



HAL
open science

**Théorie de l'architecture. Le projet et les
représentations. Contribution à une théorie du projet
d'architecture et à la définition de ses conditions
épistémologiques**

Daniel Guibert, Christian Girard

► **To cite this version:**

Daniel Guibert, Christian Girard. Théorie de l'architecture. Le projet et les représentations. Contribution à une théorie du projet d'architecture et à la définition de ses conditions épistémologiques. [Rapport de recherche] 231/84, Unité pédagogique d'architecture n°1. 1983. hal-01888525

HAL Id: hal-01888525

<https://hal.science/hal-01888525>

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.

231

UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE N°1
DEPARTEMENT DE RECHERCHE - CERALPA -

THEORIE DE L'ARCHITECTURE
LE PROJET ET LES REPRESENTATIONS

CONTRIBUTION A UNE THEORIE DU PROJET D'ARCHITECTURE ET
A LA DEFINITION DE SES CONDITIONS EPISTEMOLOGIQUES

RAPPORT DE RECHERCHE 1983

D.GUIBERT Responsable scientifique
Ch.GIRARD Chercheur

UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE N°1.
DEPARTEMENT DE RECHERCHE - CERALPA -
11, Quai Malaquais 75006 PARIS

Thème :

Théorie de l'architecture. Le projet et les représentations.

Responsable scientifique :

Daniel GUIBERT, professeur à l'UPA 1.

Chercheur :

Christian GIRARD

Titre :

Contribution à une théorie du projet d'architecture et à la définition de ses conditions épistémologiques

TABLE :

Page:

1. Rapport d'activité pour 1983

Résumé : L'accès à une théorie de l'oeuvre I.

Sur la question du déterminisme de la forme et des

conditions épistémologiques d'une théorie du projet. I

I. Sullivan : un catéchisme de la modernité. 1

II. Des "structures figuratives" de G.Durand à la "ligne moderne"
d'H.van de Velde : figures de détermination de la forme. 28

III. Qu'est-ce qu'une théorie de l'architecture ? Critique de
l'épistémologie et savoir architectural. 64

2. Note d'intention pour 1984

L'accès à une théorie de l'oeuvre II.

Exploration d'un dispositif théorique à

distance du déterminisme formel.76

RAPPORT D'ACTIVITE POUR 1983

L'ACCES A UNE THEORIE DE L'OEUVRE I .

Sur la question du déterminisme de la forme...

L'entreprise théorique en architecture (méthodologique, épistémologique, esthétique) engage à des rencontres obligées. La question du déterminisme compte parmi celles-ci. Elle articule de fait un grand nombre de débats depuis l'avènement de la raison moderne. Elle s'inscrit aussi dans l'univers architectural comme pensée de la forme et, simultanément, comme pensée de l'activité projectuelle donnant lieu à la forme. Elle instruit cette nouvelle problématique de la modernité architecturale tant débattue. Mais peut-on se contenter des bons sentiments modernistes, ou même des ressentiments nourris à son égard ? Peut-on imaginer que le problème soit définitivement résolu dans les termes d'une dialectique contenu-forme, ou encore dans ceux qui opposent esthétique du contenu et esthétique de la forme ?

On peut engager le débat au fond, si l'on considère les questions suivantes :

- Pourquoi les architectes, les critiques, et parfois les historiens développent-ils ou accompagnent-ils un discours assertorique ou apodictique à l'égard de la forme projetée, sur un mode logique déterministe du type : "la construction crée la forme", "la fonction engendre la forme", "le site produit la forme", ou l'histoire, ou la forme elle-même dans ses composantes morphologiques, etc....?

- Pourquoi ce déterminisme de la forme - qui serait plus qu'une question formelle mais d'esthétique au sens fort parce qu'elle engage l'oeuvre dans ses multiples dimensions et tout aussi bien dans la manière dont il convient de la penser que de la faire advenir ou de la juger - pourquoi donc ce déterminisme se présente-t-il de façon uniconditionnelle, unicasale ou unifactorielle ?

- Pourquoi enfin, des discours contemporains, n'émanant ni de l'institution professionnelle, ni des instances de formation et de recherche en architecture, mais par exemple de l'anthropologie culturelle et sociale, nous restituent-ils une version similaire de cette logique, comme celle

de la détermination de la forme par des "structures anthropologiques constitutives de notre imaginaire ?

- Par suite, d'autres modalités du penser de la forme sont-elles à l'oeuvre présentement ? Et si oui, lesquelles ? Comment les comprendre en architecture ?

Répondre à ces questions, en entraîne bien d'autres. Ce questionnement aux nombreuses ramifications peut se circonscrire :

. si l'on accompagne les catégories sur lesquelles il se fonde, ou à partir desquelles il se prononce. Elles sont pour l'essentiel les suivantes : détermination, déterminé, condition, nécessité, suffisant, raison, cause, facteur, loi, absolu, universel, objectivité, expérience, méthode, etc....

. si l'on admet ensuite que leur désignation comme pivot conceptuel du questionnement n'est pas fortuit mais découle d'un constat, puis d'une observation critique de la formulation doctrinale moderne, de la façon dont architectes, critiques et historiens parlent du projet et de l'architecture, des conditions et des raisons de l'un et l'autre;

. si l'on admet enfin que cette polarisation du questionnement découle d'une analyse comparative de formations discursives qui permet de les comprendre comme émergeant au paradigme méthodique déterministe, à une manière de penser assez généralisée dit rationalisme moderne, et suffisamment inscrite dans nos cultures pour y jouir d'une certaine "naturalité". Cette forme de pensée déterministe qu'épouse le penser architectural, participe ainsi autant de la métaphysique classique que de la psychologie et de la logique modernes. Il s'agira donc moins, selon ce point de vue, d'un questionnement de l'oeuvre, sans toutefois l'exclure, que de sa maîtrise. S'agit-il pour autant que d'une question de méthode ? Oui, dans le sens où, s'inscrivant dans la pratique projectuelle comme logique méthodique, cette formation rhétorique comprend une dimension prescriptive du savoir-faire l'oeuvre d'architecture, et une dimension descriptive en termes de parcours balisé et transmissible, qu'il est recommandé de suivre pour parvenir à l'oeuvre. Mais elle ne peut être réduite à cette seule dimension méthodique. Même si cette forme de pensée déterministe qui émerge à, et participe de l'imaginaire technique du projet moderne, en se spécifiant dans le dis-

cours qui s'articule à la pratique projectuelle, a pu prendre statut de penser prédominant de la forme en architecture. Pour nous, cette détermination de la forme se veut plus qu'un projet opératoire immédiat (sans autre médiation que lui-même) mais plutôt une réflexion esthétique dans l'ordre des représentations de la création de forme. Un penser donc, et non impensé, tant il s'exprime dans le discours architectural avec la force et la certitude d'une conscience active guidée par sa fantastique intrinsèque.

Pour animer ce questionnement, nous avons choisi de traiter deux exemples. L'un, classique dans l'ordre de la modernité, sinon instaurateur s'agissant du trop fameux "form follows function" de Louis H. SULLIVAN. Il permet le repérage et la mise en scène des catégories en question, de les situer dans le contexte mythologique construit par l'auteur, contexte fantastique diversement mis en écho par la critique et l'histoire engagée du mouvement moderne. Le second, extérieur au domaine architectural, est l'obéissance disciplinairement anthropologique, à volonté largement transversale s'agissant d'une problématique de l'imagination créatrice qui fait date. Elle développe une tentative de fondement conceptuel d'une catégorie déterminante de la forme en l'espèce des "structures figuratives" de Gilbert DURAND. Approche qui n'est pas sans concerner sous divers aspects l'univers de la mise en forme architecturale, même si son champ d'application privilégié reste la littérature et la peinture. Mais à la différence du premier exemple, le rapport à la formation mythique n'est pas la résultante d'un travail de l'imaginaire qui cherche à passionner le débat sur la création de la bonne et vraie forme. Il est revendiqué scientifiquement et investi dans un comparatisme mythologique. Ce comparatisme interculturel inscrit les conditions déterminantes de la forme dans une archétypologie générale ou une fantastique transcendente.

...et des conditions épistémologiques d'une théorie du projet :

La deuxième perspective de recherche avait pour objet l'examen des conditions épistémologiques d'une théorie du projet. Les questions premières étaient les suivantes :

Une théorie du projet doit-elle être la théorie scientifique d'une pratique (l'architecture) qui n'a pas forgé, pour elle-même, une telle théorie scientifique ? Ou encore, parle-t-on de théorie du projet parce qu'on échoue à fonder une théorie de l'architecture ? Ou, enfin, s'agirait-il d'accéder à une théorie de l'architecture par le truchement, sinon la ruse, d'une hypothétique théorie du projet ?

Autant de questions renvoyant, bien sûr, à celle toujours en suspend - mais, on le verra, en voie de résolution - d'une épistémologie de l'architecture. Un travail antérieur nous avait conduit à démontrer minutieusement la tentative d'épistémologie architecturale (l'"architecturologie") apparue au début des années soixante-dix en France et, à l'évidence, encore implicitement sous-jacente à l'institutionnalisation d'une recherche en architecture (1).

Le programme d'une théorie critique du projet tient sa cohérence des précautions épistémologiques qu'on aura su prendre. Nous devons être clairs quant aux intentions d'une démarche à caractère épistémologique en architecture en 1984 : il ne saurait être question d'actualiser la théorie de l'architecture, de la mettre au diapason d'un prétendu nouveau paradigme. Il n'y a pas, d'ailleurs, de paradigme réellement transdisciplinaire pour la même raison qu'il n'y a plus de science du global. Il ne s'agit donc plus de traduire l'architecture, son assise théorique, au filtre de la linguistique, de la théorie des systèmes, de la théorie des catastrophes, de celles des structures dissipatives, etc... : à ce compte, la théorie architecturale serait toujours en retard. Or, tel n'est pas le problème : on laissera aux autres les désirs de scientificité en architecture. C'est cette position qu'argumente le texte présenté ici, à partir de constats que chacun peut dresser aujourd'hui.

(1) Girard (Ch) - Architecture et concepts nomades. Traité d'indiscipline (1983).

LOUIS H. SULLIVAN : UN CATECHISME DE LA MODERNITE

Daniel GUIBERT

CERALPA / UPA N°1, février 1984.

T A B L E :

L'Histoire a ses raisons....

Pour la première fois, le fonctionnel et l'organique

Une formule globale et définitive

Figures du déterminisme formel

La vraie philosophie immuable de l'art architectural

La fonction c'est l'essence des êtres et des choses

Un fort sentiment religieux

Un catéchisme de la modernité.

L'histoire a ses raisons ...

Si l'on en croit Henry-Russell HITCHCOCK, éminent historien, Louis H. SULLIVAN fut "le premier grand architecte véritablement moderne non seulement d'Amérique mais du monde occidental tout entier..."(1) Ce jugement sur la primauté de SULLIVAN pose la question du sens que l'historicisation confère à des objets ou à des êtres, à des "formes du temps" rassemblées en école ou en mouvement et, à l'inverse, à l'institution d'individualité historiquement déterminante. Ainsi en est-il de ce bref et local moment de l'activité architecturale américaine dite "Ecole de Chicāgo" ; et d'un de ses protagonistes considéré comme le plus représentatif, SULLIVAN. Activité brève de l'"école", parce qu'en cette fin du dix-neuvième siècle, elle fut rapidement étouffée par les initiatives de la Chicago World's Fair de 1893 qui défendait les valeurs de l'académisme européen "Beaux-Arts". Protagoniste éclairé, parce qu'il fut, de l'avis d'un esthète du fonctionnalisme contemporain, Charalambidos Ath. SFAELLOS : " celui qui arriva vraiment à une pureté des formes et à une conception presque totalement moderne de l'architecture (...), le dernier et meilleur représentant de l'Ecole de Chicago, Louis SULLIVAN avec son Pirie, Scott et Company dept Store, Chicago (1899-1904) "(2).

Toute historicisation nouvelle ou réitérée vise une actualisation du jugement. Elle est soutenue de redécouvertes, de relecture, de réinterprétations, etc ... Ainsi la réactualisation présente de SULLIVAN pour lui-même et à travers celle de l'école de Chicago vise, semble-t-il, à lui faire jouer un rôle nouvellement et emblématiquement héroïque dans la tradition architecturale moderne : son attitude prométhéenne, son destin tragique de militant d'un ordre de la pureté abattu par l'académisme affairiste, destin d'une comète de la modernité assimilé à celui de "l'école" , les vérités "immuables" qu'il édicte, ses imprécations politico-culturelles, leur aspect prophétique ; la reprise du flambeau par le disciple Franck Loyd WRIGHT qui l'encense et le revendique comme maître et père d'une architecture américainement

organique, bafouée par le colonialisme culturel européen auquel adhère le monde intellectuel et des affaires : "They Killed Sullivan and they nearly Kelled me !" (3).

Cette manière de reconstitution d'une figure héroïque de la modernité qui serait antérieure à celles convenues des années vingt-trente, nous paraît significative d'un "travail" de l'imaginaire architectural redistribuant historiquement ses mythologies, recherchant l'origine et les racines fondatrices susceptibles de repassionner le débat sur le fond symbolique de la modernité. Importante cette propension mythologisante si l'on considère l'entreprise historico-critique qui émerge de différents points de vue à la réécriture de cette tradition mythique de la modernité. L'entreprise critique et historique fut sans doute nourrie de contributions tels, Lionello Venturi et Bruno Zevi. Exemplairement, après son exil aux Etats-Unis, Zevi croit devoir choisir entre ce qu'il nomme les deux courants essentiels du modernisme : le courant "organique" et le courant "fonctionnaliste", l'un centré sur F. L. Wright et l'autre sur Le Corbusier. Il opte pour l'"organique" et, par delà le disciple, rejoint le maître Sullivan. Mais dans ce mouvement involutif de redistribution des références historiques de la modernité, B. Zevi a bien cerné l'entreprise critique et sa finalité réalisée. "La coïncidence de l'Histoire de l'Art et de l'Histoire de la Critique est désormais acquise", écrit-il dans "Apprendre à voir l'Architecture". Il s'en explique en invoquant les raisons de cet état de coïncidence nouveau et achevé de l'histoire et de la critique moderne : "chaque mouvement créateur porte en soi, non seulement l'oeuvre d'art, mais un goût, un art poétique, une école, un "mode de voir", dont le critique et l'historien s'imprègnent et sur lesquels, en définitive, ils appuient leur jugement, même pour ce qui concerne la production du passé. Autrement dit, chaque position critique fonde ses raisons dans une conscience esthétique déterminée par les intentions artistique du moment pendant lequel elle se développe".

Plus qu'une coïncidence de la critique et de l'art moderne sous la houlette de l'Histoire, B. Zevi pose logiquement comme origine et cause première les "intentions artistiques" d'un moment donné (historiquement déterminé ?), origine qui prend statut de condition nécessaire à la détermination d'une "conscience esthétique", conscience dont les principes valent comme morale de création ou valeurs de jugement des oeuvres Processus par quoi s'établit la position critique moderne, organiquement reliée à une histoire moderne. Cet historicisme possède donc ses raisons fondatrices : en éclairant des raisons du moment le récit d'un passé, il cultive son potentiel de représentation d'un avenir.

Pour la première fois, le fonctionnel et l'organique

Valider ce jugement sur la primauté de l'oeuvre construite de SULLIVAN, ne va d'ailleurs pas sans difficultés. Il est le dernier en date de l'"Ecole", il a donc des prédécesseurs comme Daniel BURNHAM, Dankmar ADLER, ou John RODOT, qui eux-mêmes... Du moins pouvons-nous considérer l'historicisation du maître de l'oeuvre en tant que "premier architecte moderne du monde" selon l'ordre de ses discours. C'est-à-dire du point de vue jamais négligeable de l'expression d'un penser de la forme et de l'architecture. Ce penser tout entier condensé dans une formule : "form follows function" marquerait, lui, de façon décisive à en croire la tradition, l'avènement de l'origine et du commencement du penser moderne dans "l'art de bâtir-avec-son-milieu". Avènement donc rupture, commencement donc fin d'un autre monde, ancien, vieux, traditionnel, académique et pervers. Tout notre temps se recomposerait selon cet ordre de distinction.

Ce penseur serait-il plus facilement appréhendable comme précurseur et fondateur des principes constitutifs du fonds de la modernité architecturale? L'oeuvre du maître, par hypothèse cohérente avec ce fonds, peut-elle répondre à l'inverse d'un sens convenu de l'exemplarité discursive? Mais surtout ce qui devrait suffire à justifier le retour à ce penser originel et original, c'est qu'il établit, comme l'énonce Ch. SFAELLOS dans son apologie de l'esthétique fonctionnaliste, "...pour la première fois une définition du "fonctionnel" et de l'"organique" dans l'architecture contemporaine.."(4). Cette autre version-d'un récit historique de la primauté accordée à SULLIVAN n'est pas sans poser de questions à notre avis plus importantes. Il est remarquable déjà que l'auteur écrive ceci dans les années cinquante, en pleine apogée doctrinale autant qu'affairiste du fonctionnalisme, et qu'il considère les définitions de Sullivan comme encore valides "dans l'architecture contemporaine". Même si cette assertion de SFAELLOS s'est trouvée contredite ou relativisée par la suite, elle rend bien compte du mouvement de pensée qui tend à conférer aux définitions de SULLIVAN une valeur à la fois historique et intemporelle. Historique dans le sens où la modernité se pense dans l'histoire. Mais de quelle histoire? On trouve par exemple dans les écrits esthétiques de Friedrich SCHELLING(5) au début du dix-neuvième siècle, une caractérisation du monde moderne cadrée par une pensée de l'histoire intemporelle parce qu'en dehors de toute datation ; c'est-à-dire de tout comptage discrétisé du temps. "Le monde moderne commence au moment où l'homme s'arrache à la nature..." écrit-il. Son opinion sur cette question du temps est que la nature constituant le matériau de la mythologie antique, la mythologie chrétienne instaure sa rupture en concevant "l'univers comme histoire". Mais il ajoute : "comme un monde de la Providence". Il faut entendre par cette expression : monde de dieu gouvernant la création, sa propre création originelle ; entendement renouvelant de fait le mythe antique de l'origine. Le moment de création universelle constitue le point origine d'un "grand temps" mythique : celui de la gènèse. "Le mythe de la gènèse montre la création comme un travail sorti des mains de la puissance paternelle".(6) Dans ce travail de différenciation et de

formation s'énonce l'ordre du rite de la création. Le créateur divin continuerait ainsi à gérer, depuis l'origine, et par humanité interposée, le devenir successif comme un destin, comme un "projet inachevé" du temps, où viendraient se heurter ou se fondre les représentations du fini et de l'infini. Ensuite, l'épopée historiciste de la modernité trouvant son origine dans le mythe chrétien, elle use pour ses perpétuelles réécritures, de l'originalité héroïque de l'individu et non plus de l'espèce ou du genre comme dans le mythe antique. Chaque individu ainsi situé dans le temps et institué, dans une tradition historique de la modernité comme créateur, aura tendance à reproduire non seulement l'ordre de cette figure divine et néanmoins empirico-historique de la création mais aussi la pratique de la rupture, de l'avènement. Par voie de conséquence chacun tentera de réinventer sa propre mythologie (7). Il fondera pour ce faire, dans un même récit syncrétique de sa démarche théorique et de son rituel méthodique, de multiples matériaux symboliques. Matériaux qu'il puise dans une métaphysique spiritualiste, prudemment centrée sur une philosophie de la nature, revêtue des habits de lumière de la raison déterministe. SULLIVAN pour sa part puise exemplairement à ces deux sources de symbolisation.

Pour établir son cycle mythologique, SULLIVAN tentera, comme bien d'autres, la synthèse impossible de ces deux sortes de matériaux symboliques issus de deux histoires : celle d'une nature créée une fois pour toute, celle positive de la physique et de la sociologie de son temps. C'est dans l'agencement de ces deux mondes de représentation que naît ce qu'il nomme "une simple, une très simple vérité". Et c'est bien de cette pensée discursive, frappée du sceau de l'origine historique et intemporalisée mythiquement que proviendrait de façon "définitive et globale" la rationalisation de la coupure, de la rupture, l'instauration historiciste et actualisante du moment fondateur de la modernité architecturale. Moment fondateur où se définit "pour la première fois" le fonctionnel et l'organique dans un système de valeurs éthiques ; et où se met rituellement en pratique ce même système de valeurs.

De ce point de vue, l'oeuvre de SULLIVAN ne s'historicise-t-elle pas pour plusieurs raisons? Pour ce qu'elle serait abstraitement, des divers point de vue développés par l'histoire de l'art et de l'architecture, par la critique et l'esthétique architecturales? Pour ce qu'elle serait projectivement, par les "structures figuratives" qu'elle met en place dans la formation d'un penser de l'architecture et des formes. Enfin pour ce qu'elle serait projectuellement, comme preuve de la pertinence opératoire des points de doctrine sous-tendus par sa mythologie ou, si l'on préfère, d'une des lignes de forces du rituel de la doctrine moderne que le terme "fonctionnalisme" recouvre depuis?

Une formule globale et définitive.

"Le rationalisme place la fantaisie dans le domaine de la raison qui seule dirige et crée toutes les règles." écrit Charles Etienne BRISEUX en 1752 (8). On sait mieux depuis notamment par quelques travaux de recherche de cette dernière décennies sur le phénomène doctrinal, le rôle, le jeu et l'enjeu de cette formation discursive rationaliste qui tend en architecture à travestir de bonnes et vraies raisons les fabriques de l'imagination adaptative des architectes. Ce discours vise conventionnellement à justifier l'être terminal de la projection en substituant aux bricolages inventifs de sa conception, la clarté troublante d'une formule rituelle et apodictique (9) du type "form follows function". Cette "formule globale et définitive", comme la nomme SULLIVAN, emblématise la subreption d'une rationalité agonistique et adaptative par une rationalité discursive faussement méthodique. Cette rationalité agonistique est ici considérée comme propre à la création architecturale ; rationalité d'un jeu-lutte contre toutes sortes d'obstacles à l'élaboration de la forme. Et, au sein d'une rhétorique de la modernité : d'une forme qui se déclare par principe adaptée à son temps, c'est-à-dire qui devrait s'aligner sur une norme de ce temps, perçue et édictée par les clairvoyants, les inspirés, les oracles du moment.

La rationalité discursive relaie ainsi l'activité projectuelle, procède par généralisation et abstraction ; elle sublime l'acte projectuel, l'insert dans un contexte mystique où règne de multiples croyances. Cette rationalité du discours sur le projet de la forme, a pour volonté de convaincre du bien-fondé de sa raison déterminante, en l'occurrence pour SULLIVAN : la fonction. Mais tout aussi bien pour d'autres s'agira-t-il de la construction (Auguste CHOISY, Auguste PERRET), de la pratique politique pour les constructivistes soviétiques, du "genius loci" pour Christian NORBERG-SCHULTZ par exemple, et du "territoire" pour Vittorio GREGOTTI, ou des "transformations morphologiques" d'Oswald Mahias UNGERS. Elle a aussi pour vocation d'initier au savoir penser la forme plus qu'à son savoir-faire, d'initialiser et d'indexer les premiers bricolages de la conception. d'"armer" pour continuer envers et contre tout à faire le projet, et surtout, d'en convaincre le lecteur institutionnel. C'est là une grande part de son efficacité, l'un des enjeux de la doctrine. C'est de ce point de vue qui pose la doctrine comme rhétorique mythique, instauratrice des moments et des actes fondateurs, des principes éthiques et esthétiques qui s'ensuivent, dessinant une conception du monde compréhensive et prophétique ayant pour but de structurer, de solliciter l'imagination créatrice, qu'on peut approcher le discours sullivanien. Et d'abord en replaçant dans son discursif cette "formule globale et définitive" qui fit le tour du monde.

Ainsi SULLIVAN exprime-t-il, dès 1896, avec conviction et certitude sa propre vérité : "une simple, une très simple vérité" : pour créer la forme moderne, il faut invoquer la fonction comme nouvelle rationalité figurative d'adaptation aux "formes du temps". Et il donne à cette détermination de la forme par la fonction force de loi : "qu'il s'agisse de l'aigle planant dans son vol, de la fleur éclose du pommier, du cheval de somme qui peine, du cygne folâtre, du chêne branchu, du ruisseau qui serpente à ses pieds, des nuages qui dérivent dans le ciel, et, par-dessus tout de la course du soleil, la forme suit toujours la fonction : c'est la loi. Lorsque la fonction ne change pas, la forme ne change pas non plus. (...) C'est la loi qui imprègne toute les choses organiques et inorganiques, physiques et métaphysiques, humaines et

surhumaines et qui sous-tend toutes les manifestations vraies de l'esprit, du coeur et de l'âme : la vie est reconnaissable à son expression, la forme suit toujours la fonction. C'est la loi." (10). Mais quelle est cette loi qui imprègne tout, y compris les manifestations de l'esprit ; c'est-à-dire, une loi du penser de la forme qui se penserait elle-même comme forme de penser et dont la raison résiderait dans l'adéquation à une fonction qui ne peut être que métaphysique, voire spirituelle. D'où cette loi tire-t-elle sa force? De quelle théorie positive d'une nature soumise à la loi s'autorise-t-elle? Ou de quel mythe naturaliste mono ou polythéiste participe-t-elle?

Figures du déterminisme formel

Instituer la fonction comme antécédent de la forme ou comme son précédent sur le mode prescriptif, faire procéder en somme la forme de la fonction consiste à établir non seulement un ordre de préséance mais surtout un ordre de dépendance automatique. C'est l'esprit de la loi. Si l'on s'en remet au discours fondateurs de cette loi, notamment à celui de Claude BERNARD (1813-1878), que disait-il de cette dépendance légiférée : "... les conditions d'existence de tout phénomène sont déterminées de façon absolue." ou encore : "le déterminisme est absolu aussi bien dans les phénomènes des corps vivants que dans ceux des corps bruts." (11). Dans ce sens, la forme sullivanienne qui dépend de la fonction procède de cette condition d'existence unique d'une part, et d'autre part, déterminée absolument. Le déterminisme étant absolu, la condition sera admise sans restriction aucune, ni réserve. La fonction comme condition de la forme est aussi un absolu, substantivement ; c'est-à-dire qu'elle ne devrait elle-même ne dépendre d'aucune autre condition, ou de tout autre rapport avec une autre chose. La fonction serait condition nécessaire et suffisante de toute forme. Telle est la loi positive. Mais tel n'est pas en vérité le sentiment de SULLIVAN. Il pense simplement, et avec lui tous ceux qui s'emparèrent de son mot d'ordre

projectuel pour en faire en emblème de la modernité, que parmi tous les déterminants potentiellement évocables de la forme, seule la fonction possède cette valeur générique garantissant la bonne forme, la forme adaptée aux exigences du temps. Reste à comprendre pour quelles raisons. Dans ce raisonnement, la prescription méthodique absolutiste de la loi scientifique s'assortit d'un jugement de valeur, d'une éthique de la forme nécessaire, utile et juste suffisante, supportant la figure déterministe de départ. A partir de ce moment fondateur où la loi fonctionnelle se réalise en s'appliquant nécessairement, la forme peut toujours s'admettre en toute légitimité, en toute simplicité, en toute vérité. Légitimité, simplicité, vérité, joueront au sein d'une agonistique de la conception comme valeurs figuratives mais aussi comme autant de critères d'évaluation éthiques et esthétiques de la forme fonctionnelle.

En plus de la prescription pré-projectuelle, ce jugement de valeur doit donc guider la "lecture" de l'oeuvre en ses formes. L'architecture fonctionnelle de SULLIVAN ne se contente pas d'être volontairement en adéquation avec une pensée scientifique, elle se doit de "parler" de ce qui appartient au fonds, et qui durant sa genèse, fut à la fois déterminant pour la forme et déterminé à juste titre : le contenu fonctionnel. Or de quelle "nature" ressort ce contenu? Qu'exprime-t-il en ses formes? Sur ce point SULLIVAN est contradictoire, apparemment. Sa référence directe à la nature matricielle s'exprime pourtant ouvertement : "...la vie est reconnaissable à son expression, la forme suit la fonction. C'est la loi.". Où le contenu fonctionnel s'identifie à la vie, à un principe vital qui imprègne organiquement toutes choses. Mais ce n'est pas tout, ce contenu fonctionnel trouve aussi, et non seulement, sa justesse ou sa justice en tant qu'il est à son tour déterminé par la société qui lui assigne ses finalités et sa raison d'être : "L'architecture n'est pas seulement un art exercé avec plus ou moins de succès ; c'est une manifestation sociale ... De ce point de vue donc l'étude critique de l'architecture devient en réalité, une étude des conditions sociales qui la produisent."(12). On sait que sur cette voie-là du réalisme sociologique la société s'identifie à la Mère nature et que la forme adaptée a la plus souvent "fuit la fonction".

plutôt qu'elle ne l'a suivie mécaniquement pour la satisfaction des besoins des plus défavorisés ou de tous. On sait aussi qu'on veut encore faire dire à la forme fonctionnelle une utopie sociologique élaborée à la même époque que l'édifice de bureaux moderne : on veut qu'elle nous parle de prolétariat et de mode de production réconciliés. Dans cette seule direction exclusive l'imagination créatrice de SULLIVAN ne semble pas à son aise, si on veut le lire entièrement. Sa présentation ambiguë à vouloir construire pour le peuple "dans son ensemble", alors qu'il reconnaît aussitôt que ses édifices sont "... les images individuelles de ceux à qui, en tant que caste, la collectivité a délégué et confié son pouvoir de construire." (13). La collectivité, la société, le peuple, n'ont finalement guère plus de réalité sociologique que la nature ou la fonction qui l'exprime. Il nous semble que, par contre, sur le plan mythique leur réalité soit plus assurée. Quel réalisme peut encore s'arroger le droit d'amputer le texte de SULLIVAN de ses ambivalences, au nom d'une histoire hypostasiée? Et de taire ainsi son utopie propre pour lui en substituer une autre au nom d'un sens prédéterminé, prédéfini, de cette histoire qui ne fait que nous renvoyer à une autre figure du déterminisme absolu appliquée à l'histoire. De sorte que le seul point commun qu'on puisse reconnaître à cette fiction politique qui "cadre" le texte de SULLIVAN, lesté de sa propension mythologique à vouloir sauver une culture américaine organique, résiderait au creux d'une mythologie illuministe du progrès. Et à une propension mythologique tout court également partagée.

En définitive, cette figure du déterminisme formel par laquelle se manifeste le penser architectural sullivanien participe autant d'une métaphysique vitaliste que d'une logique méthodique positive. Et sans qu'elle puisse être réduite à cette seule dimension méthodique. Même si cette forme de pensée déterministe qui émerge et participe de "l'imaginaire technique du projet moderne"(14), en se spécifiant dans le discours mythique qui s'articule à la pratique projectuelle, a pu prendre statut de penser prédominant de la forme en architecture. Pour nous, cette détermination de

la forme par la fonction, se veut plus qu'un projet opératoire immédiat (sans autre médiation que lui-même), elle constitue une réflexion esthétique dans l'ordre des représentations de la création des formes : une esthétique des valeurs, une éthique des formes.

La vraie philosophie immuable de l'art architectural

On sait la place considérablement absurde qu'occupe encore cette formule rituelle "form follows function" dans la tradition du mouvement moderne et dans le penser architectural contemporain ; les activités projectuelles qu'elle guide encore pour solutionner les problèmes de la forme. On sait aussi avec quel bonheur et peu de réflexion cet aphorisme sybillin, révélé par SULLIVAN comme "la vraie philosophie immuable de l'art architectural" pénétrant jusqu'à "la racine du mal, au fond des choses" (15), a été repris et épousé comme vérité effectrice unique et absolue par la majeure partie des concepteurs et des critiques se voulant résolument modernes ; y compris par le public éclairé de l'après-guerre qui s'en cultive. Cette expression a circulé sous diverses formes condensatrices ou réductrices d'une grande part des savoirs architecturaux tout entier représentés par cette révélation du monde moderne. Sans pour autant pouvoir affirmer que ceux qui l'utilisaient emblématiquement et méthodologiquement, en la faisant agir comme embrayeur de formes ou comme justification toute prête de n'importe quelle forme produite, ou encore, que ceux qui la prononçaient sentencieusement, en connaissent l'auteur ou le contexte discursif : elle a été attribuée tantôt à W. GROPIUS, tantôt à L. MIES Van der ROHE ou à LE CORBUSIER.

Au demeurant, prenant prétexte de la résolution d'un problème spécifique de son époque : la mise en forme de l'édifice de bureaux moderne (modern office building), SULLIVAN montre que cette résolution engage une réflexion sur le fonds du projet, c'est-à-dire sur un complexe de valeurs formelles mais aussi morales et spirituelles : "problème : comment communiquer à cette pile stérile, à cet assemblage

grossier, informe et brutal, à cette proclamation complètement folle de lutte perpétuelle, la grace de ces formes supérieures de sensibilité et de culture quand elles reposent sur les passions les plus basses et les plus féroces? Comment crier sur ces toits étranges, bizarres, modernes et d'une hauteur vertigineuse, l'évangile pacifique du sentiment et de la beauté et le culte d'une vie supérieure?" (17). La réflexion sur le fonds du projet s'engage donc non seulement jusqu'à "l'essence du problème", réflexion qui peut être comprise comme une phase méthodique préliminaire de l'activité projectuelle dont SULLIVAN semble "convaincu", mais au-delà ou plutôt en-deçà, nous dirions : jusqu'à une essence du penser de la forme. Cette réflexion dont nous fait part SULLIVAN nous introduit en fait à "la vraie philosophie immuable de l'art architectural". Mais par quelle voies?

Empiriquement, l'édifice de bureaux de grande hauteur, en tant que fait particulier de conception et en tant que problème pratique et symbolique de la novation, porte sa leçon analytico-fonctionnelle et esthétique à l'ensemble des édifices présents et à venir. Mais dans ce mouvement d'induction, c'est moins l'extrapolation protocolaire d'une loi positive de la projection qui semble réalisée, que l'invocation de la loi organique d'une nature idéale défiant toute analyse positive : elle n'est pas une loi parmi d'autres, elle est la loi. Convaincu encore de cette pertinence, SULLIVAN se propose de convaincre à leur tour les créateurs d'obéir à cette loi universelle et organique de la nature, non pas induite par l'expérience mais rencontrée et reconnue lors d'une recherche méditative conséquente. Elle seule peut assurer chaque cas particulier de création de forme. De par ce recours exemplaire à la loi, "the tall office building artistically considered" se transmue d'édifice particulier en symbole de l'édifice moderne. Il n'est pas que la simple construction d'un type nouveau à concevoir, il se veut à lui seul la manifestation d'un nouveau penser de l'art de bâtir. C'est cette transmutation elliptique d'un édifice en une architectonique des valeurs

de la raison moderne qui motive selon nous les jugements historiques ou esthétiques des exégètes et qu'il vaut de questionner si l'on adhère à notre hypothèse. Deux types de questions se dégagent ainsi de la rhétorique sullivanienne qui vise à énoncer cette "vraie philosophie" de l'architecture : celui de la loi dont le mystère reste entier ; celui de l'édifice de bureaux comme commencement, ou comme recommencement, cette "vraie philosophie étant immuable. Re-commencement du règne de la loi organique de nature qui ferait procéder rituellement la forme d'une fonction. La fonction posée comme commencement immuable de la forme, comme l'édifice de bureaux fonctionnel le serait de l'édifice moderne, vient une question naive et peut-être sacrilège : "Qu'est-ce au juste que la fonction?".

La fonction c'est l'essence des êtres et des choses

Instituer la fonction comme antécédent spatio-temporel de la forme incite à parodier la formule mystique de PLATON : "Au commencement était le Verbe", par cette autre formule qu'aurait pu écrire SULLIVAN : "Au commencement était la fonction". La fonction s'instaure dans le rationalisme sullivanien non seulement comme un antécédent de la forme, mais comme antécédent absolu, unique selon la loi déterministe et surtout comme un antécédent essentiel des choses qui prennent forme : "L'essence des choses prend sans cesse forme dans la matière des choses ..." (18) Certes l'existence de la forme est conditionnée par l'essence fonctionnelle qui la détermine. Mais la déterminant, l'essence a "besoin" de la forme pour se réaliser et devenir lisible, compréhensible. Comme dans la métaphysique, l'essence fonctionnelle est la "nature" de l'être formel ou formé. Le récit de cette si simple vérité se manifeste sur le mode prescriptif : en énonçant la loi de la forme fonctionnelle, SULLIVAN tente d'imposer avec une conviction imprécatoire et prophétique le nouvel ordre normatif de la création architecturale. Il faudra, pour le concepteur moderne pénétré de ce précepte, considérer la fonction avant toute forme parce que la fonction est l'essence des êtres et des choses, comme elle

l'est du problème architectural : "... il est de l'essence même de chaque problème de renfermer et de suggérer sa propre solution." (19). Inutile à notre avis de chercher à prendre au mot la fonction sullivanienne pour l'arrimer à un sens.

La fonction est au-delà d'un mot au sens trivial (eau, arbre, fleur, animal ou bureau), au-delà d'un ici-bas de la signification de la forme ou de l'architecture. En tant qu'essence, la fonction contient déjà en elle-même et hautement ce sens commun et un peu plus. C'est ce surplus que la fonction porte au projet comme un "arché" hégélien qui fait que le sens commun qui désigne le mot ou la forme se trouve transcendé" ...sur le plan élevé de l'observation philosophique et sereine".(20) La fonction potentialise cet hyper-sens ; elle en est "la suggestion intrinsèque". En-deçà des habitudes historicistes de la modernité, qui la rabattent systématiquement sur une sociologie positive des comportements, la fonction sullivanienne ressortirait plutôt d'une métaphysique transcendantale de la nature dont la loi organique tisserait ses effets de surfaces selon l'ordre d'une rationalité déterministe. La fonction vu par SULLIVAN introduit un double écart au sein du système de signification de l'architecture. Celui qui d'abord distancie, lors du procès de projection, l'engagement doctrinal et l'activité-projectuelle correspondante ; Philippe BOUDON avance à ce propos que cela consiste à ne pas déduire méthodiquement la forme de la fonction mais plutôt "à découper l'objet là où les fonctions le découpent."(21) ; celui enfin qui s'inscrit entre la forme de surface d'un engagement doctrinal dans l'univers terminologique de la fonction de l'univers philosophique du fonds sullivanien qui draine vers la forme les images et les significations passionnées et figuratives de son système de valeurs.

La fonction sullivanienne ne peut se comprendre que comme pivot d'une articulation de ces trois strates sémantiques qui seraient à l'oeuvre dans le procès de sémiopoïétique de l'architecture. L'activité projectuelle "engagée" convoquerait idéalement la figure de détermination

de la forme par la fonction, laquelle implique une métaphysique de la loi organique de nature. La fonction contient schématiquement ou thématiquement (22), potentialise et draine tout ce là, ce déjà-là préexistant d'un ordre du monde essentialiste, comme une sorte de "ça" métabolique d'un penser de l'architecture que SULLIVAN cherche à nous signifier par quelques mots. GEORG GRODDECK (23) avait déjà prévenu de la difficulté de comprendre les êtres et les choses de ce point de vue là : "Quelle entreprise difficile que de parler du ça! On pince une corde au hasard, et au lieu d'un son, il en retentit plusieurs dont les sonorités se mêlent, puis se taisent, à moins qu'elles n'en réveillent d'autres, toujours nouvelles, jusqu'à ce que se produise un tohu-bohu invraisemblable où se perd le bredouillement de la parole." D'une métaphore à l'autre, le bruit doctrinal sullivanien auquel une recherche portant sur une esthétique de l'imagination créatrice se trouve confronter, semble une anamorphose. En suivant cette métaphore, la parole qui, s'engageant à ce niveau de sémantisation d'un penser de la forme, prend toujours le risque de bredouiller, doit pour s'assurer retrouver le point focal d'une mise en perspective selon lequel la configuration sémantique de ce penser pourra se révéler à notre attention. Mais quel est ce point de visée révélateur compris dans le penser sullivanien? Est-ce bien sur la fonction, l'organique ou la loi que nous devons maintenir l'effort de compréhension? Ou sur la seule conjugaison déterministe de ces termes? A notre sens, cette conjugaison n'est que superficielle : forme logique selon laquelle les "fantaisies" de l'imagination créatrice se donnent à lire en se rationalisant. L'anamorphose du discours doctrinal subsiste comme prétexte au retour à une forme préalable ; elle ne saurait être dans ce contexte ni celle logique du déterminisme - sorte de leurre positif, ni celle plastique déterminée par la fonction - sorte de leurre esthétique. Cette forme préalable reste pour nous une image composite et complexe, une vision unitaire du monde, la Weltbild sullivanienne par quoi son esthétique organico-fonctionnelle peut redevenir compréhensible. Ce moment fondateur décriptable, rendu lisible et non pudiquement occulté une fois de plus, sous-tend ce penser de la forme et de l'architecture qui se veut moderne. Mais entre la fonction sullivanienne et le réalisme sociologique fonctionnaliste de la modernité normative, un monde de

représentations réside qui fut dénier à SULLIVAN et passer aux poubelles de l'histoire. Sans doute émettait-il trop de "bruit", était-il trop rhapsodique au regard du concerto socio-historique qui s'esquisse en cette fin du dix-neuvième siècle et sévit encore à son égard. Raison de plus pour ne pas le passer sous silence.

Un fort sentiment religieux

SULLIVAN entreprend donc sur la base de cette essence fonctionnelle, qu'il distingue de l'existence formelle par quoi elle se manifeste, de justifier l'efficience créatrice de la loi de nature. Cela revient pour lui à justifier la vérité essentielle qui sous-tend la loi par l'existence de faits naturels : "... il est "naturel" qu'il en soit ainsi". A défaut d'autres arguments que ceux de la fleur, de l'oiseau, de l'arbre, du nuage, de l'eau, "...tels qu'ils se présentent à nous", son fonctionnalisme positif de surface - il faut rappeler cette autre formule homologue à celle de Sullivan, attribuée à Charles Robert DARWIN (24) "La fonction crée l'organe" - se trouve en définitive rapportable à une compréhension de l'immanence divine ou du moins portée par un fort sentiment religieux.

- Ceci pourrait paraître contradictoire : comment peut-on en effet prôner un fonctionnalisme bio-évolutionniste, expliquer l'ordre des êtres et des choses en invoquant la loi positive des seuls faits naturels observables, et constituer la nature comme entité essentielle, comme topique de toute essence précédente des formes selon lesquelles êtres et choses nous apparaissent.

Il semble ici nécessaire de faire état d'un des traits principaux de la science moderne à l'époque de SULLIVAN, pour tenter de clarifier ce point d'une topique essentialiste de la forme. On peut ainsi, au nom des trois états théoriques d'Auguste COMTE assigner la loi fonctionnelle de SULLIVAN à "une méthode de philosopher" plus proche de la "méthode théologique" de celle positive dite de "l'état scientifique". A cause précisément de sa définition de la fonction comme essence ineffable,

immanente, et non comme objectivité factuelle, soumise à l'expérimentation protocolaire de sciences comme la biologie. Jeune science qui délivre, à cette même époque, le modèle positif et organiciste de la fonction : rapport de correspondance qui existe entre des mouvements ou actions vitales et quelques besoins de l'organisme (25). Si nous suivons la doctrine d'Auguste COMTE, SULLIVAN ferait partie de ceux qui "se représente (nt) les phénomènes comme produits par l'action directe et continue d'agents surnaturels". Mais cette croyance en un ordre positif de la science, et donc du monde phénoménal que la science veut expliquer et légiférer, sera toujours mise en perspective par une autre croyance qui en constitue le terme ou plutôt le point de fuite. A. COMTE ne semble pas s'être dérobé à cette autre croyance qui substitue aux agents surnaturels "l'idée d'une seule cause" comme l'a écrit Herbert SPENCER (27). Il cite à l'appui de sa thèse une expression d'A. COMTE qui fait état de cette perfection idéale vers laquelle tend la science positive : "... se représenter tous les phénomènes observables comme des cas particuliers d'un seul fait général, tel que celui de la gravitation, par exemple." Cette représentation du monde se veut succéder au système métaphysique impliquant "une seule grande entité générale, la nature, envisagée comme la source unique de tous les phénomènes", ou au système théologique qui a substitué "l'action providentielle d'un être unique au jeu varié des nombreuses divinités indépendantes" (28). On peut ne pas être en accord avec H. SPENCER quand il attribue à A. COMTE l'idée de cause unique. Ce dernier se défendait de tout recours à l'explication causaliste, comme d'ailleurs de la croyance en un Créateur du monde (ce que John-Stuart MILL lui reprochera à son tour). Cependant, il croit en la nécessité d'une religion des temps modernes possédant son objet propre. Et cet objet unique du culte moderne, c'est l'Humanité. Elle est "le Grand Etre" ou l'Etre Suprême, comme la terre qu'il nomme le Grand Fétiche, et l'espace, le Grand Milieu. H. SPENCER d'en conclure que "l'objet du sentiment religieux" continuera d'être ce qu'il a toujours été : la source inconnue des choses : "Tandis que les formes sous lesquelles les hommes ont conscience de la cause inconnue des choses changent et disparaissent, la substance qui est au fond de ce phénomène de conscience reste toujours le même." (29). La conception du monde moderne à l'époque de SULLIVAN s'inscrirait donc sous différentes

formes mais sans écart de substance. La conception moderne de l'architecture qui y trouve ses racines, y trouve aussi sa substance : l'architecture moderne se conçoit d'un fort sentiment religieux dont les objets de culte restent variables.

Un catéchisme de la modernité

La forme sous laquelle A. COMTE ou H. SPENCER pensent l'ordre du monde est bien une forme positive. Elle oscille pourtant entre la loi de la gravitation universelle et la cause unique transcendante. C'est qu'aux marges finies du système scientifique règne l'inconnu des "mystères de la nature", jusqu'aux énigmes de la matière. Cet inconnu pose sournoisement la question de l'origine des êtres et des choses. Question à double entrée : pourquoi l'ordre fini des choses reste-t-il inachevé comme le projet moderne qui le porte? Pourquoi cet inachèvement renvoie-t-il à une sensation d'infini inconnaissable? Un même sentiment religieux commun aux protagonistes du savoir moderne constitue la substance métaphysique de ce fait de conscience. Dès lors, chacun y va de l'exposé de son propre catéchisme conjoint à sa pratique, préétabliant, ou déterminant ses travaux conceptuels ou projectuels. L'invocation d'une existence ultime, loin de différencier SULLIVAN d'un penser de la science moderne, l'en rapproche inéluctablement. Sa "vraie philosophie de l'art de bâtir", qui pouvait être perçue dans l'ordre d'un penser théologique, tient tout autant du penser positif, qu'il s'agisse de celui d'A. COMTE ou de celui d'H. SPENCER. Parce que précisément, il semble difficile d'abstraire que la science positive se fonde sur ce fort sentiment religieux qui caractérise l'un et l'autre. Et sans que l'on puisse dissimuler ce fait au nom des raisons bien-pesantes d'un conformisme scientifique et avant-gardiste, de mise dans l'expression de la modernité. C'est à cette croyance mystique en une nature-monde, reflet d'une force vitale et mystérieuse, cause unique et suprême de notre histoire, créatrice de tout y compris de la beauté des formes, à laquelle adhère SULLIVAN : "...dès que nous transperçons la surface des choses, écrit-il, dès que notre regard traverse le paisible reflet de nous-mêmes et des nuages

qui nous surplombent pour descendre dans les profondeurs claires, fluides et insondables de la nature, nous percevons combien étonnant est son silence, combien étonnant son flux vital, et combien absorbant son mystère. L'essence des choses prend sans cesse forme dans la matière des choses... Ce souffle est merveilleux au-delà de tout entendement."(30).

L'essence qui habite les choses, nous l'avons entrevu, c'est la fonction, cette façon vitale de participer du et au grand tout. Et si les choses pour exister prennent forme du frémissement intrinsèque de la fonction, c'est qu'elles obéissent à la loi unique qui crée et gère l'univers ; c'est qu'elles reflètent l'ordre d'une cause immanente toute entière concentrée dans un sujet divin qui modèle le monde à son image. De cette déité créatrice, pense SULLIVAN, procède toute inspiration : "... sous l'emprise de l'inspiration, il (le créateur de formes, l'architecte) doit reconnaître d'emblée que le problème de l'immeuble de bureaux de grande hauteur est l'une des occasions les plus prodigieuses et les plus magnifiques que le Seigneur de la Nature ait offert dans sa bienveillance à l'esprit orgueilleux de l'homme." (31). La rencontre pour la moins étonnante de l'édifice de bureaux moderne et du "Seigneur de la Nature" rend l'activité projectuelle passionnée et passionnante. Mais cet orgueil spirituel du créateur humain est-il prométhéen voire nietzschéen (32) pour autant, si l'on s'en rapporte aux critiques amères formulées par SULLIVAN? Même pas, aucune révolte ou dissidence chez lui à l'égard de l'ordre divin. Au contraire, la révolte et ses imprécations (33) qui prennent racines dans l'humanité y retournent. Certes il veut la sauver d'elle-même, des fausses valeurs qui la conduisent à sa perte, mais avec l'aide fonctionnelle du "seigneur de la Nature". Pour l'homme qui sait voir, pour l'inspiré, le clair-voyant (Walter GROPIUS, LE CORBUSIER) : "...celui qui se tient sur le rivage des choses et observe surtout et avec amour du côté où brille le soleil", dit SULLIVAN (34) - adepte avant la lettre du "travailleur apollinien" de Walter-Apollon-Gropius-dans-la-démocratie-, cette rencontre d'un dieu et d'un édifice rend visible et lisible la loi qui lie la cause immanente à ses effets plastiques universels. Telle se fonde, selon nous l'imagination créatrice sullivaniennne et sa mythologie moderniste.

La nature des choses prend statut pour cet homme clairvoyant de texte suprême, de livre ouvert, et surtout de théorie : texte argumentaire de la loi divine, livrée ainsi à notre compréhension d'un ordre de la création des formes vitales. Dans son autobiographie, Louis SULLIVAN se raconte à lui-même, après l'avoir racontée aux autres, l'imagerie de son activité créatrice : "Désormais, Louis commença à considérer toutes les fonctions dans la nature comme des puissances, comme des manifestations de la toute-puissance de la Vie, et ainsi la puissance de l'homme entrainait en relation avec toutes les autres puissances. L'application de cette idée à l'art architectural était assez évidente, à savoir que la fonction d'un édifice doit prédéterminer et organiser sa forme. Mais c'était l'application aux pensées et aux actes de l'homme, à ses puissances inhérentes, et les conséquences de l'application de ces puissances mentales, morales et physiques qui faisaient tressaillir Louis jusqu'au fond de lui-même,..." (35). Morpho-théorie mystique ou bio-théorie divine? Dans cette mise en abyme du récit sullivaniens, se met en scène le mythe de la puissance fonctionnelle du vivant et son rite incantatoire de création : "form follows function". C'est dans le livre ouvert de la nature, que célèbrent avant lui "le vicaire savoyard" et Louis Etienne BOULLEE, que SULLIVAN pense lire le principe vital de la puissance suprême à l'origine de toute forme ; y déchiffrer cette loi immuable, révélée, éternelle, qui doit régir la création humaine, la mise en forme de l'édifice architectural : "... la vie est reconnaissable à son expression, la forme suit la fonction. C'est la loi. ". La forme doit suivre la fonction, telle est la loi opératoire de l'ordre positif, son rituel de projection inlassablement répété par plusieurs générations d'architectes. Mais telle est aussi la foi dans un ordre déique, car la fonction-puissance-de-vie exprime l'"Etre Suprême", le "Seigneur de la Nature". Question de loi, question de foi. Initiation selon les principes de la foi moderne, telle est bien, dans l'ordre de la doctrine sullivaniens, la prescription magique de la loi projectuelle organique, celle du catéchisme de la modernité.

NOTES

1. HITCHCOCK H, - R., Architecture : dix-neuvième et vingtième siècles, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1981, p. 291. Première édition 1958.
2. SFAELLOS Ch. A., Le fonctionnalisme dans l'architecture contemporaine, Paris, Vincent et Fréal, 1952, p. 218.
3. F. L. Wright (1869-1959) à Boston en 1940, propos rapportés par S. Giedion.
4. SFAELLOS, pp. cit., p. 225.
5. SCHELLING Friedrich (1775-1854), Textes esthétiques, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 50-71 : "Mythologies païennes, chrétiennes et nouvelles".
6. HILLMAN James, Le mythe de la psychanalyse, Paris, Imago, 1977, p. 35.
7. Selon les mémoires de sa femme, Witold Gombrowicz disait de Thomas Mann : "Il faut voir comment Mann se crée lui-même génie, comment il fabrique de toute pièce pour les autres l'image de son génie et finalement comment il s'identifie à cette image. Il a trouvé la façon de convaincre tout le monde qu'il est un génie"., in Gombrowicz en Argentine 1939-1963, Paris, Denoël, 1984.
8. BRISEUX Charles-Etienne (1680-1754) Traité du Beau, (1752), cité par Sfaellos, op. cit ., p. 51.
9. Il faut rappeler qu'une formule rituelle participe d'un rituel ou d'un rite, au cours duquel elle est prononcée. Les rites sont divers : d'initiation (par exemple à l'architecture), d'intronisation (sacre, prestation de serment), de guérison, de mariage, de naissance (baptême), de mort (extrême onction, enterrement, crémation,...), mais aussi de création, y compris le rituel scientifique des méthodes protocolaires. Pour prendre conscience du fait mythique et de sa permanence, on peut sûrement consulter Mircea Eliade, Aspects du mythe, Paris, Gallimard, 1963 et Mythes rêves et mystères, Paris, Gallimard, 1957.

Pour Sir Julian Huxley, plus éthologue qu'anthropologue, le rituel désigne : "La formalisation et la canalisation adaptative d'activités motivées qui tendent à augmenter l'efficacité de la communication, des systèmes de limitation des pertes à l'intérieur du groupe, et des liens internes du groupe.", Le comportement rituel chez l'homme et l'animal, Paris, Gallimard, 1971. On trouve encore dans son ouvrage : "les arts impliquent la ritualisation ou la canalisation adaptative de l'imagination créatrice ; les sciences impliquent la ritualisation ou la canalisation adaptative de la conceptualisation rationnelle fondée sur l'exploration auto-correctrice de l'expérience ; ...", *ibid.*, p. 26. Le complexe rituel doit réactiver, réactualiser le récit historique de l'origine et du commencement, la relation des principes d'ordre qui fondent l'autorité. Rites et récits composent le mythe.

Quant à l'apodictique, elle réfère à la Critique de la raison pure, Emmanuel Kant, Paris, P.U.F., 1968. Dans sa classification des jugements, ce type de discours se range aux côtés du discours assertorique et problématique. Le discours assertorique exprime sur le mode négatif ou positif, une vérité, une certitude, sans émettre le moindre doute, sur un phénomène, à propos d'un objet, d'une situation, d'une manière de penser ou de faire. Il constitue la thèse dont l'antithèse serait le discours problématique. Ce dernier exprime la possibilité hypothétique que les choses soient, peut-être, ainsi faites. Le discours apodictique, opérant la "synthèse" entre les jugements de vérité et de possibilité, pose que la vérité énoncée est la seule possible, et que toute proposition qui la contredirait serait fautive parce qu'impossible à envisager. Nous faisons l'hypothèse ici que, faisant la part des choses de l'idéalisme kantien, la formulation discursive de la doctrine architecturale se situe dans notre problématique comme discours apodictique, d'une part. Et que, d'autre part, les formules rituelles que ce type de discours engendre, parce qu'elles sont porteuses de vérités absolues sur l'origine, le commencement, les principes d'autorité et l'ordre du monde ritualisent la manière de penser l'oeuvre et de la produire.

10. L'essentiel des écrits théorico-esthétiques de Louis H. SULLIVAN se trouvent d'abord rassemblés dans Kindergarten chats, Interstate Architect and Builder, 1901-1902 ; édition révisée en 1934, rééditée en 1947, Kindergarten chats and other writings, New York, George Winterborn Inc....

Les citations incluses dans notre texte sont issues de The tall office building artistically considered, publié en 1896. Cet article de SULLIVAN a été intégralement traduit par Claude Massu en annexe de son ouvrage: L'architecture de l'école de Chicago, Paris, Dunod, 1982, ainsi que des extraits de The autobiography of an idea, New York, Dover Publication 1956. De larges extraits des Kindergarten chats avaient déjà été traduits dans un article de Wend Fischer "Form follows function", le fonctionnalisme : un principe et sa falsification, "in Traverses N° 4, Paris, CCI, CNACGP, 1976 ; ainsi que dans l'ouvrage de Leonardo Benevolo, Histoire de l'architecture moderne, t. 1, chap. 8 Paris, Dunod, 1978. Pour cette citation, Cl. Massu, op. cit., p. 153.

11. Introduction à l'étude de la Médecine expérimentale (1865), Paris, Delagrave, 1938, Chap. I, par. V. Pour Cl. BERNARD, le scientifique n'est pas que cet observateur intègre et héroïque doué d'une imagination et d'une culture considérable. C'est aussi un croyant : "Il ne faut pourtant point être sceptique, il faut croire à la science, c'est-à-dire au déterminisme, au rapport absolu et nécessaire des choses, aussi bien dans les phénomènes propres aux êtres vivants que dans tous les autres.", op. cit., chap. II, III. Pour décrire le processus expérimental, il utilise trois mots-clés : le "sentiment", connaissance intuitive qui engendre l'idée ou l'hypothèse ; la "raison" qui déduit de cette idée les conséquences logiques qui en découlent ; "l'expérience" qui doit montrer si ces déductions recourent le réel. On voit par là que, mis à part le protocole expérimental de vérification, ce processus n'est pas étranger à la méthode de projection "naturelle" des architectes.
12. Cité par Claude Schnaidt in L'imitation et l'invention, Paris, Unité pédagogique d'architecture N° 1, p. 40-41, 1983. Claude Schnaidt de commenter : "L'architecte doit adopter la méthode scientifique qui consiste à se fonder que sur ce dont il est sûr par évidence expérimentale. Avant de projeter, il doit décomposer le réel en éléments chiffrables, évaluables ; définir le rôle de ces éléments et de leur ensemble afin de pouvoir vérifier qu'ils se remplissent ; bref, il doit penser en termes de fonction."
13. Ibidem.
14. Titre d'une recherche CORDA-SRA, Daniel Guibert, 1982.
15. The tall office, op cit..., P. 152.
16. Ibidem.
17. Ibid. , P. 147.

18. Ibid., p. 153.
19. Ibid., p. 148.
20. Ibid., p. 150
21. Préface à l'ouvrage de Cl. Massu, op. cit., P. 3
22. Pour se réaliser dans la forme, l'essence des choses nécessite une liaison : la fonction. Cette liaison peut être rapprochée et considérée comme le schème organique kantien. Réaliser l'essence fonctionnelle, c'est lui donner une expression sensible, la concevoir. Le schème-fonction suivrait alors le plan de la nature, participerait de la construction organique de l'édifice. Dans cette représentation analogique, les plans dessinés de l'édifice rendent possible et concret comme ils contiennent le plan essentiel de la nature, un ordre harmonique du monde. Sur le schème d'E. KANT, cf. note 9, op. cit., p. 558. Gérald HOLTON note pour sa part que dans la conception des théories scientifiques, "...des thémata ont été mis en oeuvre" et qu'il incline à penser qu'ils sont en nombre restreint. Parmi ceux-ci, il note la "nécessité" et la "simplicité" chez Copernic, la "complémentarité" chez Niels Bohr, la quête de l'harmonie pour Einstein, etc. Epistémologiquement parlant, son thème reste très proche du schème kantien, cependant il marque la préoccupation de comprendre aussi l'activité scientifique du point de vue de l'imagination créatrice qui y règne. L'imagination scientifique, Paris, Gallimard, 1981.
23. Le livre du ça, Paris, Gallimard, 1973, p. 38, paru en 1923.
24. 1809-1882, auteur d'une doctrine évolutionniste par la sélection naturelle des individus les plus aptes, De l'origine des espèces par voie de sélection naturelle (1859), ou encore La descendance de l'homme et la sélection sexuelle. Il possède un homonyme Erasmus Darwin, peut être un parent, dont les ouvrages sur la philosophie de la nature semble avoir intéressé E. SCHELLING tels : Zoonomia or the laws of organic life (1796), The temple of nature or the origine of the society (1803) ; ouvrages dont les titres, à eux seuls, évoquent les thèmes de l'imagination créatrice sullivaniennne.

25. Emile DURKHEIM (1858 - 1917) note déjà, dans De la division du travail social (1893), Paris, PUF, 1960, p. 11, l'ambiguïté du sens de "fonction" : "Le mot de fonction est employé de deux manières différentes". Il opte pour la définition la plus biologique, celle que nous rappelons. Il enchaîne de la façon suivante : "C'est ainsi qu'on parle de la fonction de digestion, de respiration, etc... C'est dans cette seconde acception que nous emploierons le mot. Se demander quelle est la fonction de la division du travail, c'est donc chercher à quel besoin elle correspond." Ce faisant, s'énonce la métaphore fondatrice de la sociologie : les fonctions métaboliques sont aux fonctions sociales ce que le corps humain est au corps social ; tous les termes sont dans le même rapport, celui d'un déterminisme harmoniquement subordonné (CL. BERNARD).
27. (1820 - 1903), Classification des sciences, Paris, Alcan, 1930, troisième partie : "Pourquoi je me sépare d'Auguste COMTE", pp. 95 à 138. La première édition en anglais date de 1854.
26. (1798 - 1857), Cours de philosophie positive, Paris, Baillière et Fils, 3ème éd., (1869), Discours sur l'esprit positiviste (1844), mais aussi Catéchisme positiviste ou sommaire exposition de la religion universelle en onze entretiens systématiques, entre une femme et un prêtre de l'Humanité (1854).
28. Op. Cit., pp. 112 - 113.
29. Ibid., p. 122.
30. The tall office..., op. cit., p. 153.
31. Ibid., p. 150.
32. Cf. Cl. MASSU, op. Cit. p. 77 : "Sa théorie a des aspects nietzschéen."
33. Cité par Wend Fischer, op. cit. p. 131
34. The tall office....., op. cit., p. 153
35. Cité par Cl. MASSU, op. cit. p. 77.

DES "STRUCTURES FIGURATIVES" DE G.DURAND A LA "LIGNE
MODERNE" D'H.VAN DE VELDE : FIGURES DE DETERMINATION
DE LA FORME

Daniel GUIBERT

CERALPA / UPA N°1, février 1984.

1.- La référence aux "structures figuratives" de G. Durand
conjugue d'abord : structure, architecture, forme.

Le concept de "structure figurative" provient des travaux de G. Durand déjà cités. La référence que nous pratiquons à ce concept introduit une double question. Epistémologiquement : en substrat du point de vue anthropologique, s'agit-il d'une référence banale et convenue au structuralisme? Méthodologiquement : en quoi cette référence présente-t-elle un caractère opératoire dans une démarche compréhensive du projet d'architecture?

Par rapport à ce questionnement, une première remarque : il n'y a pas qu'un, mais des structuralismes répartis dans toutes les disciplines, y compris ceux revendiqués par des architectes théorisant leur pratique (1). Seconde remarque : les structuralismes "culturels" se scientifisent à l'aide d'emprunts divers aux structuralismes "formels" logico-mathématiques pour l'essentiel. Enfin, dans tous les cas et pour les raisons précédentes, dès le terme "structure" énoncé, il faut s'en expliquer. Ce que G. Durand prend à coeur d'assumer (2), parce que lui fut reproché, en d'autres temps par un structuralisme sémiolinguistique d'obédience logique, son abus d'emploi lorsqu'il proposait une compréhension des "structures anthropologiques de l'imaginaire" ou encore des "structures figuratives du roman stendhalien". La querelle naît à propos de définitions de "structure", taxées d'équivoques, sinon de peu orthodoxes par rapport au bien-pensé logico-mathématique des structuralismes formels. Il nous faut donc rappeler les termes propres d'un complexe sémantique formé par G. Durand dans son contexte d'énonciation, et tels que nous les comprenons. C'est à dire tels que nous les intégrons à notre problématique en leur conférant un pouvoir de compréhension et d'explication sinon de l'oeuvre, du moins de la maîtrise de sa conception. Nous pensons donc que ces précisions terminologiques deviendront, par hypothèse, actives pour une compréhension du projet d'architecture.

On pourrait penser que, ce faisant, nous nous éloignons du sujet dans le détour terminologique. Il n'en est rien : toute tentative de définition du concept de "structure" rétablit immédiatement un contact étymologique et sémantique profond avec l'architecture et notamment avec la question du déterminisme de la forme. Rapport direct à un phénomène anthropologique relevant autant des sciences et des techniques que de la production artistique ; rapport pouvant encore se dérouler suivant que l'architecture est considérée :

- Comme chose en train d'être projetée, de prendre forme, donc de se structurer, en virtualisant un objet à venir ;

- ou comme chose déjà imagée, projetée, dessinée et, par suite, construite, c'est-à-dire comme ensemble de matières et de ressources concrètement structurées.

Sur cette base, nous pouvons tenter de suivre G. Durand lorsqu'il entame à son tour le parcours étymologique et sémantique qui doit restituer au terme "architecture" son statut de pôle originel d'une métaphore généralisée depuis l'antiquité grecque (3). Cette récurrence historique l'implique comme modèle de la structure, de toute structure, y compris celle macrocosmique de l'univers dont l'architecture était l'"analogon". G. Durand s'appuie d'abord sur la définition de Littré : "Si nous consultons Littré, nous voyons que, tant par son étymologie (structura, de struere, construire) que par son sens, c'est d'abord en architecture que ce terme a été utilisé. Montaigne parle déjà de la "structure du Pont Neuf" et Littré considère le verbe "structurer" comme inutile car, dit-il, on a "construire". La structure, c'est d'abord la "manière dont un édifice est bâti", puis, par extension, l'action de bâtir. L'idée de forme est lointaine dans cette première et fondamentale acception. Par extension toujours, ce sens est accordé (sens 3) aux minéraux avec une nuance déjà plus statique : "arrangement mécanique d'une substance minérale" ; on passe ensuite à la zoologie et à la botanique, avec l'exemple emprunté à Chateaubriand (sens figuré 4). Ce n'est qu'au sens figuré - paradoxe pour certains linguistes ennemis de la figure ! - que structure est utilisé en grammaire et en linguistique (sens 5) par Vaugelas." (4).

Au terme de ce parcours, il en conclut que "la structure (...) est d'abord utilisée dans un sens pratique, celui de la construction architecturale", sans pour autant qu'elle soit réductible, comme certains linguistes ou sémioticiens le voudraient, à une syntaxe, c'est-à-dire à un ensemble de règles grammaticales, à un code de mise en relation d'éléments lexicaux ou autres. Car, dans ce mouvement d'extension métaphorisante de la structure architectonique à la langue, se met en place ce qui, dans la pensée moderne, deviendra le modèle structural par excellence. Modèle qui se retournera dès le début du 19ème siècle vers l'architecture sous la forme, par exemple, de la didactique architecturale combinatoire de J.N.L. Durand et consacrera la réduction de la pensée de l'espace à la linguistique et le modèle architectonique au modèle syntaxique. Mais, en essayant de renouer avec "l'idée de forme", G. Durand ajoute : "... à la syntaxe, c'est-à-dire à la forme". Cette dernière assertion n'est pas sans conséquences. A fortiori, dans le domaine technico-plastique de la mise en forme architecturale², ou du procès de projet, lorsque sont identifiées ainsi, sous couvert du modèle premier de l'architecture, "structure" et "forme".

2.- L'identification structure-forme ne distingue pas suffisamment la "structure figurative" de celle des structuralismes formels.

Le vacillement du sens que fait naître cette identification de la "structure" à la "forme" provient, à notre avis, d'une ambiguïté de rapport au structuralisme formel dont G. Durand semble avoir eu du mal à se départir. Ambiguïté en ce sens que cette assimilation maintient conjointement à toute autre représentation, celle de la forme structure comme figure analytique et relationnelle abstraite, dont le formalisme logique, métaphoriquement syntaxique, semble l'expression canonique. Il semble concevable, d'ailleurs, d'intégrer à la mise en forme logique (structuration) une contrepartie projective esthétisante renvoyant au plaisir sensuel ou spirituel éprouvé lors de la conception d'une démonstration conduisant à une formule, un théorème ou une solution la plus pure ou la plus élégante qui soit, c'est-à-dire

"de toute beauté" ; cet esthétisme formel ne fait que renforcer l'ambiguïté d'une telle assimilation.

Maintenant, si l'on observe l'interpénétration disciplinaire suscitée par l'usage opératoire de la "structure" - par exemple de la logique et de la linguistique pour la sémiotique d' A.J. Greimas, ou encore des mathématiques ensemblistes (5) et de la neuro-biologie chez H. Laborit - on s'aperçoit qu'elle conduit à des extrapolations sémantiques qui, quoique différentes de celle proposée par G. Durand, pratiquent, elles aussi, l'identification "forme-structure". La mise en forme ne relève pas, dans ces cas, de la création d'objets abstraits (un raisonnement inductif ou déductif) ou concrets, reconnus comme obéissant à une éthique de la vérification expérimentale de sa forme pure, claire, élégante, harmonieuse. Elle relève, au-delà d'une problématique de l'objet produit, d'une problématique de la compréhension des phénomènes émergeant ainsi au complexe du faire-être-paraitre scientifique. Complexe poussant au conformisme à l'égard d'un modèle de scientificité, de rigueur toute positive et, par là, fétichisé. La mise en forme se réalise dès lors par la prise en compte obligée, sinon exclusive, du concept de relation, de l'opérateur logique relationnel repéré, catalogué, et composé axiomatiquement en syntaxe, ou figuré, comme dans le cas de Greimas, sous la forme cosmique du "carré" (sémiotique) (6).

De plus, et suivant les exemples cités plus haut, pour A.J. Greimas et son école, cette "forme-structure" se doit d'être, toujours axiomatiquement, sans concession pour son entour, son contexte, afin de rester pure. Elle indexe alors son image de pureté sur la figure abstraite, autant que théoriquement instable du "système clos" de la thermodynamique que hante pourtant le "démon de Maxwell", toujours prêt à se saisir de la plus petite source d'information/énergie pour en contrebalancer l'entropie. Ce système clos devient ainsi à tort modèle de structure idéalement auto-suffisante, sans échange acceptable avec un extérieur qui ne pourrait qu'en perturber, qu'en pervertir une compréhension de son état d'équilibre interne par l'intrusion dégradante d'un sens parasitaire, sorte de bruit sémantique en provenance d'une biographie, d'une histoire, d'une culture.

A l'opposé de cette attitude, pour H. Laborit (7) qui puise aux mêmes sources d'un pragmatisme structuraliste systémique autant qu'informationnel, la mise en forme se traduit comme "in-formation", c'est-à-dire par une organisation d'informations reçues (structure) n'ayant de sens qu'à un niveau homogène d'organisation structurale (la cellule, le tissu, l'organe ...). Mais surtout la structure est une organisation non décontextualisée. Cette structure (d'échange) restera toujours organisation relative à un milieu ; elle sera toujours considérée comme de niveau inférieur par rapport à ce qui l'englobe et l'informe, et de niveau supérieur par rapport à ce qu'elle contient et informe à son tour. La structure-forme de Laborit est un contenant-contenu, comme elle informe et est informée. C'est cette information, cette communication de niveau à niveau qui caractérise sémantiquement sa structure ; elle est, par définition, un "système ouvert" obéissant à la nécessité vitale.

On voit ainsi, par ce détour qui se veut exemplifiant, toutes les difficultés qui naissent pour G. Durand dès que se pose l'impératif d'une définition de la structure, et surtout lorsque, voulant tenir à distance l'effet syntaxique, il l'identifie à la forme. La structure relève alors soit d'une inférence formelle purement logique, donc exclusive (système clos), et c'est en ce domaine qu'elle puise sa formalité ; soit d'une appréhension ensembliste inclusive (système ouvert), et dans ce cas elle représente et modélise la mise en forme biologique, l'architecture du vivant. On voit aussi réapparaître à tous coups, dans les termes polarisants de ce débat conceptuel, la figure du "système" : il est inhérent à la structure. Structuralisme ou systémisme? Qu'importe dans l'immédiat. L'important est de savoir si, dans cette formation sémantique, la "structure" doit rester un cas particulier de la "forme", sorte de forme particulière de la forme, ou, à l'inverse, si la forme ne peut être qu'une caractéristique constitutive de la structure.

3. - Le modèle architectonique médiatise "structure" et "forme" par la "force" ; Ch. Alexander, lui, détermine la "forme" par la "force".

Pour différencier radicalement son acception de "structure" de celle des structuralismes formels. G. Durand se voit donc contraint de gérer l'ambiguïté de l'identification "structure-forme". Faisant la part du sens, il prend ses distances à l'égard de la forme, du moins de cette forme-là, logico-mathématique, pour en impliquer une autre apparemment moins abstraite. Il conjoint alors la référence structurale architectonique du premier sens de "structure" à celle du formalisme plastique. Il distingue ce qu'il avait assimilé en un premier temps (structure et forme), en faisant, dans un second temps, de la forme une simple caractéristique constitutive de la structure. Pour illustrer ce déplacement sémantique, il prend l'exemple concret et architectural de la croisée d'ogive gothique, de la "forme ogivale". Son objectif est de montrer que la forme-structure ne peut prétendre exprimer tout objet. Il faut comprendre, semble-t-il : le formalisme logico-mathématique relationnel ne peut prétendre, en s'érigeant comme modèle de tous phénomènes, en exprimer tous les sens, en déployer toute l'intensité polysémique. D'abord parce que la forme n'est plus, pour G. Durand, à ce stade de la conceptualisation, qu'une composante d'un phénomène ; et qu'ensuite, si on la rabat sur le purisme logico-mathématique, elle se dessèche par sous-information. Derrière ou plutôt dans la forme ogivale. G. Durand voit d'abord "un système de forces : la croisée d'ogive et son système d'arcs-boutants" (8). Il faut nous arrêter quelques instants à ce "système de forces", car il est difficile, chemin faisant, de ne pas rapprocher cette formulation de celle que l'architecte et mathématicien, Christopher Alexander nous proposait à la fin des années 60, dans un article intitulé "D'un ensemble de forces à une forme" (9). CH. Alexander pensait alors que le "besoin", concept-clé du fonctionnalisme moderne, ne peut déterminer causalement et à lui seul la forme à concevoir. D'abord parce que, selon lui, le besoin n'est pas une catégorie objective et secondement parce qu'il oblitère de "nombreux autres facteurs qui doivent influencer la forme des constructions".

Il pense aux forces de gravitation ou thermiques, aux forces sociales, économiques, et aux forces "psychologiques plus profondes de la nature humaine" (10). Etant partie prenante de la requête méthodologique d'une exhaustivité objective des facteurs de détermination de la forme, il prend le parti de "remplacer le concept du besoin par le concept de la force". Une force, nous dit-il, est une invention : "c'est une source d'énergie inventée qui résume une certaine tendance fréquente et inexorable que nous observons dans la nature." (11) C'est pourquoi, selon lui, "les forces engendrent la forme". De ce point de vue ainsi défini, le problème du projet, de la conception de formes ou encore de la mise en forme, se pose, pour lui, de la façon suivante :

"1- Etant donné un système, comment pouvons-nous évaluer les forces qui agissent sur lui et naissent en lui?

2- Etant donné un ensemble de forces, comment pouvons-nous engendrer une forme qui sera stable en ce qui le concerne?" (12).

La résolution du problème projectuel obéirait donc, selon Alexander, à deux opérations distinctes : d'une part, l'énonciation des forces, "sans aucune restriction à leur diversité", qui sous-tendent le système à son état initial, nous dirions qui le structure ; d'autre part, la condensation ou fusion de ces forces (13) individuées et divergentes ou contradictoires en un projet commun qui, annulant le système des forces conflictuelles du départ, le remplace par une structure stable sous-tendant la nouvelle forme recherchée.

En fait, on peut réfléchir cette conception en terme de "structure" ce que tout de la formulation autorise malgré la surface "ensembliste" du propos. Il s'agit bien, dans ce cas, de passer durant et par l'activité projective, d'un état postulé initial de la structure d'un phénomène spatial, à un état projeté différent, comprenant un certain nombre de modifications. La "structure" prend, dans ce mouvement projectif, un premier sens, celui d'ensemble relationnel structuré en l'état présent, ou déstructuré du point de vue du projet porteur de la volonté d'un état futur. Car la structure initiale où chaque relation composante procède

d'une "force", attractive ou répulsive, manifestant la tendance individualiste, indisciplinée, sauvage de chaque élément du système spatial considéré initialement, et analysé à l'aide du concept de "force". Force qui s'oppose à toutes les autres à priori, mais du point de vue essentiellement d'un projet unificateur ou planificateur (structurant), visant un "point oméga" du socius, au nom de la satisfaction des besoins humains-sociaux, une harmonisation des tensions relationnelles, soit un rééquilibrage des pulsions divergentes du système. La "force" est ainsi ce qui fait obstacle au projet de cohésion ou de co-hérence du projeteur, et donc ce qui doit être maîtrisé. Elle doit être dominée et asservie, cette force ; sa tendance ou plutôt sa tension doit être harmonisée avec toute autre force reconnue comme faisant partie intégrante du système à venir. Mais, dans ce second mouvement fusionnel d'une représentation de l'activité projective, celui d'une mise en forme structuraliste du système de forces initial, contradictoire et conflictuel, la "structure" perd son sens premier analytico- relationnel pour recouvrir celui de "forme". Nous sommes effectivement passés, dans le déploiement de cette figure du projet, d'un ensemble de forces à une forme, c'est-à-dire d'une acception de la structure où prédomine la "force", à une acception de la structure où la "forme" devient à la fois la variable dominante et l'enjeu final.

Pour G. Durand, les questions soulevées par ce recours à la "force" semblent à la fois plus simples et plus compliquées à résoudre. Plus simples parce qu'il ne se pose pas les questions de la pragmatique projective, dont la finalité intrinsèque est de faire advenir une forme stable dans son environnement, en réponse à un problème posé. Plus compliquées, dans la mesure où ce qu'il cherche à comprendre en profondeur, et à dominer, est une définition opératoire de la structure non strictement formelle ou relationnelle et, de plus, instauratrice, par hypothèse, de figures et de formes. Instauration dynamique des images introduisant, et c'est le versant de son hypothèse le plus important pour une théorie de la maîtrise de l'oeuvre, à une compréhension de la maîtrise d'un matériel projectif de sémantisation qui conduit à la forme, fait advenir l'oeuvre. On voit la distance qui se creuse entre ces deux conceptualisations de la "structure" impliquant le concept

de "force". Celle d'Alexander où règne la force comme "tendance" objective, et finalement comme relation conflictuelle objectivée, au sein d'un phénomène arbitrairement circonscrit et s'imposant, de ce fait, au projeteur. Et celle que propose G. Durand de la structure qui, s'appuyant sur un état stable et harmonieux déjà réalisé, qu'on peut tout aussi bien nommer "formes du temps" ou "architecture gothique", tente d'en poser l'objectivité comme base d'une définition opératoire et compréhensive dans l'ordre de la création de l'oeuvre.

4. - La "structure", par ce coup de "force", prend un sens dynamique métaphoriquement.

G. Durand, en ce sens qu'il n'est pas astreint à comprendre les effets de surface de la pragmatique projective, peut passer au-delà ou en deçà d'une détermination de la forme par le "système de forces", même compris de façon extensive à la façon d'Alexander. Le "système de forces" ne pourra donc suffire à "définir l'architecture gothique" (ou autre), tout comme la structure logico-mathématique ne peut rendre compte, selon lui, de tout objet, en exprimer la poly-sémantité en profondeur, encore moins en proposer une explication plausible. Le "système de forces" doit se composer avec la matière sans laquelle il n'est rien qu'une abstraction des lois de l'univers, "une source d'énergie inventée", dit Alexander. Selon A. Durand, la pierre de taille le concrétise pour les gothiques, mais tout aussi bien la fonte et le fer pour les architectes et ingénieurs du 19^{ème} siècle. La force donc doit se composer avec la pierre. Avec la pierre, mais aussi avec la forme ogivale caractéristique. Car ce système de forces-là, indépendamment des matériaux qui le concrétisent, épouse la forme d'une "croisée d'ogive" comme celle du tracé des arcs-boutants. G. Durand de conclure alors : "la structure, c'est-à-dire "la manière de construire" (Littré) des gothiques, c'est la force, plus le matériau, plus la forme."(14)

Le glissement du sens de "structure" : de l'identification forme-structure à l'inclusion de la forme dans la structure, opéré par cette référence explicite à l'architecture d'abord, à son système de forces ensuite, entraîne d'autres conséquences pour nous. D'abord, dans cette définition nouvelle d'une structure incluant la forme et convoquée par l'exemple architectural, "structure" prend provisoirement un sens plastique plus concret qu'abstrait. Il ne s'agit plus de la figure analytique et relationnelle abstraite du système formel mais de la forme perceptible, sensible, au sens restreint euclidien de tracé géométrique (15). Ensuite, étant, malgré l'artifice de cette inclusion de la forme dans la structure, et l'identification conjointe de la forme au tracé géométrique cette fois, toujours contraint "de choisir brutalement entre "forme" et "structure" ...", et répugnant sans doute à s'exécuter, l'auteur trouve sa voie d'empathie en s'appuyant, pour conforter l'entreprise de distinction, sur un concept de force issu des travaux du physicien Stéphane Lupasco (16). Ce dernier contribuera à consolider définitivement le sens de la "structure figurative" dans celui fondé non plus sur la notion encombrante de "forme" mais bien sur le concept de "force" essentiellement dynamique : à la fois potentialisation et actualisation de ce qu'Alexander nommait : condensation et fusion. Dans ce nouveau coup de "force", la "structure figurative" tire une scientificité positive, que la sémantique fluctuante de la forme ne permettait pas d'assurer à l'encontre de la structure comme forme analytico-relationnelle. Mais, dans ce recentrage, trouve-t-elle toujours dans la seule forme ogivale qui prédispose à sa définition, une figure stable de représentation? Au sens où la définition s'établirait à ce seul plan de référence d'une architectonique objective, tangible et plastique? Si la "structure" gagne par cette "force" de S. Lupasco en dynamisme, de quel dynamisme physique s'agit-il? De quel mouvement physique de corps ou de matières peut-il bien être question si l'on s'en tient à la référence architecturale, univers par excellence des formes et des structures (hyper) statiques?

Si dynamique des corps et des matières il y a, ce ne peut être, suivant l'exemple architectural choisi pour fonder la définition de "structure", qu'au sens figuré où une croisée d'ogive conduit le regard de façon ascendante, se prend dans un rythme répétitif, provoque l'émotion inouïe de l'élévation vers le monde stellaire des voûtes où règne le céleste cortège de la théophanie chrétienne, roulant sur ses fantastiques rosaces latérales du transept, symbole d'un ordre dynamique de l'univers réglé par la raison divine. La forme ogivale et ses nervures : comme des mains en prière qui se tendent vers les voûtes? Oui, évidemment, mais le tracé géométrique stylisé de la matière accompagne les lignes de forces d'une structure constructive pesante, hyper-statique. Et si la force habite chaque centimètre carré de matière, c'est pour la maîtriser précisément en chaque point de la structure, l'assigner une fois pour toutes à cette place précise afin d'assurer la stabilité totale de l'oeuvre. La "manière de construire des gothiques" n'a rien à voir avec la dynamique au sens propre qui ne peut être que celle de corps mis en mouvement par l'application de forces, en provenance d'une source énergétique, ayant une intensité et se manifestant vers un but, donc orientée. Sinon imaginativement, sur un autre registre du bâtir que celui de la simple manière de construire : celui de la symbolique architecturale. La forme ogivale agit sur nos sens, sollicite nos systèmes nerveux, fait naître les images mentales adéquates qui nous font tressaillir d'aise ou de malaise, nous porte aux mouvements des pensées.

On peut constater que nous venons de quitter une fois de plus le concret architectural de la structure pour une nouvelle abstraction, celle métaphorique du bâtir. Se posent alors d'autres questions. Sur quelle matière ou matériau auquel la force s'applique, G. Durand pratique-t-il le transfert sémantique? Et, si cette "force" est à la fois "actualisation et potentialisation", ne s'agit-il pas plutôt du concept d'énergie au sens que lui donne la physique, c'est-à-dire comme notion abstraite liée à toutes les manifestations de force et

de mouvement ou encore de "force en action", qu'elle soit potentielle ou cinétique, ou potentiellement dynamique? A quelles forces confie-t-il la dynamique figurative de la structure? A quelles figures ou formes intrinsèques pense-t-il? La "structure figurative", dans le déplacement du sens propre au sens figuré, et dans le contexte génétique des "visages de l'oeuvre", obéit moins, de fait, aux raisons d'une architecture concrète du bâtir qu'à celles d'une architecture de l'imagination symbolique. Dans ce mouvement de déplacement et de transfert du sens, de plan de référence à plan de référence, le sens dynamique de la "structure figurative", plutôt que de s'établir dans une physique réglée de la matière concrète du bâtir-fût-elle celle compréhensive de Lupasco - part à la rencontre du dynamisme psychologique de l'"archétype" jungien et de ses pulsions vitales.

5. - Avec l'archétypologie de C.G. Jung, la "structure figurative" retrouve son assiette sémantique avec "énergie" et "dynamisme" psychiques.

Certes, C.G. Jung émerge, lui aussi, au moins dès 1912, aux diverses formes de transferts des concepts de la physique classique notamment aux sciences humaines et sociales en formation. Il suffit de rappeler l'impact de la "force" et du "travail" de la "force de travail", des "forces productives" et des "idées devenues forces matérielles" par exemple, au sein de la sociologie marxiste et de sa conception de l'histoire. Pour Jung, comme pour S. Freud, il s'agira aussi et spécifiquement d'une intégration métaphorique du concept d'"énergie", contenant celui de "force", à la psychologie des profondeurs. Mais, à la différence de Freud avec lequel il se brouille à ce propos, sa représentation physicaliste du psychisme humain et de son fonctionnement se veut énergétique, constructive et finaliste, alors que celle de Freud est taxée de mécaniste, réductrice et causale. Pour ce dernier, une seule cause (a), la pulsion sexuelle, détermine un effet (b) qui devient la cause d'un autre effet (c). Pour Jung, (a), (b), (c) ne sont que des "moyens de métamorphose de l'énergie".

Dans "L'énergétique psychique" (17), il énonce que, partant d'un "état improbable" (a), l'énergie, passant sans cause nécessaire indifféremment par (b) ou (c), peut parvenir à un "état probable". Ce dynamisme psychique n'est pas sans rappeler le passage du système initial de forces au système final de formes adéquates de Ch. Alexander auquel nous faisons référence plus haut. Jung cependant pose d'emblée les limites de cette hypothèse physicaliste : cette charge énergétique potentielle (libido) "au moyen de laquelle nous opérons, n'est ni concrète, ni connue, mais un véritable "x", une pure hypothèse, une image, quelque chose d'aussi insaisissable que l'énergie du monde physique."(18) Or, cette opérationnalité se fonde sur l'activité d'un opérateur privilégié dont Jung ne cessera d'en affiner la conceptualisation en partant du "type" : le concept d'"archétype".

En 1914, clarifiant sa "compréhension psychologique" à l'encontre de l'école viennoise, Jung écrit ; "la compréhension subjective, elle aussi, analyse, mais elle ne réduit pas. Elle décompose le système en éléments typiques. Il faut entendre par "type" ce qui, quelque soit le moment, est dépendant de notre champ d'expérience et de connaissance. Même les systèmes les plus individuels ne sont pas absolument uniques, mais présentent des analogies frappantes avec d'autres systèmes. C'est à partir de l'analyse comparative de nombreux systèmes que les formations typiques peuvent être découvertes ... Cette mise en parallèle avec d'autres formations typiques ne sert qu'à élargir la base sur laquelle l'interprétation repose."(19) Ce premier énoncé marque le point de départ de sa théorie des archétypes et de la méthode correspondante. S'agissant de la méthode comparative, Jung précisera, quelques années plus tard, qu'elle repose sur "l'évaluation du symbole (c'est-à-dire images oniriques, fantasmes, etc ...) et ceci non de façon sémiotique, en tant que signe de processus intellectuels élémentaires, mais symboliquement dans le vrai sens du terme, le mot symbole étant considéré comme signifiant l'expression la meilleure possible d'un fait complexe, mais non encore clairement appréhendé."(20) Or ces symboles sont le produit de l'activité psychique et plus précisément de la faculté d'imagination.

L'imagination active permet de créer ces symboles porteurs d'un sens "comprendre" et d'une orientation "aller-vers". Sorte de structure intellectuelle potentiellement active qui, en aucun cas selon Jung, ne peut être réduite à un seul motif pulsionnel, tel que la sexualité freudienne. Cette inclusion type/symbole évoluera de 1914 à 1919 en "images originelles... universellement répandues", en "images primordiales" définies comme "figurations ancestrales constituées par les potentialités du patrimoine représentatif" ou encore comme "formes représentatives les plus reculées dont dispose l'humanité"(21).

Ce qui apparaît, durant ce parcours fondé sur l'étude comparative et les données de thérapeutique, c'est que, dans cet ordre de la représentation symbolique, se constitue le modèle de perception et d'appréhension qu'est l'archétype couplé à un modèle de comportement spontané indissociable. Toutefois, Jung ne prononcera le mot "archétypus" pour la première fois qu'en 1919 (22), après avoir auparavant préféré recourir à l'Urbild (image primordiale ou originelle). Dès lors, avec l'archétype, l'impact sémantique déterminant se porte sur le radical : au préfixe "Ur", il substitue l'"Arché" qui est à la fois, et depuis la formation de la pensée grecque, marque d'une origine et d'un fondement, d'un commencement qui fait autorité, d'un principe. Mais qui est aussi, selon Saint Augustin auquel réfère Jung : "une sorte d'empreinte, un groupe défini et de caractère archaïque contenant des motifs mythologiques" (23). Avec l'Arché, le type se distancie de l'idée de modèle pour comprendre celle de matrice : "Je n'affirme nullement la transmission héréditaire de représentations, mais uniquement la transmission héréditaire de la capacité d'évoquer tel ou tel élément du patrimoine représentatif. Il y a là une différence considérable."(24). L'archétype jungien, en effet, ne sera plus un simple thème mythologique, mais un élément "mythogène constitutif", une structure active du psychisme. En 1921, lors de la publication des "Types psychologiques", Jung conclut : "l'image primordiale que j'ai ailleurs aussi appelée "archétype" ... exprime la force créatrice et inconditionnée de l'esprit. L'image primordiale est donc une expression d'ensemble du processus vital ; elle prête aux perceptions sensorielles et aux perceptions internes de l'esprit, encore incohérentes et chaotiques,

un sens qui les ordonne et les relie entre elles ; elle libère par là l'énergie psychique liée à la perception brute et incomprise. D'autre part, elle relie l'énergie déclenchée ... à un sens déterminé qui dirige l'action dans la voie qui correspond à ce sens" (25).

Au travers de ce texte synthétique des différentes valeurs sémantiques attribuées à l'archétype, donc à la "structure figurative", il ressort quelques caractéristiques constitutives de l'un et l'autre. Ce texte attribue en effet à l'archétype cette faculté potentielle, multiforme et polyvalente, d'être simultanément (26) :

- une matrice à l'origine de toutes formes de représentation, telles : les images, les idées, les sensations, les émotions, etc ...;
- un ordonateur qui dynamise, oriente par associations successives non causales, "synapses psychiques", relayant par transmission l'énergie libérée et sémantisant ainsi les potentialités chaotiques qu'il recèle ;
- un transformateur permettant, par modification de la tension et l'intensité de la force (énergie) libérée, d'en modifier la forme (métaphore, métonymie, ellipse, euphémisme, tableau, etc...)

Si dynamisme de la structure figurative il y a, elle nous semble le devoir à cette "dynamique psychique" qu'instaure l'archétype jungien, dynamique dont il est à la fois le matériau et l'agent. Mais sans perdre de vue le rôle déterminant que prend, dans cette compréhension de la "structure figurative" l'image. L'image n'est pas que cette chose évanescence qui a pouvoir d'apparaître et de disparaître, ou encore de se déposer en traces graphiques sur le plan du support d'inscription. L'image n'est pas, dans cette ambiance conceptuelle, qu'une simple représentation spéculaire; elle oriente l'action. De plus, elle est une "forme fonctionnelle", dit Jung : "L'image n'exprime pas seulement la forme de l'activité à exercer, mais en même temps, la situation typique dans laquelle l'activité se déclenche."(27). Dans ce contexte, l'image est à la fois une forme et une dynamique instauratrice de formes qui se trouve

toujours liée aux conditions de son émergence. En paraphrasant Jung, les archétypes ainsi compris seraient non seulement des structures qui expriment un ordre qu'elles figurent, mais encore ils créent cet ordre. Et dans ce sens, ils sont organisateurs d'une complexité de sens figuratifs. C'est le caractère fondamental de l'activité archétypique que de mettre en jeu les "organiseurs inconscients", lesquels engendrent des représentations archétypiques que sont les images archétypiques. "Une image primordiale n'a un contenu déterminé qu'à partir du moment où elle est devenue consciente" précisera Jung vers 1946. On voit qu'à propos d'images, de multiples précautions doivent être prises et qu'au moins "les représentations archétypiques que nous transmet l'inconscient ne doivent pas être confondues avec l'archétype en soi. Ce sont des formations extrêmement variées qui font référence à une forme fondamentale non représentable en elle-même."(28).

Quoiqu'il en soit des difficultés de conceptualisation qu'a rencontrées Jung, comme des extensions et précisions qu'en donne G. Durand en termes de "structures anthropologiques" (cf. son tableau de "classification isotopique des images") (29), la "structure figurative" trouve bien, selon nous, son assiette conceptuelle dans la théorie des archétypes telle que la tente C.G. Jung. Tous les sens précédents peuvent dorénavant venir se coaguler autour de ce pivot sémantique physicaliste qu'est la "force". Mais d'une force métaphorisée dans le sens d'une pulsion onirique, fantastique ou imaginaire. Pulsion énergétique qui, dans la situation typique qui la déclenche, pousse à la mise en mouvement, à l'animation, au déplacement, à la production d'images. A l'agencement instaurateur de matériaux sémantiques, d'images mentales profondes : archétypologiques mais aussi schématiques, symboliques suivant la classification de Durand ; comme autant de matériaux figuratifs concrétisant cette structure abstraite-là qu'est la "structure figurative". Elle est le matériau fondamental d'une architectonique de l'imagination symbolique. Et ce matériau n'est ni pierre, ni fer, ni fonte, ni béton armé, son caractère constitutif serait plutôt d'être précisément déterminant, instaurateur de figures et de formes qui, dans le processus

ANNEXE II
CLASSIFICATION ISOTOPIQUE DES IMAGES

RÉGIMES OU POLARITÉS	DIURNE		NOCTURNE			
STRUCTURES	SCHIZOMORPHES (ou Héroïques) 1° idéalisation et « recul » autistique. 2° disirétisme (Spaltung). 3° géométrisme, symétrie, gigantisme. 4° antithèse polémique.		SYNTHÉTIQUES (ou Dramatiques) 1° coïncidentia oppositorum et systématization. 2° dialectique des antagonistes, dramatisation. 3° historisation. 4° progressisme partiel (cycle) ou total.		MYSTIQUES (ou Antiphrasiques) 1° redoublement et persévération. 2° viscosité, adhésivité antiphrasique. 3° réalisme sensoriel. 4° mise en miniature (Gulliver).	
PRINCIPES d'explication et de justifi- cation ou LOGIQUES	Représentation objectivement hétérogénéisante (antithèse) et subjectivement homogénéisante (autisme). Les Principes d' EXCLUSION , de CONTRADICTION , d' IDÉNTITÉ jouent à plein.		Représentation diachronique qui relie les contradictions par le facteur temps. Le Principe de CAUSALITÉ , sous toutes ses formes (spéc. FINALE , et EFFICIENTE), joue à plein.		Représentation objectivement homogénéisante (persévération) et subjectivement hétérogénéisante (effort antiphrasique). Les Principes d' ANALOGIE , de SIMILITUDE jouent à plein.	
RÉFLEXES DOMINANTS	Dominante POSTURALE avec ses dérivés <i>manuels</i> et l'adjuvant des sensations à distance (vue, audiophonation).		Dominante COPULATIVE avec ses dérivés moteurs <i>rythmiques</i> et ses adjuvants sensoriels (kinésiques, musicaux-rythmiques, etc.).		Dominante DIGESTIVE avec ses adjuvants <i>caustobiotiques, isothermiques</i> et ses dérivés <i>tactiles, olfactifs, gustatifs</i> .	
SCHÈMES « VERBAUX »	DISTINGUER SÉPARER ≠ MÉLER MONTER ≠ CHÛTER ←		RELIER MÛRIR REVENIR PROGRESSER RECENSER ←		CONFONDRE → DESCENDRE, POSSÉDER, PÉNÉTRER	
ARCHÉTYPES « ÉPITHÈTES »	PUR ≠ SOUILLÉ CLAIR ≠ SOMBRE	HAUT ≠ BAS	EN AVANT, AVENIR	ARRIÈRE, PASSÉ	PROFOND, CALME, CHAUD, INTIME, CACHÉ	
Situation des « catégories » du jeu de TAROTS	Le GLAIVE ←	→ (Le Sceptre) ←	→ Le BÂTON ←	→ Le DENIER ←	→ LA COUPE	
ARCHÉTYPES « SUBSTANTI- TIFS »	La Lumière ≠ Les Ténèbres. L'Air ≠ Le Miasme. L'Arme Héroïque ≠ Le Lien. Le Baptême ≠ La Souillure.	Le Sommet ≠ Le Gouffre. Le Ciel ≠ L'Enfer. Le Chef ≠ L'Inférieur. Le Héros ≠ Le Monstre. L'Ange ≠ L'Animal. L'Aile ≠ Le Reptile.	Le Feu-flamme Le Fils. L'Arbre. Le Germe.	La Roue. La Croix. La Lune. L'Androgyne. Le Dieu pluriel.	Le Microcosme. L'Enfant, le Poucet. L'Animal gigogne. La Couleur, La Nuit. La Mère. Le Récipient.	La Demeure. Le Centre. La Fleur. La Femme. La Nourriture. La Substance.
Des Symboles aux Synthèmes	Le Soleil, L'Azur, L'Œil du Père, Les Runes, Le Mantra, Les Armes, La Clôture, La Circoncision, La Tonsure, etc.	L'Échelle, L'Escalier, Le Bétyle, Le Clocher, La Ziqqurat, L'Aigle, L'Alouette, La Colombe, Jupiter, etc.	Le Calendrier, l'Arithmologie, La Triade, La Tétrade, L'Astrobiologie. L'Initiation, Le « Deux Fois Né », L'Orgie, Le Messie, La Pierre Philosophale, La Musique, etc.	Le Sacrifice, Le Dragon, La Spirale, L'Escargot, L'Ours, L'Agneau, Le Lièvre, Le Rouet, Le Briquet, La Baratte, etc.	Le Ventre, Avaleurs et Avalés, Kobolds, Dactyles, Osiris, Les Teintures, Les Gemmes, Mélusine, Le Voile, Le Manteau, La Coupe, Le Chaudron, etc.	La Tombe, Le Berceau, La Chrysalide, L'Île, La Caverne, Le Mandala, La Barque, La Honte, L'Œuf, Le Lait, Le Miel, Le Vin, L'Or, etc.

projectuel, ne demanderaient qu'à s'agencer, se composer, pour constituer les tableaux de nos rêves de dormeurs ou ceux éveillés de notre travail de projeteur, sans exclure d'ailleurs que nos rêves nocturnes de dormeurs participent de l'activité projectuelle diurne. Matériaux privilégiés de nos projections, les "structures figuratives" seront simultanément matière-image et matière-force et formes potentielles intrinsèquement, intégralement. Matière projective qui ne demanderait qu'à apparaître, à se manifester en images graphiques, en gestes et en paroles, en figures pour toutes sortes de rhétoriques. C'est ainsi, à notre sens, que la structure de G. Durand a pu prendre, par la force des choses de l'archétype jungien, ultimement et dynamiquement, ce sens instaurateur de figures et de formes et conquérir ainsi sa figurativité, comme elle conquiert son statut de condition déterminante des images.

On comprend que, malgré ce détour ambigu par la "forme" du parcours de sémantisation, celle-ci intéresse moins G. Durand que ce qui l'impulse, la détermine ou la conditionne. Ambigu parce que la forme possède toujours cette double valence de configuration génétique et de configuration esthétique, voire d'objet en l'espèce du produit achevé. Ceci dit, images graphiques, picturales, architecturales, poétiques ou romanesques ne fascinent l'auteur que dans la mesure où il peut y lire ou y relire le trajet anthropologique qui conduit des structures figuratives, engrammées puis sélectionnées par le créateur ou le projeteur en contexte, à ces images-là déposées sur le papier et figurant l'oeuvre future dans ses formes.

Une question de critique et d'esthétique suit cette hypothèse centrale des travaux de G. Durand. Cette implication déterminante de la "structure figurative" comme facteur essentiel de l'oeuvre sous-entend-elle que l'oeuvre ne peut advenir qu'avec ce matériau-là, qui la prédispose ou la prédétermine comme oeuvre? Prend-elle, dans cette formulation, statut de condition nécessaire et suffisante de toutes formes à l'instar de la fonction de Sullivan? Ou, en d'autres termes, la puissance émotionnelle et séductrice de l'oeuvre ne peut-elle provenir que de l'implication de "structures figuratives" émergeant à un fonds

mythique. Dans quelle mesure garantiront-elles le partage imaginaire entre celui qui projette et celui qui entre en contact avec l'objet projeté?

Pour G. Durand, il semble bien que rien ne puisse se créer qui ne réponde de cette manière-là ; qui ne se compose de "structures figuratives conditionnantes" qui sont aussi "structures anthropologiques de l'imaginaire". C'est pourquoi deux grandes voies de recherche sont à l'origine de ses travaux : d'abord celle qui, fondée sur l'analyse d'un corpus mythologique particulièrement étendu, interculturel, vise l'élaboration classificatoire des "structures figuratives" (cf. tableau) ; celle ensuite qui tend à en démontrer la validité critique pour une maîtrise de l'oeuvre, notamment picturale poétique et romanesque. Dans tous les cas, c'est cette propension à l'étude morfo-génétique de la projection créatrice qui, motivant l'auteur, nous intéresse au titre d'hypothèse, nous le répétons. Mais c'est aussi le lieu de cette propension à la détermination de la forme par la structure qui veut qu'on l'interroge.

6. - De la structure dynamique comme élément pour une compréhension de l'oeuvre au symbole comme modèle de structure dynamique instauratrice de figures et de formes.

S'agencent ainsi dans un même ensemble conceptuel la triple polarité sémantique de "structure figurative" : matière et force d'abord, forme ensuite. Mais de plus, cette forme sera comprise comme relevant du symbole, de figures symboliques hautement instauratrices d'un foisonnement complexe d'autres figures ou formes. On peut maintenant apercevoir comment s'est "construit" (s'architecture) le concept de "structure figurative". Sa complexité sémantique ne s'arrête pas là : sa définition intègre au passage le concept de "modèle" comme forme symbolique : "...la structure étant définie comme un rapport dynamique pouvant servir de modèle à la construction (ou à la compréhension, c'est-à-dire à la reconstruction, à l'"interprétation" mentale) d'un objet, on voit que, bien loin de s'opposer à la structure, le symbole en est le modèle."(30) Dans la mesure où la structure figurative prend statut de symbole, le pôle de détermination conditionnant de la forme expressive se trouve être le

symbole lui-même. Le rapport dynamique prédispose la relation structurale à n'être pas qu'un rapport froid, technique, mais plutôt réchauffé à l'ordre brûlant de la pulsion vitale ontogénétique et surtout philogénétique. Car si la structure peut être admise par les structuralismes formels comme la forme pure des formes mathématisables, et nulle ne peut y échapper, selon G. Durand, le symbole prend statut de modèle des modèles : "Il est en quelque sorte la structure absolue, l'absolue condition de toute pensée de l'homo sapiens" (31).

On peut encore faire remarquer au passage que cette définition ultimement anthropologique de la structure et, par suite, du symbole/modèle, de sa dynamique pulsive, intègre elle aussi une part non négligeable de la définition approchée du complexe systémique par son principal initiateur, Ludwig von Bertalanffy (32). Cette définition s'articule autour du sens de "caractéristiques constitutives" : propriétés des éléments organisés dans un système par un ensemble de relations définies, dit "structure". Selon Bertalanffy (et ses exégètes ultérieurs), changer l'une quelconque des caractéristiques constitutives attachées à un élément du système (constitué), engendre une modification du type de relation que cet élément sera ainsi voué à entretenir avec d'autres éléments. Par transitivité, cette modification entraîne celle de la structure dans son ensemble, donc engendre un système différent. On voit par là l'importance conceptuelle de ces "caractéristiques". On aura remarqué tout aussi bien que, dans son approche du concept de système, Bertalanffy disjoint formellement la structure (l'ensemble des relations) et les éléments (desquels découle cette structure) doués de caractéristiques constitutives, tels qu'ils portent en eux la structure potentielle qui les unifiera systématiquement ; ce qui signifie aussi qu'elle n'est que par les éléments. Alors que G. Durand superpose, intègre "structure" et "éléments", dans la mesure où chaque élément/structure est porteur de capacités structurales (force) qui le poussent à se rejoindre en réseau ramifié avec d'autres. Il confère ainsi à sa structure à la fois le statut d'entité élémentaire et la constitutivité caractéristique attachée aux éléments systémiques en termes de matière et force dynamique. A moins que ces forces dynamiques "habitant" cette matière ne soient en quelque

sorte les caractéristiques constitutives essentielles de chaque structure élémentaire, caractéristiques instauratrices de formes intrinsèques. Mais de quelle figurativité est-il question quand il s'agit de structures figuratives?

Cette part fondamentale de la définition du système que tente d'élaborer mathématiquement (formellement) Bertalanffy, dès 1918, rapprochée de celle de la structure que G. Durand distingue du formalisme mathématico-logique, si elle complète le paysage théorique de la "structure figurative", conduit aussi à d'autres traits de sémantisation. Elle conforte en effet la non-arbitrarité de la structure comme symbole ou élément d'un système symbolique en ce qu'il possède en propre ses caractéristiques constitutives; c'est-à-dire qu'elle ne les reçoit pas d'un code omnipotent. Et la constitutivité de ces caractéristiques provient du fait d'être des matériaux sémantiques doués de forces : "des res dynamicae orientées, donc ayant un sens" (33), sens qui ne serait pas que celui du jeu de mots que se permet G. Durand. Élémentarisme pour élémentarisme, l'auteur peut dès lors conclure que "le symbole est le vecteur dynamique de base par lequel le symbolisant figure le symbolisé. Et le figure adéquatement, c'est-à-dire non par analogie ... mais par homologie différentielle. Dès lors, le rapport du sens symbolisé/symbolisant est le modèle nucléaire de toute structure".(34)

Le parcours d'observation de la construction du sens de "structure" chez G. Durand se boucle ici. Son sémantisme naît du pouvoir instaurateur du symbole, au creux de sa double ambivalence, de son équivocité : celle qui inscrit la disjonction à la façon de F. de Saussure du signifiant et du signifié, reconduite en symbolisant/symbolisé mais sans l'arbitrarité attachée au signe qui, lui, doit obéir au code ; celle, secondement, qui rend compte de "la gerbe de significations possibles" instaurée au sein du symbole même par ses formes antagonistes, contradictoires à l'origine de la dynamique instaurative des images qui font sens, du foisonnement des images potentielles qu'il suggère, "des complexes d'images" en grappes et constellations sémantiques qu'il provoque.

En définitive, cette occurrence terminologique de la structure comme représentation symbolique, si elle flotte considérablement dans l'univers du sens, comme une nébuleuse sémantique, nous concerne tout de même immédiatement. Elle est bien figure, mais surtout figure opératoire d'une compréhension du parcours de signification, de genèse du sens de l'oeuvre au sens où : "aux figures mythiques répondent les visages de l'oeuvre" (34). Et les formes architecturées, projetées, résulteraient entre autres de ces forces comprises dans des matériaux symboliques antagonistes, consignées dans des figures structurales qui les potentialisent, les actualisent, les agencent et les organisent jusqu'à leur manifestation dans des formes gestuelles, linguistiques ou graphiques. Matériaux symboliques qui, dans une problématique de la maîtrise de l'oeuvre, font masse comme autant de matériaux du projet, pour faire le projet, mais aussi conditionnant nos projets.

Cette position à l'égard de la structure a pour conséquence que toute activité mentale qui aspire, convoque les "structures figuratives", aura pour base une interprétation, c'est-à-dire une lecture phénoménale d'un objet-image qu'elle cherchera à représenter. Et cette lecture est préalable à toute projection ou proiettation : "c'est le dynamisme de la lecture qui promeut l'écriture", conclut G. Durand. Ou encore : "c'est la figure, le sens figuré, qui distribue les structures" (35). Cette précession du sens figuré sur le sens propre, de la lecture sur l'écriture, de l'ordre symbolique profond sur l'ordre symbolique patent des signifiants formels qui donnent à lire à nouveau les images projetées, imaginées, en somme cette précession des images mentales sur les images graphiques introduit à une compréhension de la dynamique instaurative des complexes d'images mis en scène et en oeuvre durant toute mise en forme, y compris architecturale, durant tout parcours de projet.

Toutefois, les structures figuratives (dans tous les sens du terme) distribuées par le sens figuré ne s'appliqueront pas "... exactement au phénomène singulier". Elles pourront par contre "... s'appliquer au pluriel des phénomènes étudiés", précise G. Durand. C'est bien dans cette autre figure du flottement de l'équivoque "structure", de non-superposition étroite, de non-correspondance terme à terme d'un signifié et d'un

signifiant, de non-assignation, réglée une fois pour toutes, des images mentales aux images graphiques virtualisant le phénomène (architectural) étudié ou la solution (architecturale) au problème posé, que réside son efficacité heuristique (36). C'est bien aussi cette perspective instauratrice ouverte de l'activité projective qui, malgré ses fluctuations épistémologiques, nous intéresse. Et cela au titre d'heuristique compréhensive de la dynamique du projet ; elle constituera donc bien une des hypothèses de notre travail sur la mentalité projective moderne en général et singulièrement en architecture. Elle peut dorénavant s'exprimer ainsi : si les lignes de force de la mentalité projective sont repérables, c'est moins par la présence de matières à quoi ces forces s'appliquent, et qui du coup les justifieraient comme forces, mais plutôt parce que ce sont les matériaux eux-mêmes qui impliquent, impulsent des forces constitutives, convergentes et contradictoires, se composant selon certaines lignes préférentielles. Les matériaux-force du projet sont des images : la matière de la conception, c'est l'image ; et les ensembles dynamiques de forces projectives, des complexes d'images.

7. - La définition de la forme par Henry Van de Velde croise celle de la structure figurative.

Enfin, on peut encore éclairer l'impact heuristique de la structure figurative au regard de la maîtrise de l'oeuvre architecturale en resserrant le rapport théorique à l'architecture, dans le sens d'une contribution à la théorie du projet. Mais cette fois, il impliquera plus clairement le versant esthétique et critique des travaux de G. Durand. En effet, comment à ce stade où se boucle le repérage du parcours de sémantisation de la "structure figurative", ne pas penser à cette définition de la forme donnée par un précurseur de l'esthétique moderne en architecture : Henry Van de Velde (1863-1957). Dans ses "Formules de la beauté architectonique moderne", publiées à Weimar en 1917 (37), synthétisant déjà vingt années de recherches sur la modernité, il énonce une définition de la forme très proche de celle donnée par G. Durand pour la structure.

A l'inverse de la position de ce dernier, H. Van de Velde, préoccupé de créer un "style nouveau" ou du moins de bâtir "une esthétique moderne", tire son équation de la forme de sa pratique de concepteur, de créateur : "La conception rationnelle et conséquente nous avait aidés à retrouver le sens réel, simple et profond des formes..", précise-t-il (38). Ceci ne signifie pourtant pas que cette atteinte du sens de la forme n'est pas sous-tendue par l'effet "structure". La paradigmatique "structure" est déjà présente qui sous-tend la forme, même si elle ne joue pas encore, dans l'épistémé et l'imaginaire de l'époque, le rôle déterminant qu'elle jouera cinquante ans plus tard dans le développement des sciences de l'homme. C'est pourquoi, tout en utilisant les mêmes concepts composants que ceux de G. Durand, il nommera "forme" ce que ce dernier définit comme "structure" à quelques détails près. Mais, dans l'immédiat, faisons la part d'une référence commune au vitalisme dynamique : "Une création parfaite ne devient belle dès que la vie a pénétré les matières dont sont constitués ses différents organes, et qu'elle s'y manifeste par des signes perceptibles. Dans la matière inerte de l'objet produit par l'un des arts industriels, autant que dans les différents organes (...) d'une oeuvre architecturale, cette illusion de la vie, qui pénètre la matière, est le résultat d'un jeu de la lumière et de l'ombre. Simultanément les flexions et tensions de la ligne manifestent, dans la forme, le jeu des forces intérieures et de leurs fonctions."(39) G. Durand, analysant la forme ogivale, infère, nous l'avons vu, une définition de la structure du type : structure = force + matériau + forme, mais où tout de cette formule se concentre dans la force vitale de sémantisation qui habite une matière symbolique instauratrice de figures et de formes. Pour H. Van de Velde, la matière au sens propre doit s'animer comme un corps vivant pour devenir plus que parfaite : belle. Cette beauté de la forme résultante est atteinte dès que la vie pénètre la matière par la double manifestation du jeu de l'ombre et de la lumière qui en révèle la morphologie et du jeu des forces intérieures que révèlent les tensions et flexions de la ligne. Nous nous autorisons ainsi à mettre en équivalence à la formule de Durand celle-ci : forme = matière + ligne + force. Formule tout aussi délicate à comprendre et à manipuler que la précédente dans la mesure où tout terme de cette équation se concentre

dans le concept physicaliste de "force". Résolument, pour H. Van de Velde " la ligne est une force" (40). Cette formule fondatrice de la "ligne moderne" ne peut être que celle de l'ingénieur (41). Mais d'un ingénieur qui serait un artiste ou de l'artiste s'il pense en ingénieur, indifféremment et sans exclusive aucune, pourvu que se manifeste "dans son expression la plus sereine", cette "ligne de volonté et de force ; d'une volonté qui veut atteindre, sans incident et sans détour, le tout, s'il s'agit de l'espace à conquérir (...), de masse à porter, de pression à soutenir ..." (42). Il s'en explique en prenant bien soin de rappeler l'autorité du commencement, de l'origine et du fondement de cet autre coup de force : "Au cours de conférences et de cours donnés à l'Université Nouvelle de Bruxelles (années 1894 à 1895), nous analysâmes la nature de la ligne et nous cherchâmes à fixer les rapports existants entre sa nature dynamique et la nature et la fonction de l'ornement. La définition, telle qu'elle parut, pour la première fois, dans l'article de la "Zukunft", se retrouve dans mon livre "Laienpredigten" paru en 1902, au chapitre des "Prinzipielle Erklärungen".-"La ligne est une force dont les activités sont pareilles à celles de toutes les forces élémentaires naturelles ; plusieurs lignes-forces mises en présence, exercent leurs activités en sens contraire, provoquent les mêmes résultats que les forces naturelles opposées l'une à l'autre, dans les mêmes conditions!"-"La ligne emprunte sa force à l'énergie de celui qui l'a tracée!" (43).

Si, selon Van de Velde, la ligne déterminant la forme objective, conséquente et rationnelle emprunte sa force à l'énergie vitale du sujet projeteur qui la trace, elle emprunte tout autant ses figures de représentation à la physique dynamique dont chaque concept fait image. Dans ce mouvement des figures de la cinématique, il n'est pas absurde de se demander d'où provient cette énergie projective et figurative propre au sujet projeteur qui trace les lignes. A quoi nous pourrions dorénavant répondre, suivant la suggestion de Van de Velde et l'hypothétique de G. Durand, que cette énergie provient, non pas seulement de forces naturelles extérieures au sujet projetant, mais

aussi de la mise en oeuvre, par ce même sujet, de "structures figuratives" mettant en jeu la pulsion énergétique vitale de son imagination symbolique, instauratrice de la dynamique projective, parce que sollicitée par le projeteur selon les préceptes de Van de Velde, par exemple. Le débat qu'une telle réponse à la question de la quête d'une origine énergétique de la forme soulève, ne peut s'achever évidemment là ; le questionnement sur le sujet s'amplifie sans fin, jusqu'aux limites des savoirs de la psychologie cognitive ou de la neuro-biologie du système nerveux. Nous nous contenterons de souligner ici la fragilité de cette hypothèse d'une force pulsive vitale, en provenance de notre faculté d'imagination symbolique.

8.- La "ligne moderne" et son dynamisme structural prédispose à l'heuristique compréhensive du projet moderne.

Reste encore un point à examiner de l'homologie des défintions. Si l'équation de la structure et de la forme s'équivalent à peu de choses près mais à cinquante années de distance et selon des points de vue différents, c'est que le matériel conceptuel ne semble guère avoir évolué radicalement. Le centrage des discours sur le concept physicaliste de force, métaphorisé dans les deux cas, unit les deux approches du fait projectif. G. Durand approche la forme (de l'oeuvre) par la structure (figurative) déterminante, alors qu'H. Van de Velde, à l'inverse, finit par investir la structure constructive dans une approche esthétique de la forme. Ayant suivi le parcours de sémantisation du premier, qu'en est-il de celui du second? Sachant déjà que, dans son traité projectif, la ligne est une force qui trouve sa source dans l'énergie vitale du projeteur, qu'en est-il de la forme dont c'est le rôle, une fois tracée, d'anticiper, de virtualiser l'existence objective? Et secondement, qu'en est-il du rapport forme/structure? Le professeur Van de Velde nous répond : "toute forme se présente à nous dans des conditions déterminantes de l'ornement qui est "son" ornement ; elle le porte littéralement en elle!"(44). Pour

lui, c'en est fini donc de l'ornement pour lui-même, rajouté, plaqué, et désintégrateur de la forme, dilapidateur de matière et de force ; c'en est fini de ce crime esthétique, comme disait Adolf Loos.(45)

La forme moderne est la forme utile d'abord, rationnelle et conséquente : c'est la raison de sa projection ; mais pour atteindre à la beauté architectonique moderne, elle doit contenir en plus, et en elle-même, ses motifs d'ornement comme "conditions déterminantes": "Les rapports entre la forme et l'ornement ne peuvent être que "complémentaires". La ligne se charge d'évoquer ces compléments dont la forme est dépourvue encore mais que nous pressentons indispensables."(46) Le relais esthétique de l'ornement intrinsèque et survalorisant de la forme moderne n'est pas à négliger ; comme on voit inversement tout ce que la forme doit à cette ligne-force qui elle-même à son tour assure l'ornement. C'est elle qui est chargée d'évoquer ce surplus conféré à la perfection utile, cet "arché" hégélien qui consacre l'objet comme oeuvre et qui hisse la simple construction, aussi parfaite soit-elle, au rang d'architecture. Le cercle vicieux du sémantisme de la structure va se refermer ici, une fois de plus, sans qu'on y prenne garde ; car les rapports de la force et de l'ornement que la ligne rend manifeste et sensibles posent aussi la question du rapport de la forme et de la structure : "Ces rapports sont des rapports de structure et l'office de la ligne, qui les établit, est de suggérer l'effort d'une énergie, là où la ligne de la forme manifeste une flexion dont la cause ne paraît pas évidente ; là, où les effets de la tension sur l'élasticité de la ligne de la forme évoquent l'action d'une direction énergique, partie de l'intérieur de la forme."(47) En bref, il s'agit "de "structurer" la forme ...", nous dit Van de Velde, et non de l'"orner". Et cette opération créative structurale décrite, prescrite et inscrite dans les actes projectifs essentiellement déterministe est aussi essentielle, selon lui, pour atteindre à la beauté architectonique moderne : "Sans l'appui de cette structure, sur laquelle s'adapte la forme, comme l'enveloppe d'un tissu flexible sur le châssis ou comme la chair sur les os, la forme tendrait à changer d'aspect ou à s'effondrer tout à fait."(48) Nous voici de retour aux images premières d'en bâtir de la forme-enveloppe sur une structure squelettique, une ossature constructive recouverte

d'une "peau", figures fondamentales dans la rhétorique doctrinale de la modernité, spécifiée en cinq points. Mais, fait plus important, nous semble-t-il, pour une compréhension de la démarche projective, vient aussi s'inscrire à nouveau dans cette rhétorique, l'ordre logique cartésien de détermination et, en l'occurrence, de la forme par la structure, comme pour Alexander où elle l'était par "l'ensemble de forces" et pour G. Durand, par "les structures figuratives", à la fois forces, matières et formes potentielles. Elle était déjà suggérée par le recours à la cause énergétique d'une flexion de la ligne, ou l'effet d'une tension provoquée par une direction tout aussi énergétique, partie de l'intérieur de la forme, c'est-à-dire d'un fait structural. D'ailleurs : "Les rapports entre cet ornement "structural et dynamographique" et la forme ou les surfaces, doivent apparaître si intimes, que l'ornement semble avoir "déterminé" la forme!"(49) Dans ces rapports "intimes", lequel féconde l'autre? Van de Velde euphémise le rapport de détermination : il est bien trop fin pour en impliquer un ordre définitif ; c'est pourquoi il reste prudemment dans l'ordre des apparences où la détermination prend statut de semblant. De par son expérience du projet, il sait que la forme peut apparaître d'emblée avant la structure et que le travail suivant du projeteur consistera à resserrer l'adéquation de la forme à la structure sous-entendue, sous-jacente et réciproquement, par un concours de précisions topologiques, géométriques, dimensionnelles. Mais, présentement, nous établissons ici un autre rapport que celui déterministe de la forme par la structure au sein de la pratique projective : celui qui s'établit entre la "théorie" et les faits pragmatiques. Du seul point de vue théorique auquel se place l'auteur, point de vue qui doit servir de cadre à cette pragmatique projective, Van de Velde donc est plus certain de l'ordre des choses issu d'une représentation de la nature-monde. Cette détermination rentrerait alors : "... dans l'ordre des choses naturelles qui considère que le vêtement et le revêtement ont succédé à la structure, à la charpente intérieure!" Une fois posé le référent d'un ordre déterministe du monde naturel : "il importe peu que la succession de l'apparition de l'un à l'autre se voit réellement accomplie inversement"(50). Dans l'ordre de la dynamique projective,

seul le modèle déterministe compte comme symbole des rapports (structuraux) de la forme et de la structure. Van de Velde est si proche de l'expression de G. Durand que son discours, ainsi que nous l'avons introduit, se passe de commentaires : "En fait, l'ornement structuro-linéaire et dynamographique considéré comme le complément adéquat des formes, conçues selon le principe de la conception rationnelle et conséquente, est l'image du jeu de forces intérieures que nous pressentons dans toutes formes et dans toutes les matières. Ce sont ces activités qui semblent avoir provoqué la forme, fixé son aspect. Les modifications dont la forme est la dernière conséquence, se sont arrêtées au moment où ces forces intérieures ont neutralisé leur énergie en un équilibre parfait des effets et des causes. Ce moment devient, dès lors, l'éternité."(51)

Il suffit de lire Van de Velde en pensant aux "structures figuratives" de G. Durand, pour que "l'image du jeu de forces intérieures" pressenties prenne un sens explicatif et compréhensif dans notre étude de la mentalité projective moderne. Tout le débat sur la modernité architecturale se rassemble dans cette dernière citation et les thèmes de notre recherche s'y concentrent : celui de la mentalité projective et de sa dynamique, la question des matériaux du projet et celui du paradoxe du temps de la modernité. Car la référence à l'éternité pose aussi la question des "formes du temps" comme formes intemporelles, hors du temps ; non parce qu'elles seraient d'aucun temps mais plutôt de tous temps. Là encore, cette idée d'éternité avancée par Van de Velde part à la rencontre de l'hypothèse anthropologique d'une permanence, dans notre imaginaire, des faits mythiques.

NOTES

=====

1. Un des derniers en date dans cette discipline est celui de Cl. et M. DUPLAY. Leur architecture est baptisée "structuraliste combinatoire" et "l'exercice méthodologique est de type structuraliste : décomposition, énoncée des éléments et de la structure de leurs relations, c'est-à-dire des lois qui régissent leurs combinaisons. C'est une façon de décrire une oeuvre..." in Méthode illustrée de création architecturale, Paris, Ed. de Minuit, 1982, p. 19.
2. Figures mythiques et visages de l'oeuvre, Paris, Berg International, 1979. Notamment le chapitre 3 : Les chats, les rats et les structuralistes.
3. Sur ce point, DAMISCH H., L'architecture aujourd'hui in Le temps de la réflexion II, Paris, Gallimard, 1981.
4. Op. Cit., p. 88, nous soulignons.
5. Pour LABORIT H. le mot structure est "le modèle sémantique d'un concept essentiel". La structure prendra le sens d'"ensemble des relations existant entre les éléments d'un ensemble".

Structurer revient à établir cet ensemble de relations, de relations, entreprise "souvent hors de portée de notre connaissance". Le mot pour lui ne désignera donc dans son contexte biologique surtout que des "structures imparfaites, sous-ensembles ou parties de l'ensemble des relations". Biologie et Structure, Paris, Gallimard, 1968.

6. Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966.
Du Sens, Paris, Seuil, 1970.
7. LABORIT H. s'en explique finalement in Discours sans méthode avec JEANSON H., Paris, Stock, 1978, pp. 15-50.
8. DURAND G., op. cit., p. 90.
9. D'un ensemble de forces à une forme, paru en français, in ? (photocopies sans références), pp. 96-108, 1969.
10. Ibidem, p. 96.
11. Ibidem.
12. Ibidem, p. 98.
On peut, sur ce thème de la détermination de la forme par la force, consulter HUYGUES R., Formes et forces, Paris, Flammarion. Ou encore l'art et l'âme, Paris, Flammarion, 1960, p. 72 : "L'architecture d'aujourd'hui, s'ouvrant à l'énergie, sacrifie le respect des formes fondamentales de la géométrie ancienne à l'équilibre des forces en action mais se composant".
13. Ibidem, p. 104.
14. Ibidem.
Dans ce passage, en bon germaniste, G. DURAND sous-entend sa définition de "structure" des sens de "forme" beaucoup plus diversifié qu'en langue française par exemple : Der Aufbau "modèle constructeur concret" et Die Form "forme analytique abstraite". Toutefois entre ces deux pôles du concret architectonique et de l'abstrait logique auxquels réfère G. DURAND rôde encore la Gestalt en tant que forme "prégnante" c'est-à-dire potentiellement perceptible-comme figure se détachant d'un fond et, métaphoriquement, d'un fonds ;

c'est-à-dire encore : douée d'une vocation ou d'un dessein significatif. Cette acception issue de la Gestalt-théorie berlinoise ou de la "psychologie de la forme" servira aux initiateurs allemands du mouvement moderne en architecture à former leur "Gestaltung". Elle sera plus tard traduite en "design" au fur et à mesure de l'exil vers les pays anglo-saxons, puis nous reviendra en conception de forme ou de produit, projet de forme, procès de mise en forme ou de proiettation, etc.....

Cf. Annexe 1 - Eléments d'historiographie de la recherche architecturale.

15. Encore que le tracé géométrique puisse prendre un sens plus complexe que celui strictement euclidien et s'amplifier d'une dimension symbolique qui le submerge et le sous-entend comme dans les tracés initiatiques pythagoriciens de la "section d'or" ou "divine proportion" par exemple qui résonnent encore dans des architectures contemporaines telle le château d'eau de Ch. de Portzamparc à Marne-la-Vallée. Ou encore dans les célèbres tracés régulateurs anthropomorphiques issus du 'modulor' de Le Corbusier. Sur ce problème des tracés symbolico-architectoniques, on peut toujours se reporter à l'ouvrage de MOESSEL Ernst, Die Proportion in Antike und Mittelalter, München, 1916, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. Réédité sous le titre : Urformen des Raumes als Grundlagen der Formgestaltung, en 1931.
16. Qu'est-ce qu'une structure ? Paris, Ch. Bourgeois, 1967.
17. Pour ce qui suit , nous avons suivi l'étude des Cahiers de psychologie jungienne, n° 32, 1982, intitulé "De l'archétype ; nous restituerons les indications bibliographiques des ouvrages que nous avons consultés en renvoyant pour le reste aux "Cahiers".
18. L'énergétique psychique, Genève, Georg et Cie, 1973.
19. Cité par THIBAUDIER V. in De l'archétype, p. 4, souligné par elle.
20. Ibidem, p. 5 : La psychologie de l'inconscient, Genève, Georg et Cie, 1973, p. 122.
21. Ibidem, p. 124.

22. L'énergétique psychique, op. cit., pp. 94-105 : "Das Archetypus ein Formprinzip der Triebkraft ist", soit : "L'archétype est un principe formel de la force pulsionnelle" selon HUMBERT E. G., De l'archétype, p.32.
23. Cité par HUMBERT E. G. in De l'archétype, p. 20
24. Psychologie de l'inconscient, p. 127.
25. Types psychologiques, Genève, Georg et Cie, 1968, pp. 434-435, souligné par nous.
26. Nous reprenons pour l'essentiel l'analyse de THIBAUDIER V., op. cit., p. 9.
27. Cité par HUMBERT E. G., op. cit., p. 15, Les racines de la conscience, Paris, Buchet-Chastel, 1970, p. 93.
28. Ibidem, p. 94 et 538.
29. Les structures anthropologiques de l'imaginaire - Introduction à l'archétypologie générale, Paris, Bordas, 1969, 5e édition, pp. 506-507.
30. Op. cit., p. 90, souligné par nous.
31. Ibidem.
32. Théorie générale du système, Paris, Dunod, 1973 ; New-York, Braziller, 1968. Notamment chapitre 3 : "Considérations mathématiques élémentaires sur quelque concepts de système", p. 52 et sq..
33. Op. cit., p. 91.
34. Ibidem, nous soulignons.
35. Ibidem, p. 88.
36. Ibidem, p. 92.

37. Imprimé à la main à la Kunstgewerbeschule entre 1916 et 1917 et tiré à trois cents exemplaires seulement, cet ouvrage fondamental de la modernité plastique a été réédité en fac-similé pour le cinquantième de l'Institut des Arts Décoratifs de la Cambre qu'H. van de Velde dirigea de 1925 à 1935 (actuellement Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels). Bruxelles, Ed. des Archives de l'Architecture Moderne, 1978.
38. Op. cit., p. 63.
39. Ibidem, p. 45
40. Ibidem, p. 77.
41. Ibidem, p. 78.
43. Ibidem, p. 63.
44. Ibidem, p. 64.
45. Référence est faite ici au célèbre article de Adolf LOOS (1870-1933) : "Ornament und Verbrechen" (Ornement et crime) publié en 1908. Dans son "Avertissement" à la publication de ce texte dans la revue "L'esprit nouveau" en 1920, Le Corbusier écrit : "M. LOOS est l'un des précurseurs de l'esprit nouveau. En 1900, déjà, au moment où l'enthousiasme pour le modern style battait son plein, en cette période de décor à outrance, d'intrusion intempestive de l'Art dans tout, M. LOOS, esprit clair et original, commençait ses protestations contre la futilité de telles tendances." in Adolf LOOS, Bruxelles, Mardaga, 1983, p. 143.
- Il ne faudrait toutefois pas considérer qu'A. LOOS pas plus qu'H. van de Velde identifie tout ornement à un crime ; il en fait au contraire un sujet d'éducation : "L'enseignement du dessin doit partir de l'ornement classique... (il) joue dans l'enseignement du dessin le même rôle que la grammaire.", Ornement et éducation, 1924.

46. Ibidem, p. 65.

47. Ibidem, souligné par nous.

48. Ibidem.

49. Ibidem.

50. Ibidem.

51. Ibidem.

QU'EST-CE QU'UNE THEORIE DE L'ARCHITECTURE ?
CRITIQUE DE L'EPISTEMOLOGIE ET SAVOIR ARCHITECTURAL

Christian GIRARD
CERALPA / UPA N°1, mars 1984.

CRITIQUE DE L'EPISTEMOLOGIE ET SAVOIR ARCHITECTURAL : QU'EST-CE QU'UNE
THEORIE DE L'ARCHITECTURE ?

S'il est un terme qui est devenu rigoureusement impossible d'utiliser aujourd'hui en architecture, c'est bien celui de théorie. En effet, qui peut donner actuellement une définition d'une théorie de l'architecture ? Qu'est-ce qu'une théorie de l'architecture ? Nous ne pouvons le dire.

Or, paradoxalement, cette impossibilité de désigner sans ambiguïté ce qu'il faut entendre sous une telle expression ne se manifeste que depuis que des efforts ont été faits pour consolider ce qu'elle signifierait : soit : une connaissance de l'architecture non dogmatique, non doctrinale, fondée sur des concepts et non sur des préceptes, règles ou normes.

Historiquement, le terme semble avoir basculé au moment où les architectes (et les historiens et critiques de l'architecture) se sont posés des questions épistémologiques (ou tenues pour telles) dans le domaine de l'architecture.

Une autre façon d'introduire ce questionnement serait de s'interroger sur l'existence ou non d'une "demande théorique" en architecture. L'idée même de demande théorique valant moins comme hypothèse de travail que comme outil réactif, propre à susciter un travail...critique. En ce qui nous concerne, l'intitulé d'un séminaire qui s'est déroulé à l'I.F.A. sous la direction de Ph. Boudon en 1983-84 peut donner déjà quelques indications : "Penser l'Architecture" est une formule courte qui en dit long sur un désir qui condense de façon exemplaire cette demande théorique. L'architecture, pas plus que n'importe quelle aire d'activité sociale, ne saurait faire l'économie d'un penser qui, au minimum, serait celui de la seule délimitation-définition de son territoire. Ainsi, "penser l'architecture" c'est désirer l'architecture, c'est désirer cette aire. Donc : désirer découper le réel selon certaines lignes. Mais, simultanément, penser l'architecture passe pour une expression pléonastique : l'architecture, le nom d'architecture, le vocable, l'idée du vocable, ainsi isolés, ainsi abstraits, ne prennent consistance qu'à être à la fois pensée (substantif) et penser (infinitif).

En ce sens, la formule "penser l'architecture" témoigne bien d'une demande théorique. Pour être plus prudent : il y a, en architecture, un "ça demande quelque chose qui se voudrait d'essence théorique". A chaque fois que les architectes ont établi la disjonction entre le "penser" et "l'architecture", pour penser ce qui resterait soit impensé soit indistingué dans la pratique, ils l'ont fait sous l'empire d'une conception déterminée de la théorie.

On l'a dit, une boucle semble avoir été bouclée avec le terme de "théorie" en architecture, à l'issue de laquelle ne rien en dire reste le seul moyen d'en dire quelque chose. Doit-on vraiment donner des exemples de ces discours vides sur la théorie en architecture, ou, pour être plus francs, de ces discours dont le vide apparaît dès qu'on se pose la question : qu'est-ce qu'une théorie, aujourd'hui, dans tout domaine ? Les séminaires, les colloques (ESA janvier 1984, colloque Recherche et Architecture. Pour un bilan international, juin 1984 ; par exemple), ne font que creuser ce vide. Doit-on encore pointer cette confusion à double détente faite entre la doctrine et la théorie : l'illusion qu'il y a à croire que distinguer la théorie de la doctrine suffit par là-même à se positionner du côté de la première plutôt que de la seconde ? Il faudra, un jour, analyser de plus près cet enchaînement pathétique, aller repérer son fonctionnement dans certains discours (un prototype en serait l'ouvrage : L'architecture et la règle de J.P. Epron - 1-)

Nous proposons de briser cet enchaînement par la mise en oeuvre d'un paradoxe : les discours qui se proclament délibérément comme doctrinaux seraient les seuls à accéder au rang et à la fonction de théorie, c'est à dire : la production par l'architecture de ses propres territoires de connaissance (s). Paradoxe qui s'éclaire si l'on cesse d'opposer théorie et doctrine sur le modèle de l'opposition entre le scientifique et le pré-scientifique ou le non-scientifique, pour les envisager comme des positions de discours susceptibles de s'informer et de se former mutuellement. Une fois ceci admis, le couple théorie/doctrine peut continuer à fonctionner de façon productive.

Mais, quoi qu'on fasse, le terme de théorie reste toujours chargé d'une aura scientifiante et positiviste. La science, encore la science comme horizon.

Bachelard serait à l'origine du mal, du moins une certaine lecture de l'épistémologie bachelardienne. Lorsque l'auteur du Nouvel Esprit Scientifique a montré comment toute science est chronologiquement précédée et même préparée par une non-science, les architectes ont forcé sa pensée dans le sens qui leur convenait. Puisque effectivement l'architecture n'est pas une science, elle peut encore le devenir si elle accomplit sa coupure avec ce qui ne serait qu'une phase pré-scientifique de son développement. Pour cela, il faut qu'elle se débarrasse de toutes ses pré-notions, de tous ses pré-concepts et passe enfin au régime de science véritable. En un mot, pour les architectes, le programme sera désormais, dans les années soixante-soixante dix, la réalisation de la fameuse coupure épistémologique. Telle aura été, notamment, la ligne directrice de l'architecturologie de Boudon.

Les architectes n'auraient sans doute jamais trouvé cela sans l'aide d'intermédiaires et sans l'exemple donné dans des champs et des pratiques diverses des "sciences" humaines. L'ensemble des pratiques artistiques se sont d'ailleurs allègrement emparées de l'aubaine ainsi proposée. Une discipline a joué un rôle pivot à la fois en exhibant sa propre quête épistémologique et en mettant fort généreusement à disposition ses propres notions/concepts : il s'agit de la linguistique. Inutile de revenir sur ce qui a été fort bien analysé par M. Tafuri (2) ; rappelons comment le programme de la coupure épistémologique s'énonçait du côté de l'institution, en France, lorsque se mettait en place la recherche architecturale.

"La principale différence entre le concept (ou l'objet) scientifique et le concept commun (ou l'objet empirique) est que les premiers sont construits, c'est-à-dire que la première tâche est de se débarrasser de l'obstacle que constituent précisément concepts et objets du langage (et du sens)" Texte d'orientation du CORDA 1976.

En 1980, il n'y a pas si longtemps, donc, le SRA demande aux architectes-chercheurs de "continuer le vaste chantier d'une épistémologie de l'architecture", car "la théorie de l'architecture semble toujours en deça de l'hypothétique "coupure épistémologique" qui pourrait la fonder". Dans le même texte, on relève cette affirmation : "il est évident que la recherche a permis l'essor de pédagogies cohérentes et scientifiquement (nous soulignons) valides dans les Unités Pédagogiques d'Architecture".

Ce satisfecit sans nuances est certes stratégique et doit être compris dans un contexte de légitimation, jamais garantie, d'un savoir de l'architecture qui ne soit pas moins consistant que ceux des autres disciplines. Il n'en reste pas moins que le problème des concepts qu'utilisent les architectes dans leurs écrits est perçu comme étant crucial par toute une génération de chercheurs. Rectifier les pseudo-concepts architecturaux, construire des concepts scientifiques, devient prioritaire ; le constat de défaillance des concepts a été dressé par les auteurs comme : Alexander, Norberg Schulz, Tafuri, Gregotti et Boudon. Chacun, à sa manière, a déploré cette insuffisance conceptuelle de l'architecture.

Avec la "pulsion épistémologique" - pour reprendre une expression que Mélanie Klein appliquait au désir de connaissance des enfants - se noue un désir de vérité en architecture. La pression d'une demande ou d'une exigence d'élaboration théorique de la discipline architecturale n'est pas neuve si on l'assimile à la recherche d'une vérité, de la Vérité propre à cette pratique : seulement, avec l'épistémologie des années soixante, elle prend des formes nouvelles, incarnées par la naissance, selon Tafuri, d'un "secteur de recherches théorique séparé de la critique" (3).

Histoire, théorie, critique : la fameuse trinité n'est-elle pas globalement objet d'une demande qui en confondrait et en intervertirait sans cesse les termes ? Le débat sur l'instrumentalisation de la critique, de la théorie et de l'histoire de l'architecture n'est pas clos. Non seulement les trois instances gardent un rôle essentiel dans le maintien de la pratique et de sa spécificité, mais elles sont convoquées alternativement ou simultanément dans le travail du projet. Dès lors, sous l'expression "demande théorique", on devrait entendre un complexe plus large qui marquerait une demande d'explicitation et de production à la fois historique, critique et théorique, ce dernier terme incorporant la dimension doctrinale. On ne garderait l'idée de demande théorique que pour souligner combien le modèle de rationalité positive et scientifique tend à ordonner subrepticement sous sa coupe les autres termes de la triade.

Rien ne peut mieux illustrer à quel point la demande théorique peut prendre des aspects quasi pathologiques que le rapport caricatural qu'entretiennent certaines agences d'architecture américaines entre la pratique professionnelle et la sphère "théorique".

Comme si elles étaient atteintes parfois d'un doute fondamental sur leur production, sortes de crises d'angoisse "théorique" - si on veut filer la métaphore, des grandes agences organisent pour leur propre compte des symposiums et conférences où sont invités des architectes connus pour leurs écrits, leurs recherches.

En 1980, par exemple, Skidmore, Owings et Merrill (S.O.M.) a trouvé bon de réunir des personnalités aussi marquantes que Michael Graves, Robert Stern, Jorge Silvetti et Steve Peterson, tous auteurs d'essais et d'articles sur l'architecture et, à l'époque, n'ayant pratiquement construit que quelques villas. Il revenait à ces quelques phraseurs de dire la vérité de l'architecture à une agence de deux-mille employés qui avait derrière elle une production de dizaines de gratte-ciel, d'aéroports, et d'autres programmes aux Etats-Unis et ailleurs. L'absence de débat critique, ou plutôt, l'absence de la moindre amorce de débat critique au sein de l'agence, alors que le post-modernisme commençait à faire des ravages, conduisait ses responsables à aller chercher à l'extérieur des ferments de discussion et des réponses toutes faites. Se sentant coupés du mouvement des idées en architecture - et peut-être de l'idée même d'architecture - ils tentent de s'informer à la source, là où quelque chose est dit de l'architecture.

Après quarante ans passés à coller à la version International Style du Mouvement Moderne, S.O.M. se retrouve, au tournant des années quatre-vingt, soudain contrée sur son propre terrain, celui des gratte-ciel, par des architectes comme Philip Johnson, Cesar Pelli ou Helmut Jahn qui rompent avec le monolithisme des skyscrapers de l'agence de Chicago. D'où la volonté, en quelque sorte, de se refaire une théorie, de la faire venir sur place dans l'agence... en passant commande. Faut-il préciser que les intervenants étaient généreusement rémunérés pour dispenser leur savoir ? Pusque les architectes de la S.O.M. sont incapables d'aller vers la théorie, on fait venir celle-ci à domicile. Certes, et c'est l'interprétation suggérée par Tom Wolfe lorsqu'il relate (4) ces séminaires théoriques, des impératifs purement commerciaux pourraient avoir motivée cette démarche. Il s'agit simplement pour S.O.M. de se mettre au goût du jour, de négocier un virage stylistique au bon moment.

En fait, les choses ne sont pas si tranchées. Il semble qu'on soit en droit de parler d'un enjeu théorique dans un cas de cette espèce, si on accepte ce que nous venons de dire sur le rapport théorie/doctrine et sur la "demande théorique".

L'indice d'un malaise théorique apparaît dans les propos d'Owings lui-même lorsqu'il dit :

"S.O.M. is taking orders, not creating new ideas"

Soit : "S.O.M. prend des commandes, mais ne crée pas de nouvelles idées", ou, autre traduction possible : "S.O.M. prend des commandes mais n'improvise pas".

La grande hantise qui perce sous ces mots n'est autre que la crainte de ne produire que des bâtiments, des constructions et point d'architecture. Si, du moins, l'on reconduit sans l'interroger plus avant, la dichotomie architecture/construction.

Lorsque les gratte-ciel se succèdent à l'identique, sans laisser poindre la moindre entorse à un International Style dévalué, atone, et que seule est recherchée la prouesse technologique (taille du bâtiment, matériaux, structure), un laminage des signes commence à se faire sentir. Les gratte-ciel engendrent alors une production vernaculaire, si banale et si atypique qu'elle rejoint alors le domaine des constructions anonymes. Chaque gratte-ciel nouveau qui s'ajoute devient une sorte de "tour infernale" ou prendrait "feu" l'architecture. Se consumerait l'idée d'architecture...

En 1956, Colin Rowe remarquait déjà combien les gratte-ciel de l'école de Chicago se fondaient paradoxalement dans le paysage urbain comme des "faits de nature", des évidences bâties :

"Ils font montre d'une authenticité tellement achevée que nous sommes disposés à les accepter comme des faits de nature, comme des manifestations géologiques plutôt que comme des réalisations architecturales".

La prouesse demeure technique et n'aborde pas à l'architectural, tout à l'inverse des architectes européens des années 1920-1930 qui ont mis la structure au service d'intentions spatiales et architecturales explicites :

"A Chicago, on peut dire que la structure (the frame) était convaincante en tant que fait plutôt qu'en tant qu'idée, tandis que si l'on considère les innovateurs européens des années 1920, on ne peut pas éliminer la supposition que la structure représentait bien plus souvent pour eux une idée essentielle avant de devenir un fait coutumier" écrit Colin Rowe (5).

S.O.M. aurait réussi à ramener sa production en deçà du domaine architectural et confusément les architectes de Skidmore pressentent qu'ils ne sont pas loin d'être des "architectes sans architecture", pour retourner le titre du livre de Rudofsky (6).

Leur pratique peut réunir toutes les méthodologies et les outils les plus sophistiqués (informatique, en particulier) dans le projet, en fin de parcours se dérobe encore l'architecture. Cet exemple n'est pas unique : une agence comme RTKL, de Baltimore, nous a décrit un jour ses conférences internes où étaient invités des noms comme P. Johnson.

Que retenir de ces pratiques au regard du problème de la demande de théorie architecturale ?

S.O.M. ne se situerait dans un contexte théorique qu'au moment même où l'agence perçoit son irrémédiable coupure d'avec le débat théorique : ses architectes perdent soudain l'architecture en prenant conscience de leur incapacité à en dire quelque chose. Ils n'ont que la maigre consolation, passablement masochiste, d'assister en spectateurs passifs à l'énonciation de cette perte : c'est ce que leur signifie la seule présence, à leurs séminaires, d'un Graves ou d'un Johnson. Ainsi, le moment de la demande théorique coïnciderait très exactement avec le seul moment de conscience théorique. Dans une telle situation - celle d'une pratique entièrement soumise aux lois d'une productivité marchande - la demande serait donc l'activité théorique elle-même, réduite à sa plus simple et plus éphémère expression.

Conjoncturelle, comme toute demande, la demande théorique subit des vicissitudes. Il semble qu'au moment de renouvellement et de transgression des formes ou d'apparition de réponses formelles non canoniques, cette demande s'amplifie. Ainsi l'irruption du post-modernisme aurait entraîné une certaine intensification de la demande théorique. Dans ce cas, le corps social des architectes, désarmé devant l'émergence de nouveaux codes, réclame une clarification qui soit sur un mode objectif, vérifiable. Une fois passée la phase de simple rejet au nom des règles et préceptes partagés, après la question "De quel droit peut-on se permettre de privilégier la façade sur le fonctionnement intérieur" (pour simplifier), se profile la question : "Pouvez-vous expliquer les raisons et la raison de cette nouvelle manière de faire ?". On accepte ainsi la posture doctrinale pour soi-même, mais on la refuse toujours pour autrui : l'autre doit argumenter ses dires. S'insurgeant contre le post-modernisme en 1981 Aldo van Eyck accuse ses tenants d'avoir "violé le bon sens" et dit : "Ce qui vraiment suscite ma rage plus que leur petit flirt avec l'absurde, l'ironie, la banalité, l'incohérence, les contradictions et la laideur, c'est l'inclusion volontaire d'éléments conçus pour

déconcerter et provoquer. Qui aurait pu jamais imaginer qu'un jour les constructions, au mépris de toute logique concevable (nous soulignons) accentueraient les tensions des habitants au lieu de les aider à les atténuer ?". (7) Tout se passe comme si, lorsque les partisans d'une doctrine la considèrent menacée non seulement par une production doctrinale différente mais surtout par une production architecturale nouvelle, ils formulaient alors des questionnements et non plus des proclamations doctrinales fermées. Ils prononcent les prémisses d'une interrogation fondamentale, ils formulent le début d'un doute.

On a évoqué plus haut, ce désir de vérité auquel se ramènerait en dernière analyse l'idée d'une théorie en architecture. Comment ne pas prendre en compte la fin du tribunal de la vérité que l'épistémologie contemporaine a mis en évidence ?

La crise radicale que connaît l'épistémologie est connue. Les travaux de Serres, Deleuze & Guattari, Feyerabend, Lyotard et Derrida (pour ne citer que les principaux lieux d'énonciation) ont fortement contribué à "déconstruire" de l'intérieur le projet d'une épistémologie globale. Il n'existe pas de métalangage qui puisse nous indiquer ce qu'est et n'est pas une science, ou ce qu'est et n'est pas la scientificité.

En 1984, Dominique Lecourt, l'auteur de Pour une critique de l'épistémologie (Mapéro, 1978), donne le coup de grâce à l'entreprise épistémologique en lui faisant endosser la lourde responsabilité de la survie d'une philosophie traditionnelle de la connaissance, philosophie que Hegel, Nietzsche et Heidegger avaient pourtant commencé à sérieusement ébranler.

Litons les propos récents de Lecourt dans son séminaire du Collège de Philosophie :

"La grande affaire de l'épistémologie, sa tâche aurait été de recomposer la figure traditionnelle de la philosophie qui est la question de la vérité, au moment précis où elle était menacée."

Une des principales menaces, selon Lecourt, a été et demeure, la crise des mathématiques et de la physique moderne avec le développement de la physique quantique. Voici les deux leçons à retenir, à nos yeux, de la critique de l'épistémologie :

- il faut abandonner les schémas positivistes sur la science et le savoir, se tourner vers une approche moniste de la connaissance, c'est-à-dire rechercher une connaissance adéquate à l'objet à connaître autant qu'au sujet connaissant ; il faut refuser les dualismes et les binarités qui scindent le réel ;

- il n'y a pas d'étalon conceptuel et théorique de ce qu'est ou n'est pas un concept ou une théorie ; il n'y a pas plus de métathéorie que de métalangage, ce dernier point découlant de l'imbrication constante de la métaphorisation et de la conceptualisation.

Avant de tirer les conséquences pour l'architecture de ces deux leçons, il convient de souligner ce qui nous semble un comble de l'ironie.

Rétrospectivement, il apparaît que les architectes et/ou chercheurs qui ont discoursu sur les mauvais traitements que l'architecture faisait subir aux concepts des autres disciplines, entretenaient ainsi la fiction suivante : ils auraient rêvé (désiré) que l'architecture, par cette déformation même des concepts étrangers, par cette captation "de travers", marque sa présence comme lieu d'importation. Pose sa légitimité de discipline par son travail illégitime. Un lieu qui dénature, qui "tord" et commet des faux sens a au moins le mérite de s'instaurer comme lieu. Un calcul inconscient de ce type accompagne maints discours de fausses ingénues. Pour caricaturer, ce discours s'argumentait ainsi : "nous les architectes, nous nous comportons vraiment très mal vis-à-vis des disciplines, veuillez nous excuser, nous allons essayer de mieux faire, nous allons essayer de produire enfin nos propres concepts, si possibles scientifiques comme les vôtres, d'ailleurs regardez nos programmes de recherche architecturale, etc." Or, et c'est là un trait d'ironie, d'une part on n'a pas encore vu une seule discipline se plaindre ou même ne serait-ce qu'évoquer ce détournement-pillage de ses concepts, d'autre part on commence à savoir, entre autre, que le mouvement brownien des concepts n'a d'égal que la dispersion et la dissolution des disciplines en tant que champs de discipline des concepts. Certains, tel Tschumi (8) parlent encore de l'import-export des concepts comme d'une chose importante et pertinente pour l'architecture. Ce temps devrait être révolu.

Pour conclure cette première phase d'une interrogation sur les sens d'une théorie de l'architecture, nous pensons mettre en avant l'apport essentiel de la crise épistémologique contemporaine à la recherche architecturale. Il y aurait, à nos yeux, une chance à saisir pour l'architecture comme lieu de production d'un savoir : l'entrée en indiscipline (9) généralisée des différents savoirs de l'encyclopédie donne l'occasion à la discipline nommée architecture de se délivrer des lourds complexes qu'elle nourrissait - et nourrit encore : voir les derniers colloques - à l'égard d'autres domaines. L'occasion, pour elle, de produire toutes les configurations du pensée qui lui conviennent.

Si, indépendamment de la tâche toujours nécessaire de légitimation de son propre champ au registre des pratiques sociales, l'architecture, ou plus exactement, les architectes, se donnent pour programme l'approfondissement et le développement de ce qui ne restera qu'un point de vue sur le réel mais tout aussi valide qu'un autre, ils économiseront bien des illusions et bien des questions à la longue relativement pénibles dont, au premier chef, celle de la possibilité ou non d'une connaissance scientifique de l'architecture et celle d'une théorie qui s'alignerait sur cette visée.

NOTES

- 1) Epron (J.P.) - L'architecture et la règle. Essai d'une théorie des doctrines architecturales (Mardaga, 1981) Voir en particulier les pages 230-231.
- 2) Tafuri (M.) - Théories et histoire de l'architecture (Paris, SADG, 1976) Traduction de : Teoria e Storia dell'architettura (Bari, Laterza, 1970).
- 3) Ibid. p.23
- 4) Wolfe (T) - From Bauhaus to our Haus, in Harper's (1981, 2ème partie. p.58), traduction : il court , il court le Bauhaus(Paris, Mazarine 1982).

- 5) Rowe (C).- "Chicago frame, in Architectural Review, 1956, repris dans :
The Mathematics of the ideal villa and other essays (Cambridge
MIT Press, 1976), pp. 90-117.
- 6) Rudofsky (B).- Architecture without architects (New York, Doubleday &
C^o, 1964)
- 7) Van Eyck (A).- Conférence au RIBA, 1981 (in Architectural Design, 1981)
- 8) Voir entretien avec B. Tschumi in : Architecture Intérieure Créée N° 197,
octobre-novembre 1983, pp. 84-92.
- 9) cf. Girard (Ch).- Architecture et concepts nomades. Traité d'indiscipline
(Thèse de 3ème cycle, Paris I, 1983).

UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE N° 1
DEPARTEMENT DE LA RECHERCHE / CERALPA

11, Quai Malaquais - 75006 PARIS

Thème :

Théorie de l'architecture. Le projet et les représentations.

Responsable scientifique :

Daniel Guibert, professeur à l'UPA 1

Titre :

Contribution à une théorie du projet et à la définition de ses conditions épistémologiques.

=====

NOTE D'INTENTION
POUR 1984.

=====

L'accès à une théorie de l'oeuvre - II

Exploration d'un dispositif théorique à distance du déterminisme formel.

2. NOTE D'INTENTION POUR 1984.

L'accès à une théorie de l'oeuvre - II

Exploration d'un dispositif théorique à distance du déterminisme formel.

Ayant examiné la question du déterminisme de la forme en architecture et à ses marges, où tendanciellement et par principes établis la cause désignée produit toujours et rituellement son effet, il nous semble opportun d'engager l'exploration d'un penser de la forme à distance du rationalisme moderne. Les architectes "penseurs", et les architectes "projeteurs" aspirent encore, semble-t-il, à dire par les mots les raisons présumées de la bonne forme-architecture (1). Dans cet ordre seulement la vraie cause hégémonique détermine encore l'effet spatial. Et il n'est guère envisageable de continuer à expliquer la pensée de l'oeuvre et de sa maîtrise selon cet ordre. Il s'agira plutôt de comprendre les mots et les choses de l'architecture en les impliquant dans un procès poétique où règnent de concert l'imaginaire des causes raisonnables et celui des enchaînements spontanés ou secrets des apparences formelles.

Notre objet d'étude exclurait donc d'aborder un penser alternatif au déterminisme universel de la forme, en opposant au principe de la détermination celui d'une indétermination accidentelle de l'oeuvre. En essayant de penser l'architecture au-delà de la mécanique déterministe, il s'agirait moins d'élaborer une stratégie banale du dévoilement des vraies et bonnes causes mise en oeuvre dans le projet, qu'une stratégie heuristique qui prendrait acte de l'effondrement des causes déjà repéré dans une logique des effets (2). En explorant d'autres dispositifs projectuels que ceux discours par les doctrines, cette stratégie ferait porter toute l'attention sur les modalités selon lesquelles se déjoue le dispositif causal-déterministe mis en oeuvre, mais qui ne soit ni rationnel à priori, ni aléatoire dans l'absolu. Dispositif projectuel où, nous semble-t-il, règnent déjà les enchaînements séduisants de l'objet-forme pure, et la précession de la représentation sur l'édifice virtuellement figuré.

NOTES :

(1) Hypothèse qui ressort des précédentes études établies sur des architectes comme : L. E. Boullée, L. H. Sullivan, H. Van de Velde, R. Krier, etc.. Travaux consignés dans le rapport de recherche :

L'imaginaire technique du projet moderne, CORDA/SRA, 1982 et le rapport d'activité pour 1983 : Sur la question du déterminisme formel, SRA,

(2) Même référence aux travaux antérieurs et notamment la deuxième partie du rapport sur l'imaginaire technique, point 9 : "Organisation du procès de projet par l'effet".

Programme de publication envisagé :

Mario Botta : la maison ab edendo. D. Guibert

Peter Eisenman on structure. C. Girard

Richard Meier : les vignettes architecturales et le projet par morceaux. C. Girard

Numéro spécial des Cahiers de la Recherche Architecturale :

Les mots, l'architecture, à distance de en collaboration avec A. Guiheux.