (b). Dans ces deux cas le spectateur-architecte voyant un linteau ne se dit pas qu'il signifie une architrave, il ne la déchiffre pas comme signe. Le fonctionnement symbolique de l'architecture ne sera pas employé comme moyen de transmission d'un sens. L'architecture ne cherche pas à "dire" en employant un linteau qu'il s'agit d'une architrave. Les académiciens se décidèrent pour une solution médiane. Il ne faut pas faire de retour de chambranle , mais tout simplement

les faire arriver sur un socle : "les bons yeux étant satisfaits de voir, dans les parties basses et qui soutiennent, quelque simplicité qui marque la solidité". Quelle que soit la solution adoptée, il fallait que les chambranles reposent sur quelque chose, qu'ils ne soient pas comme des poteaux qui s'enfoncent dans le sol et le bâtiment avec. Que l'on réalise une base, un socle ou un retour de chambranle, dans tous les cas on parvenait à donner l'impression de la solidité. Quand "représentation" dans les deux sens de système et d'origine, n'impliquent pas une présence de la représentation, les académiciens feront cette fois-ci un choix qui relève de l'expression (c).

L'ETRE DE LA CHOSE

Comme le rappelle Adam, Cl. Fleury "enseignait que la beauté est attachée à la SUBSTANCE de la chose" ¹. On sait qu'il donnait comme exemple le corps humain : "Les plus beaux corps sont ceux des hommes les plus robustes". La beauté véritable arrive lorsque le corps réalise pleinement son essence.

De ce moment fort de la modernité il faudrait repartir, avec sans doute comme arrêt "l'origine de l'oeuvre d'art". Que la beauté soit la représentation de l'essence de la chose fait passer de Fleury à Heidegger, mais aussi bien à Wright, Aalto, Kandinsky ou Kahn. Je veux qu'une brique soit une brique, qu'un mur soit un mur ². Mais un glissement se serait produit dans la modernité plus récente. Fleury ne sait pas encore qu'il met en oeuvre un procédé de représentation par la présentation : le plus beau corps est le plus robuste, comme la plus belle poutre est celle qui a la plus longue portée. C'est dans ce passage à la limite que se dit l'essence, dans la présentation de la portée maximale que se met en évidence l'être de la chose et que s'élimine le "bruit" ³. Comme le dit B. Tocanne, "la nature d'une chose est son type générique, et une chose est belle quand elle réalise l'intégrité de sa forme, sans excès ni manque" ⁴.

1. Antoine Adam, introduction aux *Oeuvres Complètes*, de Boileau, p. XVI et Fleury, Si on doit citer dans les plaidoyers, p. 98.

2. A. Guiheux, L'architecture c'est ..., p. 436 et sq.

3. Ibid. p. 224.

L'exemple de Fleury nous introduit dans des périodisations longues où il faut suivre les filières d'énoncés.

4. Tocanne, p. 350.

- Présence et modèle

On ne peut limiter à une période la thèse heideggerienne de la vérité de l'oeuvre d'art, de la manifestation de l'être de la chose, de sa présentation, de son dire.

Si pour "quelques architectes" la plus belle colonne est la colonne qui s'élève dans sa nudité, c'est qu'ainsi se marque le mieux son "véritable caractère". Aucune cannelure, hélice ou vis, rien que de la droiture "parce qu'elle ne dérobe rien de l'idée que l'on doit avoir de la force du fût" ¹. Point d'anneaux à la Philibert de l'Orme, qui les font "paraître bien faibles et bien faciles à être rompus et à s'éclater, puisqu'elles ont eu besoin d'être bandées et reliées en tant d'endroits". Blondel motive ses règles, sa vérité de la représentation. La chose représentée sera en adéquation avec l'idée que doit transmettre la colonne et ceci non pas à travers un matériau concret mais l'idée même : les anneaux dont parle Blondel ne sont pas des cercles de fer autour d'un pilier de bois mais un morceau de pierre posé sur un autre. On ne cherche pas à donner une représentation de la solidité de l'édifice présent (les colonnes toutes de pierre) mais à représenter la solidité du modèle en bois (un pilier en bois, s'il est solide, n'a pas à être cerclé de bandes de fer). La représentation du 17^os n'est pas toujours constructive, ou du moins ne s'applique pas aux choses construites, aux matières, comme ce sera le cas au 19^os, mais au modèle où s'origine la représentation,

1. F. Blondel, Cours d'architecture, 2^o partie, Livre I, chap. VI, p. 32.

Pour les colonnes torsées, A. Félibien, Des principes de l'architecture, Paris, Coignard, 1676, p. 30.

l'idéalité du modèle constructif, la cabane ¹. On ne représente pas encore, dans un redoublement, l'édifice présent, représentation du fonctionnement constructif de la chose présente à travers elle-même, mais par l'intermédiaire d'un édifice absent, le modèle de la cabane.

Plus que de voir dans la colonne le signe de la colonne, ou une représentation de la colonne, il faudrait peut-être dire que la colonne est représentation d'une représentation de la colonne, considérée dans sa compréhension encyclopédique, à la fois par sa place dans l'histoire de l'habitation humaine, dont son mythe d'origine, sa place dans le système des ordres, son message sociologique et constructif, comme aussi bien sa définition matérielle (l'isolement) ². Toute la difficulté sera bien que parce que l'architecture est confrontée à la réalité de lois physiques, il lui est impossible de se considérer pleinement comme représentation théâtrale, conflit bien noté par Cl. Perrault.

1. Ceci suffit-il pour repérer un signe "colonne" ? Il n'est pas sûr non plus que l'on puisse parler d'une "colonne représentée". pour une analyse qui semble cependant en relation avec la nôtre, voir Philippe Gresset, *L'écart du système*, op. cit. p. 44.

2. Voir aussi *Procès verbaux*, 8 août 1687.

"Il a été mis en question, savoir si dans une face de bâtiment il était mieux de poser les colonnes en sorte que le fût joigne le nu du mur, ou en enfermer un quart ou un tiers ou la moitié dans le mur, ou d'être entièrement isolées. L'on a jugé qu'elles sont toujours plus belles étant isolées".

Sur l'actualité de ce thème, voir J. Amot, "Le théâtre des Champs Elysées", in *Magazine des Beaux Arts*, avril 1913 : "... l'un et l'autre sont les signes de la fonction réelle que remplit la colonne".

D'où l'importance de bien se mettre d'accord sur le modèle. Lisant Blondel, les académiciens lui reprocheront d'attribuer l'origine de la colonne "à l'usage que les anciens avaient d'en élever quelquefois pour porter les urnes où ils mettaient les cendres des morts" ¹, De La Hire, Bullet, Desgodets, D'orbay, Félibien, rappelleront que "Vitruve dit que les colonnes ont pris leur origine des troncs d'arbres qui soutenaient les poutres dans les premiers bâtiments." En fait, la question est bien que Blondel introduit une autre origine de la colonne, et que la question n'est en rien historique. Blondel ajoute à la colonne constructive faite pour porter la colonne discursive ou commémorative, ouvrant ainsi une déchirure dans l'ensemble de la doctrine. Dire que la colonne peut servir à autre chose qu'à porter, c'est remettre en cause une raison fondatrice, et risquer de faire tomber tout l'édifice doctrinal.

Ce type de débat n'est pas rare, et si Vitruve fournit les grandes lignes à la fois du modèle et de sa représentation, la doctrine à la fin du 17^os est sinon toujours à construire, du moins à assurer, et il faut combattre les représentations incorrectes, celles de Palladio par exemple. Les tores et les bases des colonnes sont là "pour représenter les cercles ou frettes de fer, dont on se sert dans la charpenterie à retenir et empêcher de se fendre les bouts du bois, et non pas pour donner une idée d'un corps qui s'affaisse et s'écrase, comme Palladio prétend, ce qui ne pourrait donner que l'idée d'un corps mol et qui manquerait par conséquent de solidité" ².

1. Procès verbaux, 20 mai 1697.

2. Ibid, 22 décembre 1699

- Porte

Le 20 juillet 1685 l'Académie examine sur ordre de Louvois le projet de Cl. Perrault pour l'arc de triomphe de la porte Saint-Antoine. Pour l'Académie une porte monumentale est une porte monumentale, il faut que l'objet corresponde au projet : "L'Académie (...) est convenue que la porte triomphale, qui donne le nom d'arc à l'ouvrage, devrait en être la maîtresse et y dominer". Ce n'est rien d'autre que le souhait exprimé ailleurs par Nicole ou Lamy. Or Perrault n'aurait pas réalisé une porte. Dans le projet proposé on a l'impression que la porte centrale est celle d'un palais, alors qu'il s'agissait, à l'inverse, de faire pour une porte un palais : "Qu'il faudrait que l'on connut d'abord que c'est pour elle que tout est construit, au lieu que, par la proportion de la longueur à la hauteur du modèle, qui est de 2 à 1, la porte ne paraît que comme l'entrée d'un palais pour lequel on l'aurait faite, et non pas le palais pour elle". La proportion est mauvaise, la porte très petite, et même "resserrée", et engagée. Il y a faute d'architecture, d'autant que les mesures sont légitimes. On reprochera à Perrault ses colonnes : elles font disparaître visuellement les portes : de plus la proportion de 2 à 1 conviendrait beaucoup mieux au bâtiment d'une galerie, ou de la façade d'une grande maison qu'un arc de triomphe".

Tout y est n'importe comment. Les ornements au-dessus des petites portes ont quelque chose de mesquin, comparés à tout l'ouvrage. Les "pentes de médailles entre les colonnes iraient mieux pour une fête que pour servir dans un ouvrage (...) consacré à l'immortalité, (qui) ne veut rien que de grand et de fort". Perrault se trompe avec les ornements : erreur de standing, erreur de destination, ignorance de l'être de la chose. Il

pose des médailles comme s'il s'agissait de faire de l'éphémère, léger et guilleret quand il faut viser la force et l'immortalité. Pour tout dire : "parce que dans l'architecture la principale beauté consiste uniquement en ce que toutes les parties conviennent à l'usage pour lequel un édifice est fait, on ne peut pas approuver cette richesse et cette magnificence".

Perrault se voit retourner comme critique ce qu'il prône. "Que toutes les parties conviennent à l'usage" s'applique à un édifice particulièrement symbolique, l'arc de triomphe. La convenance à l'usage n'y est pas au titre d'une commodité mais d'une expression. Blondel, Bruant, Gittard et Félibien sont ici en plein accord avec la lettre de Perrault, sinon avec ses dessins, et surtout avec la poétique d'Aristote : "le second point c'est la convenance : un caractère peut être viril, mais il ne convient pas qu'une femme soit virile ou éloquente" ¹ .

Pour finir le procès verbal, un des plus longs et des plus organisés, les académiciens refont le bilan de leurs critiques :

- une porte doit être une porte :

"un arc de triomphe n'est autre qu'une porte faite exprès, non seulement pour honorer l'entrée des conquérants après de grandes victoires remportées, mais pour servir d'un monument éternel à leurs belles actions". C'est apparemment un peu simpliste mais c'est comme ça. En voyant une porte il faut la reconnaître. Elle doit ressembler à une porte. Aujourd'hui encore des propos similaires résonnent chez l'architecte, habitus qui aura dû être inlassablement répété par le maître.

1. Poétique, p. 85

La destination de l'ouvrage doit donc être signifiée le plus clairement du monde par sa forme. Le reste n'est que corollaire :

- une porte doit signifier l'éternité :

"Ainsi, au lieu de parer ces portes de mille ornements passagers, il faut faire un corps solide qui résiste aux injures du temps".

Les impressions que doivent faire sur nous une porte sont celles de la durée.

- à des destinations distinctes, des images distinctes :

"Comme il n'est question que d'une porte, il ne faut pas se faire une idée d'une autre espèce de bâtiment ..".

Ce que nous disent ici les académiciens, c'est qu'un bâtiment, pour dire clairement ce qu'il est, doit se dégager des autres et ainsi de la confusion des signes.

La solidité n'est pas une règle tout à fait générale, elle est aussi dictée par le programme : "la beauté d'un tel édifice demande particulièrement de la solidité ...". Et un programme solide ne doit pas être distrahit par l'ornement ! : "Pour les ornements, ils doivent être ménagés en sorte qu'il ne paraisse pas que l'ouvrage soit fait pour eux : car, comme on bâtit pour l'éternité, il faut éviter la quantité et même la trop grande délicatesse dans ceux qu'on fait, afin qu'ils durent davantage".

Alors s'il fallait refaire le projet, on enlèverait colonnes, bas-reliefs et "autres ornements". Enfin, sans tenir compte de la diplomatie de Perrault, on supprimerait la statue du roy parce qu'il semble que tout l'arc de triomphe, qui est le principal sujet, ne soit néanmoins fait que pour être comme la base de cette figure qui, cependant, n'est qu'un accessoire et un ornement à l'arc".

Les académiciens auront jugé le projet de Perrault essentiellement sur sa capacité à signifier son programme, sa destination, en souhaitant enlever tout bruit qui pourrait brouiller le message. Tel est le programme du 17^os, et il nous est parvenu sous une forme à peine modifiée. Un bâtiment doit dire ce qu'il est, même si on peut en prendre le contre-pied et dire comme Le Corbusier au sujet de la villa Savoye : "une maison qui n'est pas une maison".

Ce qui fait un édifice et sa beauté, c'est la signification de son usage. Ce fondement théorique, qui serait aussi celui du 18^o siècle, est tout entier dirigé vers le projet. Nous voulons dire que c'est également une théorie du projet qui travaille avec un corps de préceptes et n'a pas besoin d'être poussée plus que nécessaire : la notion de signe ne lui est pas utile. Il ne s'agit donc pas d'une sémiotique qui s'ignore, en ce sens que les architectes ne produiront pas de comparaisons entre les divers types de signes, que conduisent à la même époque les gens de Port-Royal. Les architectes n'ont pas fait le pas de la représentation vers la signification. Mais les préoccupations signifiantes travaillent l'architecture en sous-jeu, elles font le terrau du monde préceptuel, sans jamais devenir objet d'étude. On regarde si un architecte parle bien ou mal, pourquoi il écrit bien ou mal, sans jamais se demander s'il parle ...

 EN EFFET OU EN APPARENCE

On ne peut mettre " de ces frontons coupés pour faire place à des tableaux ou à des cartouches, ni ces frontons brisés sur le haut et repliés en dedans, ces frontons roulés en volutes, ces frontons renversés pointes en bas" ¹ . Parce que le fronton est fait pour couvrir ce qu'il y a au-dessous, il ne saurait souffrir d'être percé. Mais ce qui dicte la forme du fronton, c'est que le spectateur doit pouvoir imaginer en le voyant, c'est à dire qu'il couvre quelque chose : "... ils ne doivent jamais posés ni figurés de telle manière que l'on ne puisse toujours s'imaginer qu'ils ont été mis en cet endroit afin de couvrir ce qui se rencontre au-dessous d'eux". La forme du fronton doit indiquer sa fonction qui est de couvrir. Mais comme le dit Blondel dans la marge " le fronton doit toujours couvrir en effet ou en apparence ² ce sur quoi il est posé". Le fronton indique une fonction même s'il ne l'exerce pas, de même que les anneaux de Philibert indiquent un cerclage qui n'est pas réel. Blondel ajoutera : "J'oubliais de dire sur le sujet des frontons, qu'étant faits pour couvrir, ils ne doivent jamais être mis en aucun lieu qui n'ait au-dessous d'eux quelque espace qui puisse être couvert ou en effet ou par feinte " ³ .

L'oeuvre d'architecture doit pouvoir être justifiée, elle doit pouvoir se raisonner, du moins en apparence. Il faut en donner raison, la raison du modèle.

1. F. Blondel, *Cours d'architecture*, 2^o partie, Livre VIII, chap. III, p. 140. Voir aussi Louis Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Tome II, Le siècle de Louis XIV (1948), p. 484, et Félibien, *Des principes*, p. 603.

2. Nous soulignons

3. Blondel, *Cours d'architecture*, p. 145 (nous soulignons)

Cette vraisemblance est celle du modèle, ou si on veut celle de l'histoire, comme il en va de la vraisemblance littéraire. L'architecture peut feindre son utilité - et Blondel critiquera les frontons qui n'arrivent pas à couvrir "non pas même en feinte" ¹ - mais elle doit respecter l'histoire, l'interprétation du modèle ².

Une erreur constructive peut bien être sauvée par le signe. Ainsi, le 13 janvier 1681, les académiciens reprochent à Serlio d'avoir fait porter un imposant trumeau sur la porte de l'étage du dessous. Le 20 janvier, la Compagnie énoncera : "que l'on doit éviter autant qu'il est possible, de jamais placer un corps massif dessus un vide" ; mais s'empressera de rajouter : "à moins que, par une peinture ou autrement, l'on oste aux yeux l'idée du massif qui le blesse". Autrement dit, sauvez l'apparence de la solidité ! Représentez la solidité.

1. Ibid.

2. La feinte a aussi des dangers. Pour respecter la symétrie, Louis Savot dit que dans une pièce, si l'on ne peut mettre porte et cheminée au centre, il faut feindre deux portes ou deux cheminées, L'architecture française des bâtiments particuliers, Paris, 1642, p. 88-89. En note, Blondel trouve que ces deux cheminées indiqueraient deux appartements alors qu'il n'y en a qu'un. On croirait qu'on a détruit le mur qui séparait les deux appartements.

- Effort

L'entablement du dorique est "plus massif et plus haut" que pour les autres ordres parce que la forme de la colonne étant plus grande on doit lui donner aussi plus de charge " ¹ . De la même façon il faut "décharger les colonnes à mesure qu'elles s'affaiblissent par la hauteur et par la diminution de leur tige" ² . Blondel, reprenant Serlio, énonce une règle des hauteurs des colonnes suivant leur position : une colonne isolée porte toutes les charges situées au-dessus ; une colonne appuyée mais non engagée laisse le mur porter une partie des charges, elle pourra être plus haute d'un diamètre ; une colonne engagée au 1/3 ne porte presque rien et sa hauteur sera augmentée d'un diamètre ou plus, elle en devient presque un ornement ; enfin la colonne encadrée de pilastres sera encore plus grande d'un diamètre ³ .

La représentation des efforts tend à s'autonomiser du modèle de la cabane. Ainsi l'architrave qui représente traditionnellement une poutre, n'acceptera pas de ressauts, parce qu'une poutre ne peut être "rompue en tant de morceaux qui s'avancent les uns sur les autres" ⁴ . C'est parce que dans le modèle original il ne peut en être ainsi que sa représentation ne montrera pas de ressauts, mais on sent bien qu'il en ira de même lorsqu'il s'agira d'une poutre véritable qui sera alors amenée à se représenter elle-même.

Les colonnes ovales ne peuvent être acceptées. Si on calcule leur hauteur à partir du grand diamètre de l'oval, elles paraîtront trop grandes vues depuis le

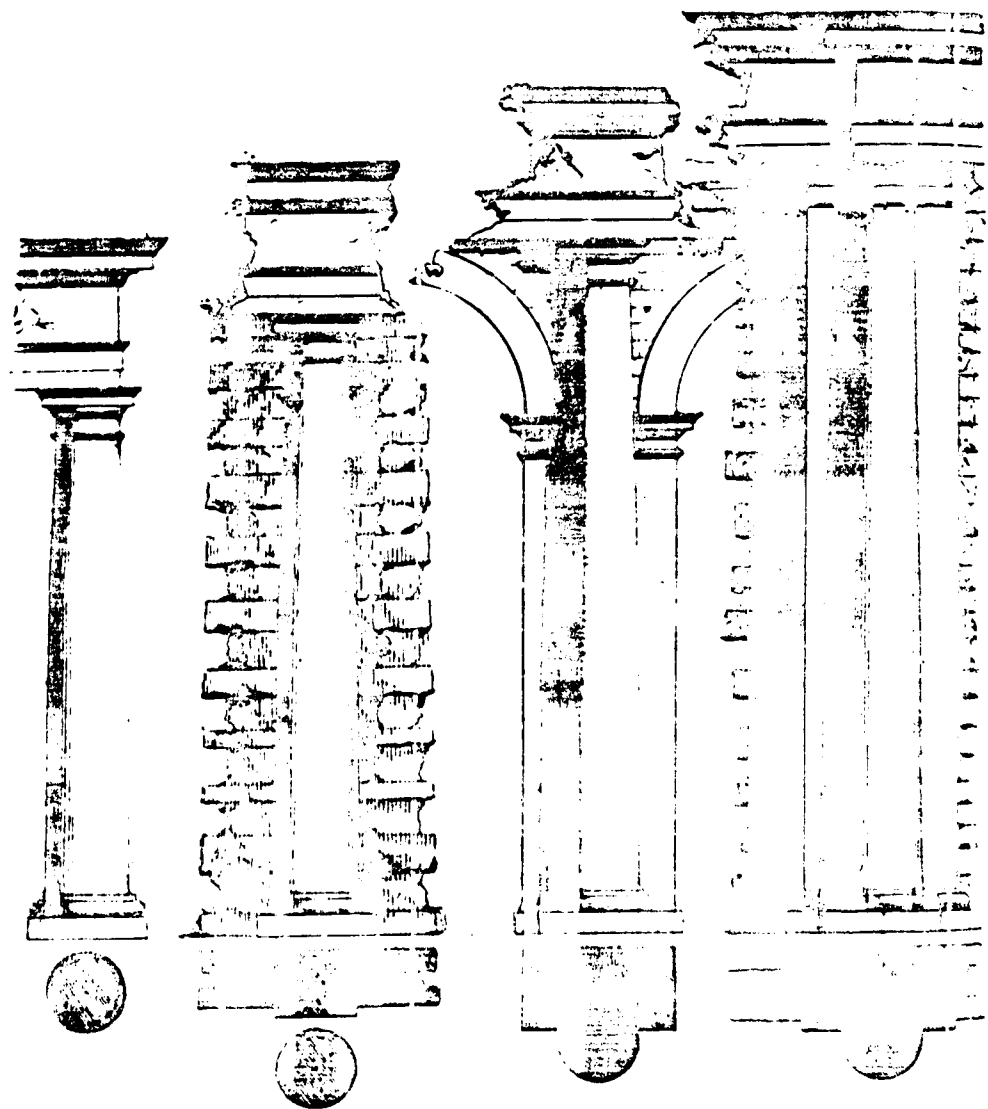
1. Fréart de Chambray, *Parallèle*.

2. Ibid. p. 72

3. F. Blondel, *Cours d'architecture*, L.I, VL.I, chap.II, p.12.

4. Ibid. L. III, chap. IV, 2° partie, p. 72.

5. Ibid. L.I, chap. VI, 2° partie, p. 30.

LIVRE I.
CHAP. II.*Regle de Serlio pour les differentes hauteurs d'une mesme Colonne.*

petit diamètre. Si on prend le petit diamètre pour module, les regardant par le large, elles deviennent ridicules et paraissent naïves et écrasées ¹.

Perrault aura strictement la même attitude que F. Blondel : "Il est certain qu'entre les règles d'architecture, les principales sont celles qui appartiennent à la solidité ; et qu'il n'y a rien même qui détruise la beauté d'un édifice, que lorsque dans les parties qui le composent, on remarque des proportions contraires à ce qui doit établir cette solidité, comme quand des parties paraissent n'être pas capables de soutenir ce qu'elle portent, et n'être portées par ce qui les soutient" ². Le non respect des règles "rend et fait paraître" plus faible la partie qui porte. Perrault est ici au coeur d'une problématique de la fonction-signe. Toute la question du fonctionnalisme est jetée dans nette position que Perrault ré-affirme au chapitre VIII : "Pour satisfaire aux deux choses qui sont les plus importantes dans l'architecture : savoir, la solidité et l'apparence de la solidité, laquelle ainsi qu'il a été dit, fait une des principales parties de la beauté des édifices" ³. Et l'on sent bien que cette règle peut se substituer à la vérité de la représentation du modèle. Perrault pourra étendre son raisonnement pour traiter de la saillie du piédestal, de la fonction de l'orle ou de l'astragale du tailloir ou de la superposition des ordres, avec une laïcisation de l'architecture : le passage d'une représentation de la logique des ordres à celle de la construction.

1. Ibid. L.I, chap. VI, 2° partie, p. 30.

2. Perrault, *Ordonnance*, chap. IV.

3. Idée partagée par l'Académie qui associe solidité et satisfaction de la vue (*Procès verbal* du 24 sept 1696), solidité plus grande et plus apparente (8 juillet 1697).

Il ne s'agit pas de thèmes propres à Perrault et dans une lettre à M. de Noyers, Poussin a pu dire au sujet de la Grande-Galerie dans sa critique de Le Mercier : "C'est contre l'ordre et les exemples que la nature même nous fournit, de poser les choses les plus grandes et les plus massives aux endroits les plus élevés, et de faire porter aux corps les plus délicats et les plus faibles ce qui est le plus pesant et le plus fort. C'est cette ignorance qui fait que les édifices conduits avec si peu de science et de jugement, semblent partir, s'abaisser et tomber sur le faix, au lieu d'être égayés, sveltes, et légers, et paraître se porter facilement, comme la nature et la raison enseignent de le faire" ¹ .

Le lundi 30 janvier 1673 commence la lecture de Vitruve où l'on traitera de la question des ordres et de leur superposition : "Quant à ce qu'il dit que les ordres massifs doivent toujours être mis au-dessous des plus légers, ce doit être une règle de laquelle il ne faut jamais se départir " ² . Cette logique architecturale, déduite d'une "apparence constructive", est elle aussi sémiotique : on donnera l'expression de solidité en plaçant les choses les plus massives en dessous ; l'inverse donnerait l'impression de déséquilibre ³ .

1. Félibien, *Entretien sur N. Poussin*, p. 46-47
Il s'agit là de l'extension de la théorie de la superposition des ordres. Cf. par exemple F. F. Blondel, *Cours d'architecture*, 3^o partie, L. II, chap. I, p. 247 et Félibien, *Des principes de l'architecture*, L. I, chap. I, p. 5 et *Entretiens*, p. 1-14.

2. *Procès verbaux*, p. 29

3. A? Guiheux, *L'architecture c'est ...*, Thèse de Belcher.

Ce double thème de la solidité et de son apparence ressurgit à nouveau le 19 juillet 1676 ¹. Depuis nombre de séances ², les académiciens lisent la traduction de Perrault pour en arriver au livre 6 ou Vitruve traite des fondements de l'édifice : "... afin que le tout soit dans une profonde solidité, elle a trouvé bon d'ajouter qu'il faut non seulement avoir égard à la solidité réelle et effective, mais même à l'apparence la solidité, pour éviter les caprices gothiques qui affectent le merveilleux et le surprenant" ³.

On a vu que Blondel n'aime pas les colonnes torses, puisqu'un fardeau ne peut être porté par quelque chose de plié, mais au contraire par une tige "bien à plomb". On comprend aisément que Blondel ne considère pas la colonne torse comme objet matériel mais comme représentation. Un des exemples les plus frappants de la représentation des efforts dans la représentation du modèle est peut-être celui des chapiteaux corinthiens "qui ne sont pas moins contre la nature que les colonnes torses ; puisqu'on ne peut pas dire qu'un panier environné de feuillages, dont le chapiteau corinthien représente la figure, soit naturellement propre à soutenir un grand fardeau, comme celui

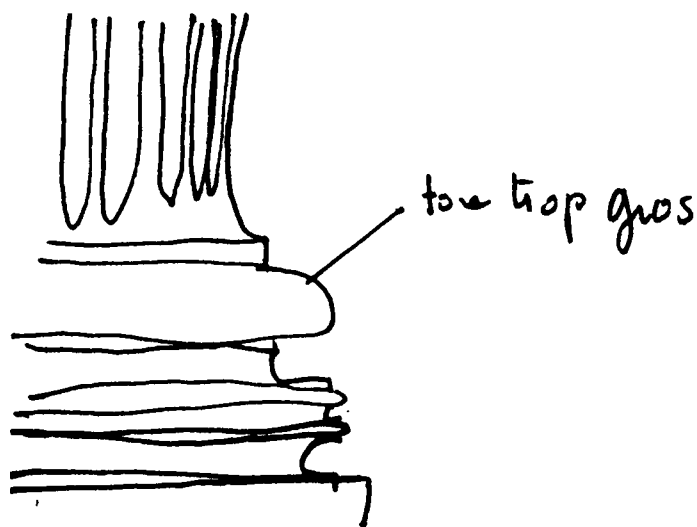
1. Voir également, *Procès verbaux*, 25 janvier 1690. "L'on s'est entretenu sur la manière de se servir du rustique en bossage par assise avec des refends ? La Compagnie a jugé que cette sorte d'ouvrage ne peut convenir raisonnablement qu'à des portes de ville, à des angles saillants de grands bâtiments, pour donner une idée de plus grande solidité, à des grottes, à des orangeries, à des terrasses ...".

2. depuis le 11 juin 1674.

3. *Procès verbaux*, p. 121.

des entablements que l'on met au-dessus" ¹ . Ici encore Blondel ne considère pas le chapiteau selon sa substance (il est en pierre, gros et solide), mais selon ce qu'il représente (un frêle panier). Telle est la prégnance du mythe d'origine de l'architecture. La règle de représentation des efforts peut se déployer sur le représenté et non sur le représentant. Elle devient règle de solidité des symboles . Cette règle de représentation des efforts pourra s'étendre à de nombreuses parties de l'architecture. Ainsi, s'il ne faut pas faire tomber un arc sur une colonne ronde mais sur un pilier, c'est que les "arcs paraissent trop faiblement appuyés (une colonne ne pouvant toute seule donner l'idée d'une force suffisante à soutenir la poussée des arcs)" ² .

La règle de superposition des charges va aussi pouvoir s'appliquer à la base de l'ordre ionique vitruvien. Fréart s'étonne à son tour que le "père" ait mis un si gros tore au-dessus de petits tondins, chargeant le fort sur le faible ³ .



1. Blondel, *Cours d'architecture*, p. 30. On trouvera la même idée. 2^o partie, chap. XV, 5^o partie, L.V.

2. Ibid. p. 408, L.V. Chap. VIII, 4^o partie.

3. Fréart, *Parallèles*, p. 44, voir aussi *Procès verbaux*, 14 janvier 1697.

Charles Perrault réalise le passage entre l'imitation comme diffusion culturelle à travers la catégorie de la ressemblance à une imitation comme représentation. Ainsi le Président ¹ peut-il énoncer dans une consécution d'abord, que les membres d'architecture ont été formés sur la ressemblance de pièces de charpenterie des premières maisons, ensuite que l'architrave, la frise, les triglyphes et autres métopes ou modillons représentent ces morceaux de charpenterie. Le premier temps est celui de la ressemblance, le second celui de la représentation. L'architecture devient représentation d'elle-même à travers son origine, quand pour Hegel ce sera par un modèle de la fonction technique ou de la destination ². Avec Perrault la ressemblance n'est plus un renvoi sans fin de ressemblance en ressemblance, mais le moyen de la représentation.

1. Ch. Perrault, Parallèle des anciens et des modernes, vol. I, 2^o dialogue, p. 126 et suivantes.

2. M. Foucault, Les mots et les choses, Gallimard, Paris, 1966, p. 65.

IMITATION SANS ILLUSION

"L'architecture comme art d'imitation" est un des gros problèmes qu'a eu à affronter la théorie architecturale¹. J. Ryckwert a montré l'étendue de la question². On pourra accepter le dogme³, dire que l'architecture n'est pas un art d'imitation (Riegl, Semper), critiquer l'imitation (Durand, Pugin, Ruskin), affirmer qu'en brique on n'imite pas le bois (Lodoli), ou encore que si l'architecture n'imite par la nature elle imite "l'industrie spontanée des Hommes", ce substitut de la nature, l'homme à l'état de nature (Milizia), ou un ordre de la nature (le visage ...⁴). Longtemps la cabane restera le modèle théorique, la référence qui fait "éviter les défauts essentiels" et crée une structure de compréhension de l'architecture.

L'imitation est aussi le choix du bon exemple et du bon usage⁵, et également le vecteur de propagation des arts (hélas ! nous ne pouvons plus imiter les origines de l'ordre dorique puisque les premiers édifices ainsi construits n'existent plus⁶, ainsi que l'instrument de la diffusion de l'architecture (imitation par "les peuples voisins" du temple bâti par Dorus à Argos).

1. D. Payot, *Le philosophe et l'architecture*, p. 67-83.

2. J. Ryckwert, *La maison d'Adam au Paradis*, p. 33-67.

3. ... Palladio, Livre 7, chap. XX ; Vitruve, L. 2, chap. II, etc ...

4. F. Blondel, *Cours*, p. 764 et suivantes.

5. *Procès verbal*, du 20 déc. 1700 et Tatarkiewicz in *XVIII^e*, p. 25.

6. Fréart de Chambray, *Parallèles*, et F. Blondel, *Cours*, 2^e partie, L. VII, chap. I, p. 137.

L'imitation se confond parfois avec la copie ¹ . Mais ces difficultés sont cernables. C'est bien plus dans les buts recherchés par l'imitation que les problèmes se posent, à savoir dans quelle mesure l'architecture a pu être comprise comme art de l'illusion. N'y aurait-il donc aucun sens à pratiquer des substitutions du type : "l'architecture forme des édifices d'autant plus admirables qu'on croit voir la chose même" ; "la fin de l'architecture comme de la poésie est de surprendre de telle sorte que leurs imitations paraissent des vérités".

1. F. Blondel, *Cours*, L. XII, chap. VI, p. 618. Au sujet de la porte St Denis : "Et comme (...) il n'y a rien de plus beau parmi les restes de l'Antiquité que la colonne Trajane, que les obélisques qui ont été transférés d'Egypte en la ville de Rome, et ce reste de la colonne Rostrale que l'on voit encore au Capitole ; j'ai voulu que l'ornement de la Porte St Denis fut composé de parties copiées sur ces beaux originaux". Il est étonnant que Blondel n'ait pas pris la mesure du risque encouru, la copie étant vue comme étouffement du génie (sauf à comprendre qu'il y a mis de l'originalité au moins dans le choix des modèles) et en contradiction avec un art de vivre ou une théorie de la finesse. Cf. Tocanne, p. 293-295.

On n'inclura pas, traditionnellement, l'architecture dans une réflexion sur la représentation ¹, là où pourtant elle est particulièrement présente. C'est que si, pour F. Blondel par exemple ², il est question d'apparence et si l'imitation doit suivre la nature des choses imitées, point n'est besoin de pousser la logique à son terme et d'y chercher l'illusion. En la poussant au bout Perrault parviendra à remettre en cause la notion d'imitation. La beauté de l'architecture n'est fondée ni sur l'imitation de la nature (la colonne est ses parties qui correspondent à l'homme et ses membres) ni "sur la ressemblance qu'un édifice peut avoir avec les premiers bâtiments, que la Nature a enseignés aux hommes" ³. La beauté n'a pas à voir non plus avec la ressemblance avec les choses dont sont tirées les échines, cimaises, astragales. Enfin la beauté n'a rien à voir avec "l'imitation de ce qui se fait dans les autres arts" (la charpenterie par exemple).

Si la ressemblance et l'imitation étaient les règles de la beauté, alors un bâtiment serait d'autant plus beau qu'il colle au plus près du modèle. Il n'en est rien. Le chapiteau, qui est la tête du corps (ce dernier étant la colonne toute entière), n'a pas la proportion de la tête. De même une colonne enfle par le milieu, quand l'arbre diminue d'épaisseur de bas en haut. Pour que les règles de la beauté soient imitation et ressemblance il faudrait que l'échine ressemble mieux à une chataigne, la cimaise à l'onde du ruisseau, et les astragales à un talon. Mais on le voit, Perrault ne se penchera pas réellement sur l'illusion.

1. Tocanne, chap : "L'imitation de la nature et le problème de la représentation", p. 363-365.

2. F. Blondel, *Cours*, L. III, chap. I, 2^o partie, p. 61.

3. Cl. Perrault, *Ordonnance*, p: IX et X.

ANNEXE I

La métaphore déplacée

Si la linguistique ne constitue déjà plus le modèle d'interprétation privilégié de l'architecture, si l'assimilation architecture-langage n'a plus valeur de révélation et s'est dissociée de préoccupations doctrinales du monde des architectes, ce n'est pas pour autant que l'on peut en négliger l'existence, à savoir le travail du langage dans l'architecture. Se demander ce que c'est que "dire" en architecture et poser que l'architecture peut le faire si elle se considère elle-même comme un langage, ce qui s'est produit dans les années récentes comme aussi bien au 18^e siècle, est une proposition qui a peu de rapport avec les tentatives de sémiotiques architecturales, mais également avec les critiques de celles-ci.

J. Guillerme¹ a réalisé en 1977 un rapide bilan d'une décennie de contamination de l'architecture par la linguistique pour en arriver à la conclusion la plus souvent admise que l'architecture n'a rien d'un langage puisque ne répondant pas à la linéarité d'éléments discrets, à la double articulation, et que de surcroît il n'y a pas de communication ni de dialogue en architecture. Notre propos est absolument décalé de celui de J. Guillerme. Comme ce dernier l'a remarqué, l'assimilation architecture-langage est venue du monde des architectes (ce qui n'est d'ailleurs pas tout à fait juste lorsque l'on regarde les articles de R. Barthes, ou de F. Choay à l'époque). L'importation linguistique remplissait alors un certain nombre de fonctions : l'architecte rentre en possession d'une langue magique qu'il

1. Jacques Guillerme, "Zéro de traduite" in *De la Construction de l'espace à l'espace de la création*, Cahiers de psychologie de l'art et de la culture, n° 2, Paris, Aut. 1977, pp. 77-84.

est le seul à maîtriser, il recrée une différenciation par rapport à l'ingénieur, il se donne des allures de spécialistes de la communication. A ces questions relevant de l'analyse institutionnelle, il faut ajouter une fonction relativement plus intérieure à l'architecture et du ressort cette fois de la doctrine architecturale. La linguistique vient combler un vide de doctrine artistique. On cite généralement à ce propos : "l'émergence du problème du langage au sein de la critique architecturale est (...) une réponse exacte à la crise du langage dans l'architecture moderne" (Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture* - cité aussi bien par J. Guillerme que par H. Damisch).

Si J. Guillerme peut affirmer que la linguistique en architecture ne mène nulle part, c'est peut-être pour avoir oublié que la linguistique appartient au monde des notions qui n'ont pas de fonction de connaissance, mais qui servent à construire, à projeter. Comme l'a vu Ph. Boudon¹, la métaphore langagière est d'abord un fait quand bien même le rapprochement serait illégitime vu du côté de la science. De ce point de vue la linguistique n'a pas été sans effets : un architecte qui croit que l'architecture est un langage s'efforcera peut-être de réaliser une architecture qui soit un langage. Ou réciproquement, c'est parce que ces architectes font une architecture qui ressemblait de près ou de loin à quelque ensemble de signes, que la critique y a vu (comme un peu dans tout) un langage. Autrement dit, la proposition : "l'architecte perçoit et conçoit son architecture comme un langage", semble analysable sans qu'il y ait un quelconque intérêt à dire que l'architecte en question se trompe.

1. Ph. Boudon. "Vers une poétique de l'architecture", in *Poétique*, n° 55, sept. 1983, p. 342.

Ainsi d'une part, des effets il y en a eu (l'architecture construite elle-même), et d'autre part, on voit mal pourquoi le propos serait de critiquer la doctrine architecturale : elle est, tout simplement, et peut s'analyser. Ce qui est plus critiquable, de notre point de vue, c'est l'extension qui peut être faite de l'expression "langage architectural". Si pour un chercheur qui s'efforce d'étudier l'architecture au sein de la pensée qui la pense, on peut parler de "langage architectural" comme un des fondements doctrinaux des années 1960-1980, ou "d'architecture parlante" pour le 18^es français, rien ne dit que l'on puisse en faire autant pour l'architecture romaine, même si on peut relever quelque vocabulaire pseudo-linguistique chez Vitruve ¹, ou parler d'un "langage de l'architecture de la Renaissance" ². Pour J. Guillerme il faut trouver les moyens pour décrire l'architecture qui nous permettent d'évacuer cette mauvaise plaisanterie de langage architectural. Quelle que soit la pensée sous-jacente qu'on peut dire positiviste, on aura compris que notre propos n'est pas là. Sans doute a-t-il fallu abandonné comme concept de l'histoire de la théorie de l'architecture la notion de langage, mais certainement pas une analyse qui voudrait mettre à jour les implications architecturales de l'emploi de la métaphore langagière. J. Guillerme l'a commencée sous le versant institutionnel et avantages socio-professionnels, reste à la démarrer relativement à une histoire des idées et de la création des formes architecturales.

1. Ibid.

2. Les historiens ont pratiqué ce déplacement de la même façon avec la notion d'espace. Cf. A. Guiheux, "Humeurs d'espace" in *Au temps de l'espace*, catalogue CCI/Georges Pompidou, Paris, 1983, pp. 92-96.

En conséquence, qu'en est-il historiquement de la métaphore linguistique en architecture, et d'abord dans les traités d'architecture, même si, comme on le verra, et cela posera de plus amples questions, il ne faut peut-être pas justement commencer par là ?

J. Guillerme voit la prise de la métaphore langagière à travers l'embranchement que permet le concept de style, d'abord chez Batteux ¹ puis d'Hancarville ². Viendraient ensuite C.F. Viel ³ et Milizia ⁴, pour qui les matériaux de l'architecture sont comme la parole dans le discours, et suit enfin, la fortune de l'architecture parlante" au 19^es ⁵. On aurait pu aussi bien y glisser Durand ou Alain ⁶. F. Choay a pu relever un certain nombre de ces juxtapositions architecture-langage ⁷: chez F. Blondel, qui voit dans l'architecture harmonie et expression, comme dans la musique et la poésie et compare à travers le style architecture et éloquence ; chez Saint Valéry Seheult, qui fait de l'architecture "la plus riche des langues".

1. Batteux, Les Beaux Arts réduits à un même principe, 1746.

2. D'Hancarville, Notes jointes aux antiquités étrusques, grecques et romaines, Tome IV : "la connection des figures du discours avec celles de l'art".

3. C.F. Viel, Principes de l'ordonnance et de la composition des bâtiments, 1797.

4. Milizia, Principi d'architettura civile, 1781.

5. Les églises gothiques, 1837.

6. J. N.L. Durand, Précis des leçons d'architecture, Paris, 1804, p. 112 et Amain, "Leçons sur les Beaux-Arts" in Les arts et les Dieux, Gallimard NRF, Paris, 1958, p. 564.

7. Françoise Choay, La règle et le modèle, Seuil, Paris, 1980, p. 229-230.

Reste que l'on ne sait guère ce que disent ces auteurs du passé quand ils écrivent que l'architecture est une langue, ni d'ailleurs comme ils s'en servent pour parler. Aujourd'hui encore cette incertitude se repère à travers "le lachage" de la métaphore. Ainsi F. Choay peut-elle parler du système des ordres comme système sémiotique qui limite l'architecture à une poétique¹ ; F. Fichet² du remplacement de l'esthétique de la mimeris par une esthétique du sens ou du dessin comme langue commune des arts.

Le repérage des métaphores linguistiques, tant du côté des architectes de l'époque considérée que des historiens actuels, trouve dans le milieu du 17^os et assurément avec Cl. Perrault comme une origine. Pour M. Tafuri³ il semblait admis qu'il existe un langage architectural au 17^o siècle. Comme on l'a vu, cette position se base essentiellement sur un passage des écrits de Cl. Perrault et sur une interprétation de la notion d'arbitraire. En effet, de Cl. Perrault on peut tirer une analogie avec l'opposition traditionnelle au 17^os entre les signes d'institution et les signes naturels, distinction que Perrault aurait transférée en architecture à ceci près qu'il ne parle jamais de signe et que les sémioticiens de l'époque ne parlent pas d'architecture (Arnauld et Nicole par exemple).

Aussi, on peut se demander si lorsque M. Tafuri parlait de langage architectural il ne mêlait pas une question récente (la sémiologie de l'architecture) et une enquête sur la façon dont le 17^os se représentait l'architecture. Cet anachronisme, effet de contemporanéité, s'exprime parfaitement dans : " ... aux grands systèmes

1. Ibid. p. 229.

2. F. Fichet, La théorie architecturale à l'âge classique, p. 6.

3. Manfredo Tafuri, Théories et histoire de l'architecture, (1968), ed. SADG, Paris, 1976, note 28, p. 45.

linguistiques de Blondel, -de Perrault, ou plus tard de Campbell ou de lord Burlington" ¹. On ne peut prétendre interroger "le langage architectural" du 17^os selon les critères d'une sémiologie du XX^os, sauf à viser une essence de l'architecture, immanence et permanence à travers les âges qui fonderait en sous-jeu ces travaux, et que permet une terminologie "conceptuelle", derrière l'apparence d'une heuristique.

A peu près dans les mêmes termes que Tafuri, Tsonis a pu voir que pour Perrault l'architecture, la mode et les coutumes "forment des schémas de communication sociale ou, comme nous le dirions aujourd'hui, appartiennent à un système sémiologique" ². Le problème est bien que Perrault n'a jamais tout à fait dit cela et que la réflexion sur l'usage au 17^o siècle n'est peut-être pas édifiée sur une analyse sociologique. C'est à peine caricaturer ces travaux déjà anciens que de dire qu'ils cherchaient à faire de Perrault un Barthes ou un Levi-Strauss ³.

Enfin G. Teyssot a vu le 18^os comme moment de "reconstitution du corpus global des signes architecturaux" ⁴, et l'utopie classique comme "système de signes (...) où il n'y a plus "d'opacité" entre signe et contenu, afin que les choses puissent elles-mêmes "parler" dans un univers désormais transparent" ⁵. Il y a

1. p. 110 voir aussi sur Wren p. 162, 168.

2. Tsonis, *Vers un environnement non-oppressif*, p. 94.

3. Tsonis, op. cit. p. 95.

4. Georges Teyssot, Emil Kaufmann, *Trois architectes révolutionnaires*, (1952), SADG, Paris, 1978, préface, p. 19.

encore à se demander comment rattacher les critiques de l'imprécision de la langue à l'architecture, ou encore s'il est possible de dire que Wren et Perrault définissent "l'arbitraire du signe architectural". Comment passer de l'arbitraire du signe à l'idée de Beauté arbitraire de l'architecture, sinon par un glissement métaphorique que n'a pas produit le 17^es. L'architecture a pu emprunter, même si le terme est impropre, aux travaux sur le langage les notions d'institution, d'usage, d'arbitraire, de beauté positive. Sans plus ...

D'une certaine façon ce travail pourrait viser à repérer les "tentatives de langage" chez les historiens de l'architecture. Que veulent dire des formules telles que : "la problématique du signe est présupposée par Cl. Perrault sans que sa mise en place ne soit jamais effectuée ..." ¹ ; "Perrault (...) en fin sémioticien (...) fait apparaître, à l'image du travail sur la langue effectué par les poéticiens de Port-Royal, ..." ¹.

Cet embarras vient de démarches qui ne se croisent pas au 17^e siècle : l'analyse du langage, qui parle d'ailleurs d'architecture; une tradition de la représentation qui n'est pas encore une sémiologie de l'art ; et une réflexion sur l'usage qui par contre les traverse.

On doit à Hubert Damisch d'avoir posé la question du langage de Claude Perrault ². Force est de voir que si Perrault, mais aussi bien Blondel et l'Académie ont travaillé à systématiser les fonctions et les significations de l'ordre classique, il n'est peut-être pas nécessaire d'en référer à "l'étude des systèmes sémiologiques dont l'architecture offre un modèle particulièrement complexe et intéressant". On aura tenté ici

1. Ph. Grasset, *L'écart du système*, p. 40 et 42.

2. H. Damisch, "La colonnade de Claude Perrault et les fonctions de l'ordre classique" in *L'urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680*, Klincksieck, Paris, 1969, pp. 85-93.

de recadrer la préface de Perrault qui a tant fait pour installer cette interprétation. Ce n'est pas parce que Perrault en parlant d'architecture parle aussi du langage que l'architecture est un langage. La préface de Perrault aura fait fonction de preuve pour installer une analyse de l'architecture comme système signifiant, problème des années 1970.

Projet général

La volonté de faire une "architecture signifiante" est une préoccupation importante des architectes et chercheurs de ces dernières années; il nous a semblé nécessaire de déplacer leur questionnement, en proposant de revenir sur l'analyse de ce qu'il est convenu d'appeler "l'architecture parlante", et qui s'est donnée pour but, elle aussi, de donner du sens, qui a exprimé une volonté de sens. Dans ce travail, il ne s'agira pas d'extirper un "langage" des œuvres de Boffrand ou de Patte, mais d'analyser une architecture qui aspirait elle-même à fonctionner symboliquement. Autrement dit, comment "parlent" des édifices qui se sont donnés pour but de parler ?

Il n'est pas interdit de penser à une confrontation entre le moment présent et "l'architecture parlante" - confrontation apte à mettre en évidence leurs fonctionnements respectifs. On observe ainsi une très grande proximité entre les propos de R. Koolhaas aujourd'hui concernant sa prison et ceux de Valéry, Guadet ou Belcher sur un bâtiment du même type. A nouveau, l'édifice devrait annoncer sa destination et la dureté de la peine. La recherche devra garder à l'esprit la possibilité de cette comparaison, et l'explorera.

"Le caractère" paraît manifester peut-être le plus fortement la conception de l'architecture parlante; il reste bien sûr à savoir - et c'est entre autre le but de ce travail - ce à quoi il correspond, non seulement en termes de périodisation ou de mouvements, mais bien plus en termes de fonctionnement.

La notion de caractère offre semble-t-il l'opportunité de saisir une de ces transformations particulières des "matériaux d'architecture" en signification, transformations de ces deux données ordinaires de tout projet d'édification ou de tout bâtiment que sont la destination ou l'usage d'une part, les matériaux et les techniques de construction de l'autre. Comment dès lors faire de ceci œuvre d'architecture, œuvre signifiante qui se sépare de "l'utilitaire et du terne besoin" ? Une des solutions à ce problème, de tout architecte, a été de saisir ces deux données, en se fixant pour but de les signifier, de les montrer, de les exprimer.

On peut séparer un peu arbitrairement pour les besoins du travail et de l'exposé de la démarche, ce qui constituera l'analyse de la "mise en architecture" proprement dite, d'une investigation plus historique.

I -

La notion de caractère sera abordée par l'analyse de son fonctionnement interne, autrement dit en cherchant à comprendre quel est le travail architectural permettant de produire ou de traduire architecturalement la signification. Si le caractère est bien le reflet, ou le moyen de l'établissement d'une "architecture parlante", d'une volonté artistique de signifier, alors

comment les architectes font-ils pour inscrire ces significations ?
Quelles en sont les techniques ?

Les architectures du caractère offrent une configuration bien remarquable, puisque souvent leurs doctrines peuvent nous décrire comment passer d'une destination ou d'un mode constructif à une expression architecturale. Ces écrits réalisent alors quelque chose comme une "théorie de la signification" où la technique de la transposition du sens paraît pour le moins sous-jacente. La doctrine de "l'architecture parlante" dirait comment l'architecture "parle", et en ce sens, travailler sur le caractère, c'est s'intéresser à l'architecture elle-même et à la reconstitution de son engendrement : c'est un travail de reconstruction.

On pourrait introduire la recherche en se référant à ce que F. Fichet a nommé "le fonctionnalisme cher au 18^{ème} siècle", illustré par cette citation de Diderot : "Un morceau d'architecture est beau lorsqu'il y a de la solidité et qu'on le voit, qu'il a la convenance requise avec sa destination et qu'elle se remarque" (1). Félibien avait déjà pu relier la solidité du bâtiment à sa visualisation, l'ornementation à la destination dans des termes très voisins. Le tout est de savoir à quelles réalités et techniques artistiques sont référés de semblables propos sur la mise en signification de l'usage et de la construction.

Dire l'usage.

Pour analyser ce "dire l'usage", la recherche devra étudier les connexions entre différents ensembles, soient par exemple :

- pour afficher la destination, on sait que les architectes ont disposé d'une palette assez vaste permettant à la fois de découper les formes architecturales et de les engendrer, et dont la disposition, la structure, les proportions, la décoration font partie. Mais l'accentuation que l'on portera sur l'un ou l'autre de ces "outils" engagera déjà une connotation particulière : ainsi, "l'élégance des proportions" renverra à un caractère "modeste et sublime", quand "la richesse de la matière" et les ornements auront toujours une connotation plus péjorative (Boffrand).

- un ensemble mettant en correspondance destinations et "impressions morales" que l'on en tire : église, palais, maison particulière... d'un côté, grave, élégant, noble, simple, etc... de l'autre.

- un troisième domaine qui serait composé de catégories d'impressions architecturales et des formes correspondantes : par exemple architecture hardie d'une part, et mise en évidence des ressources techniques, bâtiment osé dans sa structure de l'autre. Comme matière première de notre recherche on trouvera encore des typologies d'édifices qui seront définies par la conjugaison d'une destination, d'un caractère et d'une impression à produire (2).

Ce qui importe, c'est de redonner la logique de fonctionnement de ces ensembles et d'en saisir les modifications. Ainsi la maison des cercles de Ledoux n'est pas emblématique dans le même sens que la porte de ville avec canons de Boullée, et chacun d'eux diffère encore de la technique expressive présente chez Durand et qui tend à donner à la structure et aux matériaux le rôle de suggérer la destination.

Dire la construction.

On l'a vu, la parole doit également s'appliquer à la structure. Un mur n'est pas une entité neutre, homogène, mais une organisation hiérarchisée entre le remplissage et les éléments porteurs, le bas et le haut, les côtés, les chaînes et les trumeaux, les saillies de bossage et le nu du mur, les allèges et les linteaux... La parole pourra être celle de la mise en évidence, de l'incision, du marquage, du contraste, voire de l'ornementation des points forts ou au contraire de "l'enrichissement" de ceux qui n'ont pas à supporter de charges.

Ces procédés, tout en s'adressant à l'œil, se donnent comme ayant une fonction de communication, ils doivent faire comprendre la structure du bâtiment; ainsi le bossage sera-t-il là pour accuser "la force", "l'énergie", ou comme dit magnifiquement Guadet : "on emploie le bossage pour affirmer, pour écrire l'appareil, pour accuser la construction en pierre". On sait aussi que cette volonté de "dire" s'étend à l'architecture du XXème siècle. Cette fois encore, nous proposons d'observer les modalités pratiques de cette expression. Si l'on commence à voir un peu plus nettement à quoi correspond ce "dire la construction" pour le 19ème et le 20ème siècles, nous avons bien peu de connaissances concernant cette question pour le 18ème siècle.

De l'expression au dévoilement.

"Être vrai selon le programme, c'est remplir exactement, simplement, les conditions imposées par le besoin, être vrai selon les procédés de construction, c'est employer les matériaux suivant leurs qualités" (3).

Avec Viollet Le Duc, on se maintiendra dans une problématique de l'expression (4), qui sera à examiner en confrontation avec les techniques expressives précédentes, de même qu'avec des moyens développés - par exemple par Mies Van Der Rohe pour signifier les fonctions constructives des "faux-poteaux" des bâtiments de l'I.I.T.. "Le caractère" ne semble plus se reconnaître, et cependant, il paraît bien que l'on reste encore dans une "architecture parlante", plus centrée sur un "dire la construction", ou sur un "dire la fonction", que sur l'utilisation de formes architecturales signifiant les idées morales suggérées par le programme.

Il y a des techniques expressives à comparer. La vérité est chez Viollet Le Duc proche du dévoilement, là où le représentant "tient au corps" du représenté. L'expression, comme travail de l'architecte, passerait par l'abolition de la distance représentant-représenté, la négation du signe créant le signe. Il y a peut-être l'idée qu'en simplifiant au maximum l'intervention de l'architecte, on arriverait à une architecture la plus parlante possible, comme si la signification était liée à une hyperfonctionnalité. La représentation tenterait de s'abolir en tant que telle pour tendre vers la présentation. Il ne s'agira plus, comme dans "l'architecture parlante", de signifier la destination par la création d'une architecture sévère, mais de créer le signe dans un exercice inverse qui ferait rétention d'expression.

Comment passer d'un ordre fonctionnel ou constructif à un ordre signifiant, dès lors que l'on se donne pour but de signifier la fonction ou la construction, mais pis encore, que l'on prétend faire coller l'architecture à la bâtisse, dans une façon de négation de la signification, dans la négation de leur écart ? (5). Lorsque la chaussure "colle" au pied, s'agit-il d'un fonctionnalisme esthétique (6), ou plutôt d'un fonctionnalisme sémiotique, où il ne s'agirait plus d'ériger en beauté ce qui est d'ordre fonctionnel, mais que dans un effort pour respecter la fonction, la forme en devienne signe, comme on l'a dit dans une illusion d'abolition de la représentation.

2 -

Notre recherche consistera également en une investigation archéologique sur "le caractère", notion centrale de la doctrine architecturale pour le 18ème et le 19ème siècles - mais qui sera encore présente chez P. Valéry sous son aspect le plus littéral (7).

Nous n'avons, concernant la notion de "caractère", que des aperçus fragmentaires, des définitions éparses; le terme lui-même apparaît fréquemment dans les travaux d'historiens comme allant de soi. E. Kaufmann par exemple y fait abondamment référence, précisant son acception à l'époque considérée, mais n'en fait pas un objet d'étude particulier (8). Colin Rowe encore, bien qu'ayant consacré un long chapitre aux "vicissitudes" du terme (9) (ses diverses interprétations, sa formation comme élément du vocabulaire critique de l'architecte, l'engouement, les doutes et rejets dont tour à tour il a été l'objet...) aura néanmoins largement centré son analyse sur la littérature et les réalisations anglo-saxonnes, et sur sa valeur "libératrice" pour le mouvement Pittoresque.

Il importe donc de déterminer l'étendue et le mouvement de la notion dans les "théories de l'architecture". D'ores et déjà, nous proposons d'aborder dans notre recherche les points suivants :

Cristallisation.

En restant à l'intérieur de la doctrine, on se posera la question de la formation de la notion. Chez Cordemoy par exemple, "la bienséance" (10) renvoie à peu près au même contenu que celui du caractère pour d'autres; il faudrait aussi regarder les proximités entre cette notion et la relation toujours établie entre le statut social du propriétaire (ou du bâtiment) et l'expression architecturale correspondante.

C'est aussi se demander sur quels restes doctrinaires, et de quelle façon la notion se construit. On aura à prendre en compte non seulement les rapports d'emprunt ou de contiguïté, mais aussi d'opposition. Ainsi a-t-on pu dire que le caractère est une réponse à l'arbitraire de Perrault, et une tentative de redonner une dimension symbolique au signe architectural; ou encore, que le caractère va prendre la relève des Ordres (qu'il "pulvérise" - Kaufmann), et sur lesquels il se constitue (11). Dans ce cas, qu'est-ce que le caractère reprend de la théorie des Ordres ?

Déplacements de la notion.

"Le caractère" semble renvoyer à un même contenu de G. Boffrand à J. Guadet; soit dans les mots de ce dernier : "l'identité entre l'impression architecturale et l'impression morale du programme" (12). Peu de choses auraient changé, si ce n'est le remplacement de la "destination" par le "programme", ce qui n'est pas sans conséquence. Sous des termes proches, n'y a-t-il pas un entendement tout à fait différent de la notion chez ces deux architectes ? Et l'inflation qu'elle connaîtra vers le milieu du 19^{ème} siècle, dans un moment triomphant du Pittoresque, n'amènera-t-il pas un déplacement depuis la mise en équivalence de l'effet des formes avec les idées du programme, vers une expression du caractère pour lui-même (une architecture qui a "du caractère"), faisant intervenir des formes "distinctives", voire typifiées ? Quels jeux de langage, déviations métaphoriques, accentuations, mises en valeur ou effacements subit la notion chez Laugier, Le Camus de Mézières, Boullée, Reynaud, Horeau ... ?

Si l'interprétation de la notion évolue, c'est aussi sans doute qu'elle se déplace dans la "théorie", que ses rapports aux autres principes se transforment. De ce côté il faudra étudier ses relations aux notions voisines, celles de bienséance, de convenance, de composition, d'effets, d'intérêt, de variété, etc... De même, on peut supposer que son instabilité sera observable dans l'enseignement du projet qui lui accordera une position plus ou moins déterminante.

Enfin, "le caractère" subira des transformations profondes, jusqu'à être rejeté par l'architecture moderne; on sait aussi que des architectures bien différentes l'illustreront. Il y a une flexibilité de la doctrine qui permettra aussi bien à J.F. Blondel, Ledoux ou Durand de se référer au caractère. Il y aura de nouveau à se poser la question de la relation complexe entre la "théorie d'architecture" et l'architecture elle-même. Comment une même notion peut-elle supporter des architectures si différentes ?

On pourra envisager la destinée du caractère en relation avec les thèmes non limitatifs suivants :

Vérité.

Nous faisons l'hypothèse que la vérité architecturale sera en quelque sorte le prolongement du "caractère", sa version moderne, et d'une certaine façon un relais pour l'architecture fonctionnaliste.

La vérité, telle qu'elle se conçoit au 19^{ème} siècle, renvoie bien-sûr à une problématique du signe, mais de plus à l'expression de la destination et de la construction. La vérité, c'est d'abord de faire une église qui ne soit pas un hôtel de ville, ou d'indiquer une apparence constructive qui corresponde à un mode de construction réel. On sait également que le caractère et la vérité partagent une relation à l'expression du statut social du propriétaire.

Mais toutefois, si les deux se correspondent assez bien - ce qui reste à démontrer - on peut penser que derrière des définitions communes, des compréhensions et des connotations distinctes se repèreront : le discours sur le caractère ne semble pas obnubilé par la vérité, la vérité ne ferait pas grand cas du caractère. Nous proposons cette confrontation, à élaborer à la lumière des travaux récents (13) et de notre propre étude sur les matériaux (14).

Vers un "langage des formes"

On a pu voir dans les exigences du Mouvement Moderne la fin de l'épopée du caractère; dans la prétention à l'universalité, la neutralisation de l'architecture, les propos sur la standardisation, on a reconnu tout ce qui s'oppose à une caractérisation des édifices selon leur destination, à l'usage des formes singulières, locales, accidentelles, à une architecture "pleine de caractère" (expression qui montre bien les fluctuations de la doctrine) (15).

Mais ceci ne représente-t-il pas que la face apparente et exhibée d'une réorganisation de la doctrine architecturale ? Si "le caractère" est une notion de repoussoir (et beaucoup de choses sont encore à dire), ne peut-on pas voir, parallèlement à ce refus du mouvement moderne, le maintien et la continuité de la notion fonctionnant cette fois comme quasi universalité ?

On peut donner ici quelques indices en faveur de cette hypothèse :

1) Le "vocabulaire expressif" reste présent dans la doctrine. Le Corbusier peut encore parler "de témérité, de discipline, d'harmonie, de beauté calme, nerveuse et forte" (16), aussi bien que d'une solution architecturale "hardie" (17). Il y a chez le même auteur, un langage de l'émotion qui traverse l'ensemble de ses écrits, et tout ce qui renvoie à la sensation n'est pas oublié : "la sensation devant l'architecture, vous l'aurez par la mesure des distances, de dimensions, de hauteurs, de volumes..." (18). Le langage de la sensation survit, mais sous d'autres formes, semble s'universaliser, ne plus se référer à des bâtiments particuliers, à des individus.

2) Il faudra explorer les proximités entre "le caractère" et tout le mouvement "du langage des formes et des couleurs", qui sera, tel quel, un des mots de Kandinsky (19). Là encore, on sera dans "l'art parlant", dans le contact entre la forme et "l'âme humaine". Il se peut qu'il y ait à retracer une histoire des préoccupations de ce type depuis l'émergence de la notion de caractère (20).

Du caractère au caractère des matériaux.

Selon Kaufmann, le néo-classicisme, en mettant les matériaux au service de l'expression d'une pensée extérieure, en les chargeant de transmettre des sensations, transforme leur compréhension; ils ne seraient plus considérés comme ayant une existence en eux-mêmes qu'il s'agit de faire ressortir (21). L'auteur a par ailleurs tout à fait vu l'importance que ceux-ci prenaient à la fois pour l'architecture parlante et pour l'architecture moderne (22).

Il y a bien un passage à établir entre l'architecture parlante et le fonctionnalisme par l'intermédiaire du matériau, qui d'élément mis au service de l'expression d'une destination deviendra le centre du propos. On serait passé de l'expression du caractère, par les matériaux, à l'expression du caractère, de la "nature", de l'être même, des matériaux. Ceci serait révélateur d'une transformation globale de l'architecture et du grand mouvement de retournement de l'art sur lui-même.

N O T E S

- (1) DIDEROT. Lettre à Sophie Voland. Cité par F. Fichet. La théorie architecturale à l'âge classique.
- (2) Ibid.
- (3) VIOLLET-LE-DUC. Dictionnaire. Article "Construction".
- (4) Cf. Ph. BOUDON et Ph. DESHAYES. Viollet-Le-Duc. Le Dictionnaire d'architecture.
- (5) H. DAMISCH. "L'architecture raisonnée". Introduction.
- (6) Ph. BOUDON et Ph. DESHAYES. Op. cit.
- (7) P. DUFOURNET. "Quelques aspects essentiels de l'œuvre d'Hector Horeau", in Hector Horeau, supplément aux Cahiers de la Recherche Architecturale n° 3.
L'auteur a bien vu la relation à établir entre Valéry et la notion de caractère (p. 147). Par contre, on ne peut pas dire que "la recherche du caractère en architecture soit une constante de l'enseignement de cet art".
- (8) E. KAUFMANN. L'architecture au siècle des lumières. Trois architectes révolutionnaires : Boullée - Ledoux - Lequeu.
- (9) C. ROWE. Character and composition; or some vicissitudes of architectural vocabulary in the XIXth. Voir aussi M. Mosser et D. Rabreau : "Nature et architecture parlante". Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les lumières, in Soufflot et l'architecture des lumières; Daniela del Pesco : "L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation et la méthode de projection de C.N. Ledoux", in Soufflot et l'architecture des lumières.
- (10) CORDEMOY. Nouveau traité de toute l'architecture. 1714.
"Il serait contre le bon sens par exemple, que des portiques bien entendus et fort magnifiques, régnaient le long des halles et des boucheries, et que de superbes vestibules ou salons servissent à introduire le monde dans les magasins des marchands. Il n'est pas nécessaire d'avertir qu'il n'y aurait pas en cela bienséance".
- (11) Cf. G. TEYSSOT. Introduction à l'ouvrage d'E. Kaufmann. Trois architectes révolutionnaires...; C. Rowe. Op. cit.
- (12) J. GUADET. Eléments et théorie de l'architecture.