



**HAL**  
open science

## Si on peut dire en architecture

Alain Guiheux, Dominique Rouillard

► **To cite this version:**

Alain Guiheux, Dominique Rouillard. Si on peut dire en architecture. [Rapport de recherche] 362/86, Ministère de l'urbanisme, du logement et des transports / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Lille et Régions Nord. 1985. hal-01898199

**HAL Id: hal-01898199**

**<https://hal.science/hal-01898199>**

Submitted on 18 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.

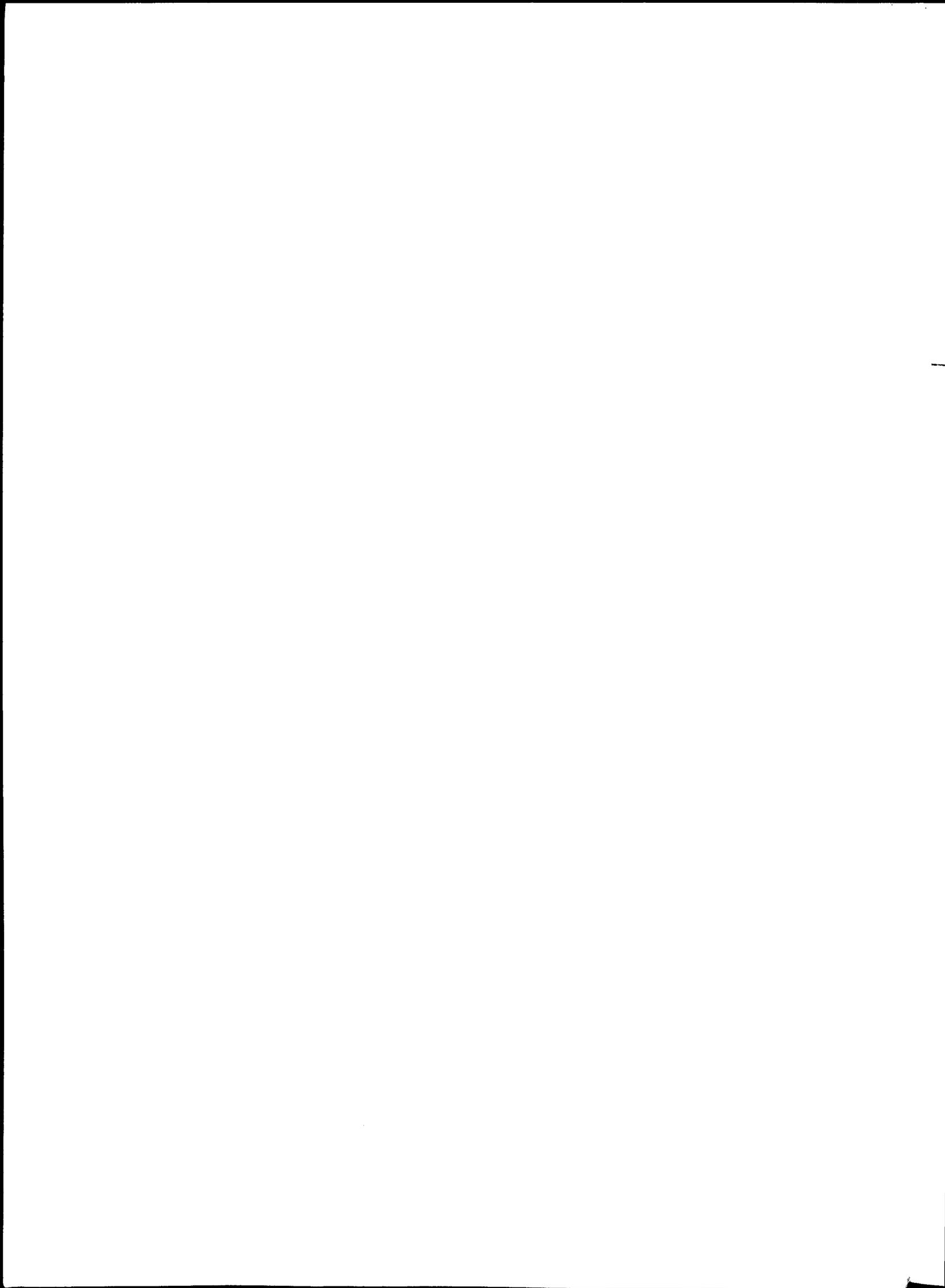
362

---

SI ON PEUT DIRE EN ARCHITECTURE

rapport final 1984-85

ALAIN GUIHEUX , DOMINIQUE ROUILLARD  
école d'architecture de Lille



---

**SI ON PEUT DIRE EN ARCHITECTURE**

**rapport final 1984-85**

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

S O M M A I R E

AVERTISSEMENT .....	IV
INTRODUCTION .....	I
1. <u>POUR PENSER LA RHETORIQUE</u> .....	6
1.1. EMPLOIS DE L'ARCHITECTURE .....	8
Incomparable, p. II	
1.2. DE LA PHILOSOPHIE A LA RHETORIQUE .....	14
Gothique vs latin, p. 15 - Ordre et dessein, p. 18 -	
Matériaux, p. 22 - Exorde et frontispice, p. 23	
- Structure, p. 24 - Approvisionnement, p. 25 -	
Utilité, p. 26 - Modèle et institution, p. 27 - La non-	
réversibilité du modèle, p. 29	
2. <u>LE TRAITE DE L'ART DE PARLER COMME THEORIE</u> <u>DE L'ARCHITECTURE ?</u> .....	35
2.1. ORNEMENT .....	37
2.2. CONVENANCE .....	46
Rappel, p. 46 - Pour l'éloquence, l'origine du caractère	
dans les ordres, p. 53 - Le travail de la rhétorique	
en architecture, p. 57 - L'ailleurs des traités, p. 61	
2.3. LATENCE DU QUESTIONNEMENT SEMIOLOGIQUE .....	62
3. <u>L'ARCHITECTURE PARLANTE C'EST LA CRISE ?</u> .....	66
3.1. PLEONASME .....	69
3.2. BOFFRAND .....	71
3.3. EMPECHE DE VOIR .....	73
3.4. EGALITE .....	76
3.5. SORTIE DE LA CULTURE .....	80

4. <u>L'ETRE COMME REPRESENTATION</u> .....	87
4.1. L'IMPUISSANCE DU LANGAGE .....	90
Irréductible, p. 90 - Les mots, p. 92 - Dictionnaire, p. 93 - Imprimerie, p. 95 - Chose, p. 97	
4.2. EXPRESSION .....	99
4.3. IMITATION NON REPRESENTATIVE/REPRESENTATION COMME ORIGINE .....	102
Illusion, p. 103 - Production, p. 104 - Présence et modèle, p. 107	
4.4. L'ARCHITECTURE RACONTE SON HISTOIRE .....	110
L'architecture dans l'histoire, p. 112 - Effort, p. 115 - L'être de la chose : une porte de Claude Perrault, p. 119	
4.5. AUTOREPRESENTATION .....	130
5. <u>DE LA VERITE AU SCENARIO</u> .....	137
5.1. NOTES SUR L'ARCHITECTURE EN TRAIN DE SE FAIRE .....	138
Mobiles, p. 139 - Contexte, p. 140 - Projet, p. 141 - Langage, p. 143 - Problème, p. 144 Faire théorie, p. 146 - Chose, p. 147 - Morale de la création, p. 148 - Programme, p. 149 - Définition, p. 149 - Ordre et rationalité, p. 150 - Outils, p. 150 - Pour une définition matérielle de la référence, p. 151 - Productivité, p. 152	
5.2. <u>DE LA RHETORIQUE A LA PHILOSOPHIE</u> .....	153

6. <u>ANNEXES</u> .....	I57
6.1. LA METAPHORE DEPLACEE .....	I58
6.2. MOTIVE/ARBITRAIRE .....	I66
6.3. PROJET D'ORIGINE .....	I71
6.4. "L'AMERIQUE N'A PAS DE MOUVEMENTS" .....	I79
7. <u>LISTE DES OUVRAGES CITES</u> .....	209

---

AVERTISSEMENT

Ce rapport final de recherche rend compte du travail effectué au cours des années 1984 et 1985. Il présente un bilan contractuel à dissocier de son versant intellectuel qui n'obéit pas aux mêmes rythmes ni aux mêmes certitudes. Contractuellement il correspond à un financement de 3 mois de recherche étalé sur deux années (pour deux chercheurs).

Différentes parties de ce rapport ont été sous des formes diverses publiées, ou sont sur le point de l'être:

- Le chapitre "Le traité de l'art de parler comme théorie de l'architecture" a été en partie publié dans les Cahiers de la Recherche Architecturale, n° 18, 4ème trimestre, 1985, "Classicisme", p.18-27.

- La relation entre la Porte de Perrault et le projet de L. Kroll a été publiée dans l'ouvrage "Construire en participation", numéro de la revue Culture au Quotidien, 1985.

- "L'architecture parlante comme crise de l'architecture", fera l'objet d'une contribution à un ouvrage à paraître sur le thème Architecture et Philosophie, faisant suite au colloque Architecture et Philosophie, Collège International de Philosophie et Centre de Création Industrielle, octobre 1986.

- "L'Amérique n'a pas de monuments", qui ouvre à nos travaux futurs sur le triangle Monument, Mémoire, Ecriture, sera inclus dans les actes du Colloque "Américanisme et modernité" (1)

Attaché à saisir ce qu'il en est de la représentation en architecture, le présent rapport s'est prolongé dans des actions qui ne sont ici que mentionnées :

- "Immatériaux", in L'ordre de la Brique, Alain Guiheux, éd. P. Mardaga Bruxelles, 1985.

---

1. infra, annexe 3.

- "Architecture, réalisation et déréalisation" conférence-débat, F. Virilio, A. Guiheux, H. Gaudin, J.F. Lyotard, 27 mars 1985.
- Introduction à une conférence de P. Eisenman, 8 novembre 1985.
- Depuis octobre 1984, mise en place de cours et travaux dirigés destinés à des étudiants de 2ème année sur le thème "La représentation (ou non) de la fonction en architecture".
- "Etudes des textes de Cl. Perrault à R. Koolhaas" - Ecole d'architecture de Lille.

Les thématiques développées dans ce rapport l'ont été également dans les séminaires et colloques :

- Séminaire "architecture et philosophie", Collège International de Philosophie, Communication d'A. Guiheux.
- Séminaire de M. Hubert Damisch, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Communication de D. Rouillard.
- Colloque "l'Architecture en Questions" - Communication d'A. Guiheux.
- Colloque "Américanisme et la Modernité" - Communication de D. Rouillard.

Des suites seront données à cette recherche sous les formes suivantes :

- Organisation d'un séminaire au Collège International de Philosophie pour le deuxième semestre 86.
- Proposition de recherche Au Secrétariat de la Recherche Architecturale.
- Conférence à UP 7, 19 février 1986.
- Participation au Séminaire de J. Derrida, E.H.E.S.S. sur le thème : Nation, Nationalisme et Philosophie.

Contrairement au rapport intermédiaire 1983-84, celui-ci est doté d'une liste des ouvrages cités. Il ne saurait être question en l'état d'avancer une bibliographie thématique et raisonnée.

---

INTRODUCTION

---

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

Notre projet d'origine (2) visait à établir ce qu'impliquait au niveau de la conception architecturale (attelée à un projet ou à un traité) de penser l'architecture comme un langage. Autrement dit, au lieu de poser que l'architecture n'est pas un langage (ce que tout le monde sait), il s'agissait de montrer que ce rapprochement pouvait ne pas avoir été sans conséquences pour le domaine des formes, avec comme point de mire l'idée que rien n'empêche un architecte d'instituer l'architecture comme langage et de la considérer comme telle dans sa pratique (3). C'était marquer, du moins au plan de la productivité de l'analyse, qu'il n'y a d'architecture qu'en tant qu'elle est élaboration et appareil notionnel dont la théorie a à rendre compte.

---

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

2. Cf. Annexe 3.

3. Hormis ce qui sépare cette approche des travaux d'inspiration sémiologique (voir annexe 1), il ne s'agissait pas non plus de rechercher soit la transmutation (le passage du texte-référent à l'oeuvre), soit la traduction (lecture-description) ou la distance du texte à l'oeuvre. Sur ces thèmes. L. Marin, "La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin" in Communications, n° 15, Seuil, Paris, 1970, p. 186-209 ; "Signe et représentation au XVII<sup>e</sup> siècle" in Revue d'Esthétique, 1971, n° 4. Pour l'architecture : Ph. Gresset, L'écart du système, Paris, 1977. Ceci ne veut pas dire que de telles recherches soient pour nous impossibles, mais que nous les avons décalées d'un cran, que le questionnement des sémioticiens est ici déplacé au coeur de l'architecture et non plus vu comme instrument d'analyse.

Les mots, l'architecture et leurs échanges, c'est d'abord la théorie poétique du 17<sup>e</sup> siècle (1). Nous sommes trop habitués à entendre l'architecture dans une dépendance des mots, des signes pour pouvoir penser l'inversion, c'est-à-dire l'architecture comme origine du langage. Une telle vision est pourtant celle qui était courante au 17<sup>e</sup> siècle, pour une éloquence qui se voulait la poursuite de la philosophie, de la pensée, pour la rendre le plus parfaitement intelligible, pour l'exprimer. Si la philosophie se construit, la rhétorique s'architecture.

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

On peut voir dans la "distribution" et la "convenance" un point de départ aux idées "d'architecture-langage" (2), ou un moment du fonctionnalisme sémiotique, mais ne faut-il pas impliquer sous ces termes l'ensemble de l'idéologie de la représentation pour l'occident,

---

1. On dira encore que le propos n'est pas de décrypter le montage que constitue dans son ordre textuel le traité d'architecture. Le déplacement du corpus qui amène à poser l'existence d'un ailleurs des traités sur l'architecture, impose de se demander si, de la même façon que le couple traité/manuel, il n'y aurait pas un système architecture/poétique. Ce parallèle pourrait d'ailleurs donner lieu à une réinterprétation du couple théorie/doctrine. Qu'est-ce-qu'une doctrine au 17<sup>e</sup> siècle dès lors qu'elle veut différencier le faire et sa logique, interroger l'architecture ou la littérature comme un objet naturel ?

2. Laurent Pelpel, La Formation architecturale du 18<sup>e</sup> siècle en France, rapport de recherche CORDA 1980.

par-delà les périodisations de l'histoire de l'art(1). Cette mise en art de "la pensée sauvage", c'est-à-dire le retournement d'une méthode d'analyse, où la connaissance des propriétés intimes de l'objet est accessible depuis son apparence (2), à un processus de représentation de ces qualités intimes sur l'apparence extérieure, aura pour porte-parole Aristote ou Vitruve, Fénelon ou Perrault, Nicole ou Blondel, même si ce n'est qu'au 18<sup>e</sup> siècle, à l'époque de la langue des calculs, que la théorie esthétique mettra les "signes" des objets à la place des objets (3). Perrault et les intellectuels de son temps partageaient la recherche de l'expression la plus parfaite, du meilleur langage, le plus direct et le plus simple(4). Cette quête que l'on a pu voir virer au sociologisme de la convenance n'a bien sûr pas été sans effet en architecture, mais simplement pas tout-à-fait où l'on croit : l'architecture pour Perrault n'est pas un langage.

1. Quand Kaufman a limité la naissance du fonctionnalisme du 18<sup>e</sup> siècle d'une part à la théorie et d'autre part "à la conformité aux exigences pratiques et à celles des matériaux" (L'Architecture au siècle des Lumières, 1953, éd. fr. A. Julliard, Paris, 1963, p. 103) nous étendrons la thématique à la Recherche de la nature de la chose et non plus seulement à la nature des matériaux, en y installant une analyse de l'idéologie de la représentation dans la modernité que ne retenait pas Kaufman malgré des propos sur le déguisement, le mensonge... (Cf. p. 110).
2. Claude Lévi-Strauss, La pensée sauvage, Plon, Paris, 1962, p. 24-25.
3. Ernst Cassirer, La Philosophie des Lumières, éd. Faillard, Paris, 1970, p. 288.
4. A cette recherche de la netteté du langage, les historiens ont fait correspondre l'opposition classique/baroque, et expliqué la difficulté de ce dernier à pénétrer en France, bloqué par le développement d'une élite intellectuelle (qui n'appréciait guère que l'on dise la même chose plusieurs fois). Victor L. Tapié, Baroque et Classicisme, 1957, Le Livre de Poche, Paris, 1980, p. 188. Il sera peu fait ici référence à ce mode d'analyse plus proche d'une sociologie de l'art que d'une théorie.

L'art de parler prend pour modèle l'architecture, et par là même pense l'architecture ; il est donc en position pour interférer avec elle. On fera l'hypothèse d'une élaboration de la théorie architecturale hors des spécialistes de l'architecture, mais que ceux-ci seront amenés en retour à recevoir, comme si la théorie de la convenance, du style, de l'ornement architectural allait être d'abord produite par la rhétorique avant de s'épanouir en architecture, comme si les architectes allaient récupérer l'architecture modèle mais théorisée de la poétique, prendre la comparaison au sérieux, dans un premier temps en acceptant l'architecture comme structure, dans un second en la comprenant comme langage (1) (ce qui n'aura cependant pas été le fait du 17<sup>e</sup> siècle).

Sans tenter de reprendre l'étude des relations entre la pensée générale et l'architecture, toujours postulée mais rarement effectivement criblée, nous montrerons toutefois qu'il ne saurait être question de poser une direction d'emprunt d'un domaine à l'autre. L'architecture ne prendra pas modèle sur l'éloquence, mais sur l'architecture telle qu'elle est pensée par l'éloquence, ce qui est toute autre chose.

Le début du 18<sup>e</sup> siècle est ce virage dans lequel l'architecture va se ramener d'elle-même à l'éloquence. J.L. de Cordemoy, Boffrand, Batteux, J.F. Blondel seront les agents de cette révolution qui voit la fin de l'architecture comme modèle du beau langage, la mise sur une voie de garage de cette discipline. A ce moment l'architecture sera perçue manifestement comme sortie de la culture.

Une toute autre façon de percevoir l'entrée de la question du langage en architecture sera de se demander si elle n'est pas simplement d'aider à mieux comprendre ce qu'il en est de l'expression en architecture. L'appel au langage serait là pour marquer la difficulté

---

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

à penser cette "expression" ou cette "représentation" qui travaille l'architecture. C'est dire que si nous avons pu séparer l'analyse du fonctionnement sémiotique de son institution, le travail du signe parcourt en permanence l'architecture sous la forme de la représentation ou du dévoilement de l'étant, du 17<sup>e</sup> siècle à Heidegger. Si dans un premier temps, la théorie architecturale du 17<sup>e</sup> siècle semble coller à L'origine de l'oeuvre d'art, dans un second nous croyons pouvoir poser que l'être de la chose est à penser en architecture comme dévoilement utilisant pour procédés ceux de la représentation. Représentation et dévoilement ne se présentent plus alors comme deux termes opposés mais qui se prennent l'un dans l'autre.

Enfin considérant le langage comme une doctrine parmi d'autres, on sait qu'elle est aujourd'hui en passe de disparaître au profit de la philosophie comme informateur de l'architecture. Tout autre domaine lui serait d'ailleurs substituable, manifestant que l'architecture n'est plus résumable dans son origine, dans la représentation, la vérité de son langage.

---

I. POUR PENSER LA RHETORIQUE

---

Saisir ce qu'il en est du rapport de l'architecture et du beau langage ne peut se faire en recherchant uniquement la présence du second dans les traités d'architecture. On manquerait alors le point déterminant au 17<sup>ème</sup> siècle, que l'éloquence se pense comme une architecture:

"En effet, l'image architecturale commande toute la théorie du langage" (I).

Cette situation est totalement inverse de ce que nous connaissons actuellement dans le champ de l'architecture. Par delà les métaphores philosophiques sur la pensée comme construction, le livre comme édifice, la rhétorique compose le schéma pensée/beau langage, construction/architecture. La métaphore ne se retourne pas : l'architecture est en position de modèle, jamais elle ne sera langage. Mais du fait même que cette comparaison se montre insistante, s'insinue en sous-jeu un travail du langage en architecture.

---

I. B. Tocanne, in Critique et création littéraires en France au XVII<sup>ème</sup>s, ed. du C.N.R.S., Paris, 1974, p. 308. Remarquant que la métaphore architecturale se trouve dans absolument toutes les rhétoriques, B. Tocanne ajoute: "pour les études classiques, une oeuvre est conçue comme un structure architecturale à laquelle s'ajoutent des ornements le plus souvent comparés à des ornements de type architecturaux".

**Sur la question, les autres ouvrages utilisés ont été:**

M. Fumaroli, L'âge de l'éloquence, Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique, ed. librairie Droz, Genève, 1980.

B. Tocanne, L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle, ed. Klincksieck, Paris, 1978.



Père Etienne Binet, Essay des merveilles de Nature et des plus nobles artifices, Rouen 1621. Frontispice.

---

1.1. EMPLOIS DE L'ARCHITECTURE

---

La théorie poétique du 17<sup>e</sup> siècle est pleine de ces termes aux connotations architecturales : fondement, solidité, décoration, ornement, voire plan<sup>1</sup>. Il est difficile de les renvoyer uniquement à la place de la métaphore architecturale dans la pensée philosophique, et particulièrement dans l'édifice cartésien<sup>2</sup>.

Contrairement à la philosophie qui se construit un modèle de l'architecture comme fabrication-construction raisonnée de la fondation au toit, métaphore de la création maîtrisée par un sujet-un modèle certes utile mais extérieur à l'architecture elle-même - la rhétorique se laisse contaminer par l'art de bâtir. Pour la rhétorique l'architecture va fournir des définitions et non un idéal tout extérieur, même s'il fut celui de la modernité.

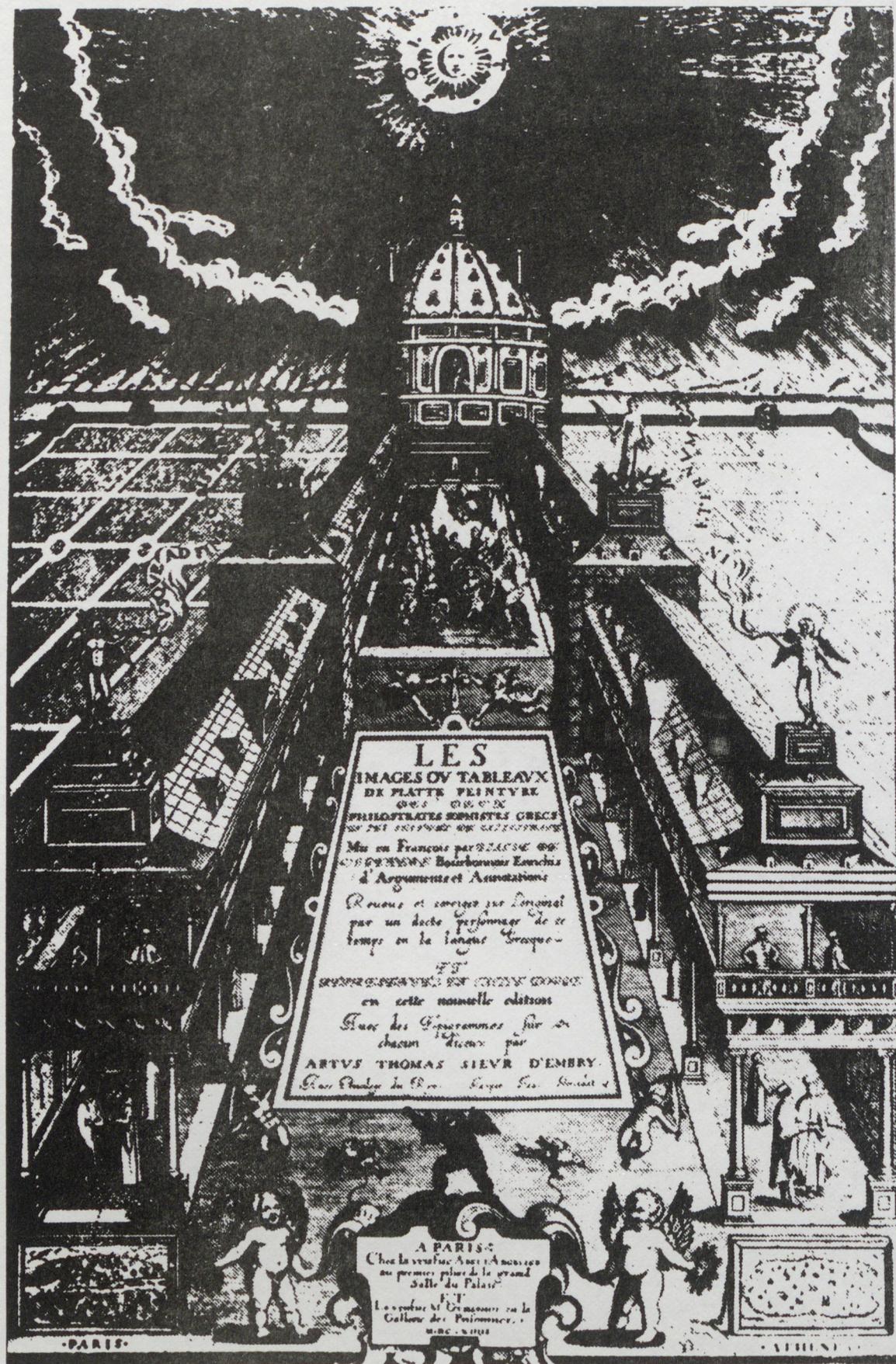
La théorie poétique propose au-delà du modèle architectural comme modèle de la pensée, une identité entre architecture et art de parler, la pensée et l'art de parler devant d'ailleurs nécessairement coexister.

Il y a bien une présence de la philosophie dans l'art de parler et par conséquent une présence de la métaphore architecturale. D'abord parce qu'il s'agit aussi de penser, ensuite parce qu'il y est question du livre ; mais c'est dans son contenu, dans l'éloquence en soi, et non seulement comme pensée ou écriture, que l'art de parler est une architecture.

---

1. Plus récemment... : "texte à composition baroque au siècle des architectures austères de la raison". Louis Marin, Introduction à La logique ou l'art de penser, éd. Flammarion, Paris, 1970, p. 15. Peter Collins et Louis Hautecoeur ont repéré l'importance de l'architecture chez Fénelon - P. Collins, Changing ideals in modern architecture, Londres, 1965, p. 180.

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



Blaise de Vigenère, Images ou tableaux de Platte Peinture, Paris 1614. Frontispice.

Si bien conduire sa pensée c'est partir du sol ou du solide - "il ne faut pas commencer à bâtir une maison par le faite" (1) - l'art de parler qui la redonne débutera en traitant de "ces choses (qui sont) comme des fondements d'un édifice, qui n'en sont pas la partie la moins nécessaire, quoiqu'ils n'en paraissent point", pour finir avec les "ornements de l'éloquence". L'auteur d'un ouvrage de rhétorique sera dès lors obligé de se plier à son sujet : "Il n'y a que ceux qui s'imaginent que l'art de parler ne doit traiter que des ornements de l'éloquence qui puissent condamner la méthode que je suis" (2).

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

Commencer par se référer à l'architecture est d'abord une question de méthode :

"Ainsi, dans un édifice, c'est la superstructure que l'on regarde, les fondations restent cachées. Pour moi, comme j'estime que l'art oratoire inclut tout ce qui est essentiel, il faut le reconnaître, à la formation de l'orateur, et, qu'en aucune matière, on ne parvient au sommet sans commencer par la base, je ne refuserai pas de descendre aux questions élémentaires". (3).

Au 17<sup>e</sup> siècle, R. Bary reprendra après Quintilien le thème de l'architecture pour poser sa méthode :

"Que la première manière d'agir convient aux architectes, et que l'autre appartient aux orateurs ; qu'on taille la pierre avant que de les poser ; et qu'on place les pensées avant que de les polir" (4).

---

1. Bernard Lamy, La rhétorique ou l'art de parler, Paris, 1675, p. XVI

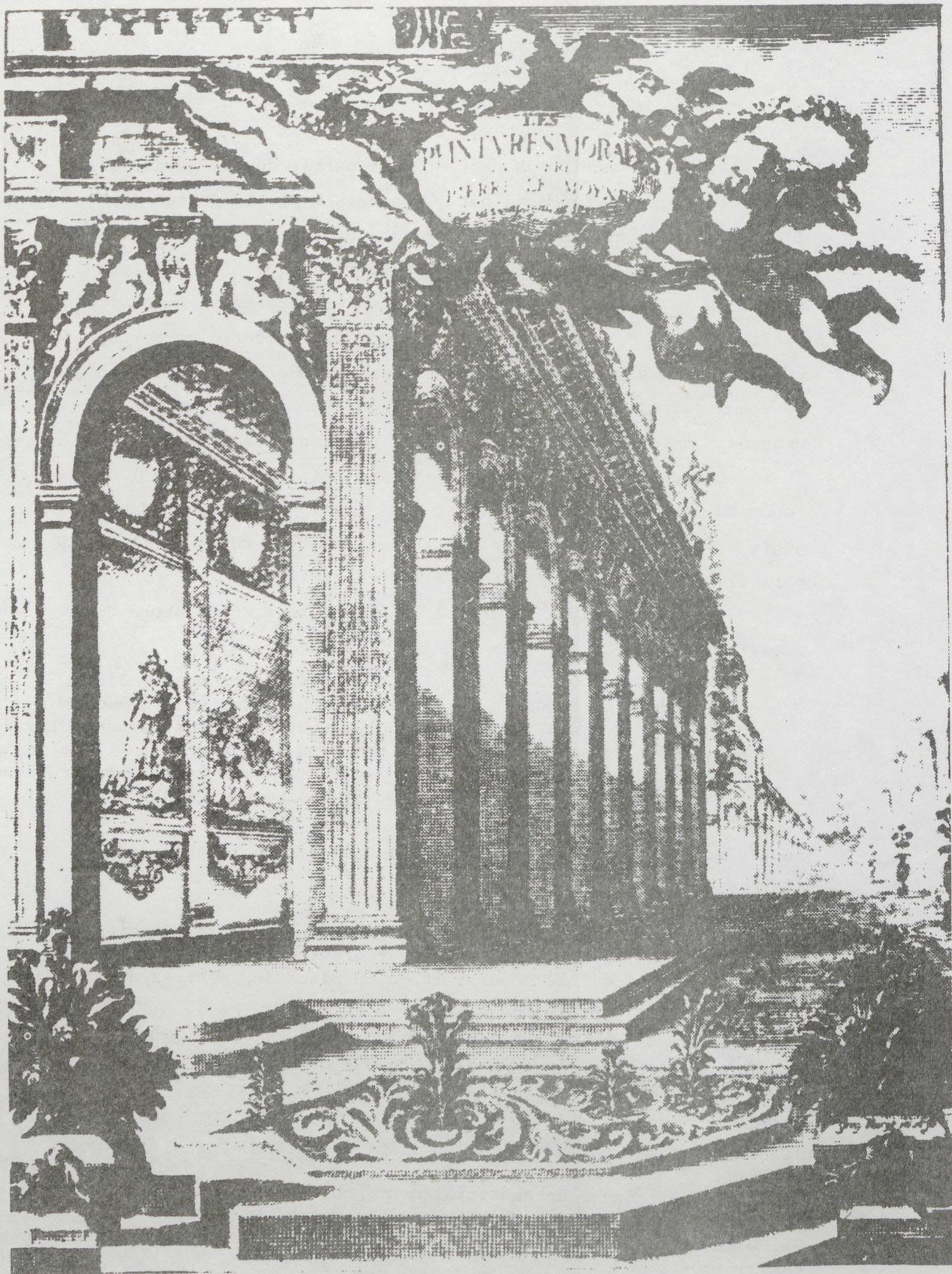
Ceci sera par contre devenu totalement possible pour un architecte du XX<sup>e</sup> siècle qui se joue de la modernité comme R.M. Schindler.

Cf. D. Rouillard, Construire la pente - Los Angeles, éd. In Extenso n° 4, Paris, 1984.

2. *ibid*

3. Quintilien, Institution Oratoire, Livre I, proemium.

4. R. Bary, De la rhétorique et de la méthode qu'elle observe, Paris, 1656, p.1-2.



Père Pierre Le Moyne, Les peintures morales, tI, Paris 1640, Frontispice.

Le livre comme édifice n'est pas une nouveauté introduite par B. Lamy, et à la même époque Hilaire Pader pouvait dire de sa peinture parlante :

"Sans la proportion, tout ce beau bâtiment s'écroulera bientôt faute de fondement" (1).

Remarquons également que de nombreuses couvertures d'ouvrages sont en fait des architectures imaginaires.

Une place est à donner à l'architecture comme sujet de discours. L'éloquence est aussi la connaissance suffisante des domaines afin d'en parler. L'essai du Père Binet, dédié au Président du Parlement qui "se doit de parler de tout, et en parler en oracle", s'attardera sur l'art de bâtir (2).

Le modèle de l'architecture dépasse largement le domaine de l'art de parler. Ecrire, faire un livre, c'est toujours édifier. H. Coulet a rappelé que R. de Piles faisait intervenir trois fois l'architecture : son cours de peinture par principe est un palais, l'art de peindre l'est également, le tableau est lui-même un palais (3).

Le livre comme édifice, l'architecture comme sujet de discours, méthode de pensée et d'enseignement, chacun de ces points sera par la suite à différencier d'un quatrième, l'art de parler en ce qu'il prolonge la construction de la pensée.

La présence de l'architecture dans l'ouvrage de Restout, La réforme de la peinture (4), est celle d'un support de la narration, l'ensemble du discours étant une traversée de maisons et de palais. Cette présence est aussi à renvoyer au lieu de la peinture :

- 
1. Hilaire Pader, La peinture parlante, Toulouse 1653, p. 15.
  2. Père Etienne Binet, Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièce très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence, Rouen 1621, Epître.
  3. H. Coulet, "La métaphore de l'architecture dans la critique littéraire au XVII<sup>e</sup> siècle", in Critique et création littéraire en France au XVII<sup>e</sup> siècle, éd. C.N.R.S.. Paris, 1977, p. 306.
  4. J. Restout, La réforme de la peinture, Caen, 1681.



Père Pierre Le Moyne, Les peintures morales, t 2, Paris 1640  
Planche intérieure.

"Ce bel Art, qui n'a été donné aux hommes que pour être l'entretien des plus beaux esprits, et le plus bel ornement des temples et des palais les plus magnifiques" (1).

Sauf s'il a considéré la peinture à l'image de la colonne, Restout regarde la peinture comme ce qui doit remplir, en ornant. Il est singulier de voir que notre position actuelle est tout-à-fait inverse de ce qu'énonce Restout : on construit des musées autour des peintures et non l'inverse. Pour Restout, la peinture est le remplissage de l'architecture et tout son ouvrage se déroule à l'intérieur d'architectures dont l'ordonnance reproduit la qualité ou les défauts de la peinture. C'est sans doute le contraire aujourd'hui : le philosophe peut parler de peinture, il ne peut se saisir de l'architecture.

Il y a cependant un retournement de la valeur accordée à l'une et à l'autre dans la Réforme de la Peinture. A l'intérieur de la narration c'est l'architecture qui doit représenter la peinture et non l'inverse, comme son statut d'ornement devrait le lui dicter.

### Incomparable

Avant de revenir à ce qu'il en est de cette présence et de ce travail de l'architecture dans la rhétorique, il faut s'arrêter sur la situation particulière de l'architecture face aux autres arts. L'architecture dans la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle est relativement peu comparable aux autres champs. Elle fournit le modèle de la comparaison mais ne se trouve presque jamais dans la position inverse. Il faudra attendre G. Boffrand pour cela, qui lui va effectivement importer le beau langage en architecture.

On peut saisir la différence entre la peinture et l'architecture à travers la définition des hommes de l'art. Soit donc pour la peinture, celle de Restout :

---

1. J. Restout op.cit, p. 8-9

" (...) qu'il soit bon réthoricien, afin que connaissant l'adresse dont l'orateur use dans un discours pour persuader, les expressions et l'industrie dont il se sert pour émouvoir, toucher et exciter les passions dans l'âme des auditeurs, il s'en serve aussi dans ses ouvrages, qui doivent faire la même impression sur les esprits, que serait un discours, l'un et l'autre ayant également pour but, d'instruire, de divertir et de toucher tout ensemble. Il faut encore qu'il soit poète, cet Art et le notre ayant ce rapport entre eux, que la Poésie est une Peinture parlante, et la Peinture une poésie muette, en sorte que ce que l'une écrit sur le papier, l'autre nous le peint sur la toile, se servant toutes deux des mêmes règles pour la composition de leurs ouvrages" (1).

On est habitué à rencontrer ce type de définition pour l'architecte qui devra être géomètre, médecin, musicien, homme de lettres, philosophe, etc... Elle correspond à un idéal qui se trouve aussi bien chez l'orateur ou l'agriculteur dans l'antiquité, même si les exemples donnés sont de fait très pratiques. Par contre ce qui l'écarte de la peinture, c'est que l'on ne dira pas que l'architecture doit produire la même impression qu'un discours, que l'architecte doit utiliser les mêmes techniques que l'orateur. Etre architecte nécessite des connaissances quasi-universelles, mais pas pour les imiter, et bien au contraire parce que son art y fait appel pour ses propres fins.

Il n'y a donc pas au 17<sup>e</sup> siècle une équivalence qui s'établirait avec l'architecture comme entre la peinture et la poésie, poésie muette ou peinture parlante (2) : "Il faut que les peintres fassent comme les orateurs" (3), la peinture doit imiter les muets eux-mêmes qui sont plus expressifs (4), ces formules ne sont pas transposables.

---

1. J. Restout, op. cit, p. 75

2. R. de Piles, De l'art de peinture, p. 3 voir aussi p. 16, 24, 93, 94, 129.

3. *ibid*, p. 122

4. *ibid*, p. 153

S'il en va ainsi c'est bien que l'imitation se pose en d'autres termes pour l'architecture.

C'est seulement au niveau du dessein que l'architecture apparaît (1) : un tableau ne se modifie par sur le chantier, il est déjà fait en sa tête avant d'avoir été commencé. Cette remarque s'appliquera, on le verra, à la rhétorique.

L'architecture est proprement incomparable, on ne l'expliquera pas par l'intermédiaire des autres arts, et elle formera le modèle de la rhétorique. La peinture et la rhétorique entretiennent des rapports plus imbriqués, et si nous avons donné une définition de la peinture comme poésie, la rhétorique lui rend parfois la pareille :

"Puisque les paroles sont des signes qui représentent les choses qui se passent dans l'esprit, on peut dire qu'elles font comme une peinture de nos pensées, que la langue est le pinceau qui trace cette peinture, et que les mots dont le discours est composé en sont les couleurs" (2).

---

1. R. de Piles, Dialogue sur le coloris, p. 27 et 134.

2. Lamy, op. cit. p. 5.

---

1.2. DE LA PHILOSOPHIE A LA RHETORIQUE

---

Nicolas Boileau, au sujet de la façon de narrer, n'emprunte à l'architecture que l'idée de construction ordonnée : pour raconter une histoire on doit "trier, pour ainsi dire, et ramasser soigneusement les grandes circonstances, prenant garde à ne point insérer (...) des particularités basses et superflues, ou qui sentissent l'école. En effet, de trop s'arrêter aux petites choses, cela gêne tout, c'est comme du moellon ou des platras qu'on aurait arrangés et comme entassés les uns sur les autres, pour élever un bâtiment" (1).

Bernard Lamy et Dominique Bouhours iront plus loin. Dans La Rhétorique ou l'art de parler, Lamy on l'a vu rappelle quelque chose de banal, à savoir que bien conduire sa pensée c'est partir du sol ou du solide, et non du faite ; commencer par les fondements pour finir avec les ornements. C'est, si l'on veut, le temps de la philosophie. D. Bouhours, dans La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit, déclare :

"La vérité est à la pensée ce que les fondements sont aux édifices ; elle la soutient, et la rend solide. Mais un bâtiment qui ne serait que solide n'aurait pas de quoi plaire à ceux qui se connaissent en architecture. Outre la solidité, on veut de la grandeur, de l'agrément et même de la délicatesse dans les maisons bien bâties" (2). C'est ce qu'il souhaite voir pour l'éloquence : "La vérité qui plait tant ailleurs sans nul ornement en demande ici"(3). Et il ajoute :

"Un sage architecte, songe premièrement à jeter de bons fondements : il élève des murailles capables de soutenir le faite de la maison qu'il bâtit. S'il veut que son ouvrage soit agréable à la vue, il y ajoute l'ornement..."(4).

Ces thématiques ne sont pas propres au 17<sup>e</sup> siècle.

L'architecture comme poursuite de la construction, la rhétorique comme mise en évidence de la philosophie, ces idées sont en provenance de l'antiquité et en particulier de Tacite :

---

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

2. D. Bouhours, La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit, Paris, 1688, p. 105.

3. *ibid.*

4. *ibid.*

"C'est donc pour complaire au goût de ses auditeurs que l'éloquence de notre âge se montre plus belle et plus ornée. Et nos paroles n'en sont pas moins puissantes, parce qu'elles arrivent à l'oreille accompagnées de plaisir ; dira-t-on que les temples de nos jours sont moins solidement construits, parce que, au lieu de pierres brutes et de tuiles informes, on y voit resplendir le marbre et rayonner l'or ?" (1)

Tacite justifie l'ornement en le comparant aux matériaux de la construction. Et sur les débuts de Cicéron :

"Rien à détacher de son ouvrage, rien à retenir ; c'est un édifice d'une architecture grossière, dont les parois solides et durables n'ont pas assez de poli et de brillant. Or l'orateur est pour moi comme un père de famille riche et ami de l'élégance : il ne suffit pas que son toit le protège de la pluie et des vents : j'y veux quelque chose qui charme la vue et les regards ; c'est peu qu'il soit fourni des meubles indispensables aux usages de la vie : je veux qu'il y ait, parmi son mobilier, de l'or et des pierreries que l'on ait plaisir à prendre dans la main et à regarder plus d'une fois ;" (2)

Quand pour la philosophie le modèle est plutôt l'ordre de la construction (partir de la vérité, du fondement, et arriver au toit), pour l'éloquence le modèle est celui de l'architecture, c'est-à-dire quelque chose de beau. En ce sens, on peut dire que la rhétorique est comme la poursuite de l'incursion de l'architecture dans la philosophie. Soient donc deux niveaux de présence de l'architecture dans le langage : celui de la pensée construite, comme une maison, et celui de l'art de parler qui ajoute l'ornement selon le modèle de l'architecture.

#### Gothique vs latin

Pour la théorie de la littérature, l'architecture est ressentie clairement comme un exemple à suivre, un peu comme un modèle, en tous cas un domaine précurseur. Fénelon dira : "On a reconnu que les beautés

---

1. Tacite, Dialogue des Orateurs, Trad. A. Cordier, éd. Garnier Frères, Paris, XX p. 43.

2. *ibid.* p. XXII.

du discours ressemblent à celles de l'architecture" (1) ; Fleury proposera : "faisons dans l'éloquence ce que nous avons fait dans l'architecture, quittons cette manière gothique" (2) ; et La Bruyère :

"On a dû faire du style ce qu'on a fait de l'architecture, on a entièrement abandonné l'ordre gothique que la barbarie introduit pour les palais et pour les temples, on a rappelé le Dorique, l'Ionique et le Corinthien ; ce qu'on ne voyait plus que dans les ruines de l'ancienne Rome et de la vieille Grèce, devenu moderne, éclate dans nos portiques et dans nos péristyles" (3).

Il faut, comme les architectes ont su l'effectuer, délaisser le gothique et oser imiter les ordres antiques. Le gothique, qu'il soit littéraire ou architectural, est de méchante proportion, "fatras de mauvais ornements mal placés", il est inculte, grossier, barbare. On retrouvera les mêmes idées chez Boileau critiquant Ronsard (4) et adorant la simplicité de l'antique (5).

Une position semblable est défendue par le père Lucas, mais contestée par Michel de Marolles au sujet des inscriptions sur les monuments :

"Je lui demandais (s'il était) véritablement persuadé que ce serait une chose injuste de faire des inscriptions sur les monuments publics à la gloire du Roi, dans une autre langue que latine, dont la sienne de serait pas digne seulement d'approcher, comme n'étant pas capable d'atteindre à l'immortalité" (6).

Michel de Marolles pourra décrier le latin dont la "contruction est plus embarrassée que celle de tous ceux qui écrivent bien le français" (7).

---

1. Fénelon, Discours de réception à l'Académie Française, mars 1693. Fénelon part sur un parallèle entre le langage et l'architecture où l'on ne saura plus très bien lequel introduit l'autre. Cf. infra p. 37.

2. Cl. Fleury, Si on doit citer dans les plaidoyers, 1664, édité par

F. Gaquère, La vie et l'oeuvre de Claude Fleury Paris 1925, p. 65

3. La Bruyère, Les caractères, ed. Godefroy, Paris, p. 64.

4. Boileau, L'art poétique, p. 163

5. Le thème est également présent dans "De l'art de peinture" de Du Fresnoy, notes de R. de Piles :

"N'avez aucun goût pour les ornements gothiques, qui sont autant de monstres que les mauvais siècles ont produit, pendant lesquels après que la discorde et l'ambition, causées par la trop grande étendue de l'Empire Romain, eurent semé la guerre, la peste et la famine par tout le monde, on vit périr les plus superbes édifices..." p. 39-40.

6. Michel de Marolles, abbé de Villeloin, Considérations en faveur de la langue française, Paris, 1677.

7. ibid. p. 8.

Il faut retenir ici le couple que forment la langue et l'architecture. Michel de Marolles sera un des premiers à défendre l'architecture gothique de la même façon qu'il défend la langue vulgaire :

"Les esprits médiocres dans l'opinion d'exceller au-dessus des autres, et dans une langue morte, ne se déferont-ils jamais en France, de cette méchante humeur qui les possède depuis si longtemps, de se décréditer tant eux-mêmes sans sujet ? A peine y en a-t-il de ceux-là qui avouent que les Beaux-Arts florissent maintenant parmi nous. Si quelqu'un par exemple fait état de la belle architecture moderne, il voudra rejeter tout ce qui dépend de cette aube, en certains édifices si merveilleux, que par mépris on appelle gothique, comme si tout ce qui nous est venu des goths était absolument barbare . (...) Je ne doute pas que l'on y revienne insensiblement, ainsi que d'excellents architectes italiens et français nous en ont donné des preuves depuis peu en la structure de quelques temples". (1)

Michel de Marolles montre que les monuments ont la même destinée que les langues :

"Que sont devenues Ectabane, Ninive et Carthage ? Et que sont devenues en même temps toutes les langues des plus fameuses nations ? Les monuments qui nous en restent, sont tellement déchirés, qu'à peine les reconnaît-on aujourd'hui parmi les ruines d'Alexandrie" (2).

Le propos sera repris par d'Aubignac :

"L'art de composer les poèmes dramatiques, et de les représenter, semble avoir eu la même destinée que ces superbes édifices, où les anciens les ont tant de fois admirés. Il a suivi leur chute et a longtemps été comme enseveli sous les ruines d'Athènes et de Rome"(3).

la place des monuments :

"Qu'y a-t-il que les étrangers désirent davantage de voir en une ville quand ils y arrivent ? Qu'y-a-t-il qui étende et prouve plus la réputation et la gloire des hommes, même après la mort, que l'éloquence ?" (4).

---

1. *ibid* p. 16. Il y aura plus tard une autre réhabilitation du gothique par Montesquieu (Voyage à La Haye, Italie, Venise, 1728) :

"Il semble que le gothique convienne mieux aux églises qu'une autre architecture. La raison m'en paraît de ce que, le gothique n'étant plus en usage, il est plus différent de notre manière de bâtir des maisons ; de façon que le culte de Dieu semble être plus distingué des actions ordinaires".

2. M. de Marolles, Considérations op. cit. p 14.

3. François-Hédelin d'Aubignac, La pratique du théâtre, Paris, 1657, p. 15

4. Guillaume du Vair, De l'éloquence française, et des raisons pourquoi elle est demeurée si basse, 1594, éd. Critique René Radouant, Paris, 1907, p. 144.

Il n'est pas jusqu'à Montesquieu qui ne redonnera l'intimité de l'architecture gothique et du langage :

"Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour l'oeil ; et l'âme est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur". (1)

De leur côté, les architectes aiment le latin, mais ne s'en servent pas comme exemple pour l'architecture, contrairement à ce que l'histoire de l'architecture pourrait laisser penser. F. Blondel admire la concision du latin et sa capacité expressive. La langue française, trop pleine de monosyllabes et d'auxiliaires est marquée de barbarie et ne peut atteindre la véritable grandeur. Mais cette référence est faite au sujet des inscriptions dans les édifices, le langage apparaissant ainsi dans l'architecture par ses marges : les inscriptions (2). Marges, faut-il le préciser, à ne pas laisser sur le côté : Michel de Marolles avait déjà montré l'importance du rapport des inscriptions aux édifices eux-mêmes.

#### Ordre et dessein

Nous avons rattaché la citation de Nicolas Boileau, selon laquelle pour raconter une histoire "on doit trier, et ramasser soigneusement les grandes circonstances..." (3),

---

1. Montesquieu, Essai sur le goût dans les choses de la Nature et de l'art, Oeuvres complètes, Gallimard, Paris 1949-51, T. 2 p. 1246.

2. François Blondel, Cours d'architecture, Paris 1673-1683, 4<sup>e</sup> partie, L. XIII, p. 610.

3. Cf. supra p. 14. Boileau a pu prendre cette idée chez Quintilien : "Mais il ne suffit pas, quand on construit des bâtiments, de rassembler des pierres et du bois et tous les autres matériaux utiles au bâtisseur, et qu'il faut aussi pour les arranger et les disposer l'habileté manuelle des artisans, lorsqu'il s'agit de la parole, une abondance copieuse d'idées, si grande soit-elle, ne fournirait qu'un amas et un entassement, si même la disposition ne les ordonnait et ne les liait en les enchainant entre elles". Institution Oratoire, L. VIII.

à l'idée d'une construction raisonnée, à un ordre, celui de l'arrangement des mots et des idées. Boileau lisait Vitruve dans le texte et dans la traduction de Perrault (voir ses Reflexions V et ses Réflexions critiques), et s'il n'avait que peu d'idées sur l'architecture, et de fait partageait les idées reçues de son temps, celles-ci étaient d'abord architecturales (1), Mais l'ordre n'est pas seulement l'arrangement, la construction ; il désigne encore le dessein, qui sera aussi emprunté à l'architecture, et même l'idée de la totalité de l'oeuvre.

L'ordre, valeur très générale du 17<sup>e</sup> siècle, est valeur de beauté (2) : "L'ordre et la beauté sont presque une même chose" (3) ; tout ce qui est ordonné plaît : "nous sommes portés par une inclination naturelle à aimer l'ordre". Il est ordre de la pensée, et représentation de l'ordre de la pensée. Ce que l'on admire c'est peut-être d'abord l'ordre du peintre, l'esprit de l'artiste, et en architecture, moins l'organisation du palais que cette exposition d'une logique qui nous fait croire "qu'il ne pouvait pas y arriver par des voies plus simples, et qu'il n'a rien fait dont il ne puisse donner de bonnes raisons" (4).

"Il faut qu'on puisse reconnaître partout du dessein et de la conduite" (5). L'architecture est dans ce "reconnaître" qui signifie qu'elle donne à voir son travail, sa pensée, c'est-à-dire sa fin, le but assigné à l'édifice. Aussi, "les pyramides d'Egypte (qui) sont des masses de pierre

---

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

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

2. L'ordre permet que s'introduise la diversité de l'ornement : un palais supporte l'ornement et la variété pour autant "qu'il soit bâti dans un même ordre et sur un même dessein". Il est de ce point de vue à mettre en rapport avec l'unité d'action, règle qui permet ensuite d'accentuer la diversité. René Rapin, Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes, 1675, éd. établie par E.T. Dubois, Librairie Minard, Paris, 1970, p. 77.

3. B. Lamy, la rhétorique, p. 8.

4. Ibid. L'oeuvre est simplement l'art lui-même, démarche calculée et réfléchie en vue d'une fin. L'art est alors l'opposé du caprice. Cf. Bernard Tocanne, L'idée de Nature en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.

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

sans aucun ornement, (...) sont de la Figure la plus propre pour durer autant que le monde, ce qui était apparemment le but de ceux qui les ont faites" (1). La figure est ici le résultat du faire (résultat adapté à la fonction, la pyramide n'ayant pas d'ornements éphémères), et son signe (la forme pyramidale signifie le but : durer). Des raisons, il faut pouvoir en donner, et l'ensemble doit rendre une évidence de raison. Ce que l'on voit dans un palais, c'est d'abord l'architecte à travers la manifestation de ce qu'il a voulu faire : rien n'y est avec désordre ou hasard, tout se lit comme étant la conséquence d'une intention : "la vue d'un palais fait selon toutes les règles de l'art, ne plaît que lorsqu'on aperçoit la fin que l'architecte s'est proposée : qu'on voit qu'il rapporta toutes choses avec esprit à cette fin"(2).

Si les architectes ne semblent pas faire correspondre ordre et dessein, ils partagent avec les poéticiens la vision traditionnelle de l'édifice qui donne à lire sa conception.

Pour Claude Perrault, l'édifice est raisonné tant du point de vue des architectes que de sa perception. L'édifice est beau non parce qu'il plaît, mais il plaît parce qu'il est raisonné, parce qu'on en lit les raisons. La beauté est perception de la raison (3). Perrault pose le problème (combien actuel à travers la notion "d'intention") d'une architecture qui serait à entendre et non à voir, ou qui serait à voir depuis l'entendement. D'où la question d'une architecture réalisable et appréciable avec la seule aide des mots de la raison, des mots qui supportent la pensée. Qu'on réfléchisse seulement au débat entre C. Perrault et F. Blondel sur les colonnes couplées et sa manifestation sur la colonnade du Louvre : la colonnade réelle ne serait-elle pas que la simple illustration d'un débat qui se déroule dans des textes ?

---

1. *ibid.* p. 120 (note)

2. Lamy, La Rhétorique, p. 8.

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

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

En architecture il faut toujours faire attention à trouver des raisons à ce que l'on fait, et au moins des prétextes. Ainsi ne doit-on pas mettre de colonnes là où il n'y a rien à soutenir (1). La raison en architecture devient figuration de la raison. Certes on dira que l'art doit être guidé par la "lumière de la raison" (2), ou que tout ce qui est conforme à la raison "devrait nous plaire". Quelle que soit le vague de la notion (3), elle acquiert en architecture encore un autre statut, proche du vraisemblable. Le terme de prétexte conviendrait assez bien, apparence de raison. Là de nouveau, la rhétorique le redonne puisque "le discours doit enfin ressembler à un objet naturel", c'est-à-dire "dont toutes les parties sont liées par une relation nécessaire" (4).

Plutôt que de donner dans l'éloquence, si vous n'en n'êtes pas capable, alors construisez simplement votre discours : "soyez plutôt maçon si c'est votre talent" (5). En l'occurrence Boileau s'adresse à Cl. Perrault, mais il se réfère à l'énorme filière d'énonciation qui oppose le maçon à l'architecte (et dont on mesure encore aujourd'hui les effets (6)), structure hiérarchisée qui établit que l'on ne peut prétendre au second si on ne dispose pas des connaissances du premier, en architecture comme en vers.

Nous disposons d'une définition détaillée de l'architecte par un averti, non-architecte, le père Binet :

"Les uns ne sont architectes que des mains sans plus, car ils font leurs ouvrages par routine, tirant des copies deçà et delà ils ne savent ni donner raison de ce qu'ils font, ni rien inventer qui vaille, et pour toute raison disent que c'est la coutume de faire ainsi. Les autres ne le sont que par livres et par discours qu'ils ont lus, mais ils n'ont point de mains, et ne sachant

- 
1. J.L. de Cordemoy, Nouveau traité de toute l'architecture, Paris, 1706, p. 128.
  2. Ladislas Tatarkiewicz "L'esthétique du Grand siècle", in XVII<sup>e</sup> siècle n° 78, Paris, 1968, p. 25.
  3. *ibid.*
  4. Claude Fleury, Dialogues sur l'éloquence, 1664, cité par Tocanne, p. 413. Voir aussi Tocanne, p. 329.
  5. N. Boileau, l'Art poétique, op. cit. chant IV.
  6. A. Guiheux, L'ordre de la briquerie, éd. Mardaga, Bruxelles, 1985.

que la théorie, ils ne valent rien que pour faire la ville de Pluton qui sont des idées bâties entre deux airs. Le bon architecte doit manier son esprit avec sa main, et le compas avec sa raison, mettant les mains à la besogne. Les premiers ne sont que des corps sans âme ; les seconds des âmes sans corps ; les troisièmes sont le tout, et sont gens de nom et de réputation qui ont la vogue et sont gens d'entreprise (...). Le parfait architecte ne doit rien ignorer, autrement s'il fait bien, sera par nature, comme les bêtes qui font de fort beaux ouvrages et ne savent pas pourquoi". (1).

L'époque a une idée très précise de l'architecte et Binet est à même de reprendre l'opposition de l'abeille et de l'architecte, mais en même temps de la résoudre.

Comme on pense avec des mots (Logique de Port-Royal), et comme ce que l'on va dire ou peindre et sans doute construire doit d'abord exister en sa tête, alors les oeuvres ne sont que des représentations de mots. Cette idéologie du projet en la tête, qui sera aussi bien véhiculée par Lamy (2) que par Poussin, traversera tout le Romantisme (3). Mais avant que l'architecture se range sous les ordres des mots, la métaphore architecturale permet à la littérature d'imposer le "dessein", de produire une réflexion sur la création littéraire dans une période où l'on critique la rhétorique (4).

#### Matériaux

Les poètes s'opposent aux architectes parce qu'ils n'ont pas à se colleter avec les contraintes de la matière : "Les matériaux ne leur coûtent rien, ils en font venir de tous les coins de la terre, ils épuisent toutes les carrières de leur marbre, de leur jaspe : toutes les mines de leur or, et de leur argent" (5).

---

1. Binet, Essay ... op. cit. p. 372.

2. Lamy, La Rhétorique, p. 5.

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

4. H. Coulet, op. cit. p. 305.

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

L'ouvrage le plus grand et le plus magnifique, le temple le plus riche est pour eux une entreprise aisée. C'était dans les Nouvelles réflexions sur l'art poétique rappeler que le travail d'architecte consiste justement, sans disposer de l'or des mots, à atteindre la félicité du poète.

Le choix des mots et des figures peut être comparé aux matériaux de construction, et l'ordre du discours à la construction elle-même :

"(la méthode) fait la beauté du corps et celle des édifices, et si dans les oeuvres de Sénèque tant de beaux membres et tant de précieux matériaux qu'elle n'a point rangés, ne sont que des monstres agréables, et une magnificence confuse et désordonnée, je ne vois pas ce qu'il faut croire de ceux qui, n'ayant pas les richesses de ce grand homme, et ne travaillant au prix de lui qu'en plâtre et en boue, l'entassent indifféremment et sans ordre". (1)

Du Vair, pour faire entendre l'incorporation, l'habitus de l'éloquence, utilisera la métaphore architecturale : il faut préparer les matériaux de longue date qui affermissent le discours. (2)

#### Exorde et frontispice

L'organisation du texte se compare au parcours dans l'architecture, à la succession des pièces ou des éléments. Ainsi Homère se serait trompé de lieu de la construction ; voulant élever un palais, il dresse une entrée plus grande que le palais:

"L'épisode est une sorte de digression du sujet(...). Homère commence l'Odyssée, qui est son poème le plus parfait, par un épisode de quatre livres ; il sort de son sujet sans y être presque entré, et pour faire un bâtiment régulier, il commence par un ouvrage hors d'oeuvre..."(3).

---

1. Le Moyne, Les peintures morales, Paris 1643, cité par M.Fumaroli, p. 384.

2. Cf. M. Fumaroli, op. cit. p. 510.

3. R. Rapin, Discours académique sur la comparaison entre Virgile et Homère, Paris, 1668, p. 9-10.

Il arrive que les auteurs se disputent sur l'élément d'architecture auquel il faut renvoyer la poésie. Ainsi contre Ch. Perrault qui voit dans l'exorde le frontispice d'un palais, Boileau (1) pense qu'il s'agit plutôt d'une avant-cour ou une avenue qui mène au palais, le poème lui-même. D'ailleurs on peut supprimer l'exorde sans dommage pour le poème, tandis que supprimer le frontispice c'est le détruire.

### Structure

Jacques Derrida, dans L'écriture et la différence, citait Guez de Balzac et Vaugelas : "Le choix et l'arrangement des mots, la structure et l'harmonie de la composition, la grandeur modeste des pensées" (2). "En la mauvaise structure il y a toujours quelque chose à ajouter, ou à diminuer, ou à changer, non pas seulement pour le lieu, mais pour les mots". Structure, c'est-à-dire le mur pour Vitruve. Les matériaux de récupération ne sont pas non plus à délaissier :

"De ceux qui tout ainsi que du Collisée, ou des thermes Antonianes, et autres exquis bâtiments antiques de Rome, auxquels l'on a barbaresquement avancé leurs jours pour en faire je ne sais quels tuguriôs, appêdiz, et méchantes cabanes ; afin de bientôt dépêcher un livre, prennent, empruntent et dérobent à toutes mains çà et là dans les vieils auteurs..." (3).

La grammaire est aussi un édifice :

"La grammaire gaulloise nous est demeurée en nombres et cas de noms : en personnes et conjugaisons des verbes : en toute terminaison de chacun mot : en bâtiment et structure de l'oraison (...)" (4).

"Qu'est ce donc que syntaxe ? C'est la seconde partie de la grammaire, qui enseigne le bâtiment des mots entre eux par leur propriétés ..." (5).

- 
1. N. Boileau, Art poétique, Chant III, v. 1-4.
  2. J. Derrida, L'écriture et la différence, ed. du Seuil, 1967, p. 28.
  3. Blaise de Vigenère, Trois dialogues de l'amitié, 1579, Epistre.
  4. Ramus (Pierre de la Ramée), Grammaire, Paris, 1572, p. 2
  5. Ibid p. 125. C'est également la métaphore utilisée par Lancelot et Arnauld, chap. "De la syntaxe, ou construction des mots ensemble" in Grammaire générale et raisonnée, Paris, 1660. Les figures de rhétorique qui changent l'ordre des mots seront par suite appelées "figures de construction". Cette comparaison est une fois encore antique : "l'arrangement consiste à disposer et à construire les mots..." Cicéron, De Oratore, Livre III, XLIII 171.

Blaise de Vigenère justifiera le pillage :

"Je me promène, je voltige çà et là autour de l'antiquité grecque et latine, pour essayer (comme l'on dit en terme de guerre) de prendre langue ; c'est-à-dire d'amener toujours quelque chose de plus pour l'enrichissement de notre parler." (1).

Autre comparaison à partir de la structure :

"Car ainsi qu'à un poète il ne suffit pas de savoir taistre un beau vers ; ni à un maçon de tailler proprement une pierre : il le faut, puis après arranger pour la structure d'un poème, ou d'un édifice , dont les membres viennent à se correspondre et les parties d'événements se rapporter à leur tout, comme si ce n'était qu'une seule pièce" (2).

La gloire de la patrie réside dans le langage, cette mémoire qui reste après le déclin des civilisations. Et pour son accroissement il faut, comme les latins, dérober aux Grecs comme les Grecs ont pratiqué avec les Egyptiens et Chaldéens :

" Par quoi nous en semblable avons sur la décadence des autres plâté, construit et élevé notre édifice à tel degré que dorénavant il se peut mesurer aux plus excellents" (3).

#### Approvisionnement

Pour pouvoir écrire, il faut accumuler et intégrer le savoir des autres. C'est un travail de longue haleine qui ne peut s'effectuer dans la précipitation, mais doit se préparer comme les matériaux de construction : le savoir des autres constituera alors le matériaux de la pensée :

" Qui est, je vous prie, le bon mesnager, lequel a jamais entrepris d'eslever un grand édifice qui, auparavant que de commencer à bastir, n'ai fait provision de bois, de pierre, de chaux, et d'autres matières convenables, de peur qu'ayant

---

1. Blaise de Vigenère, Les Images ou tableaux de Platte-Peinture de Philostrate, sophiste grec, Paris, 1578, Epistre

2. ibid.

3. ibid.

déjà fort avancé son ouvrage, il ne fut contraint de tout laisser là, si quelque chose nécessaire lui venait à manquer ? Joint aussi que le bois, la pierre, la chaux, coupée, taillée et cuite en leur saison, profitent bien davantage et sont bien d'une plus ferme consistance, où au contraire, quand ils sont trop fraîchement mis en oeuvre, ils ne gersent, ils se démentent, ils s'écaillent. Vous apercevrez aisément quand ceux qui en parlent en public vous apportent des études mal digérées, et des inventions qui ne sont pas recuites en une longue et profonde méditation : tout y entrebaille, et beaucoup de choses y bouclent et se jettent hors de leur vrai et droit alignement". (1).

L'édification est un modèle de construction du savoir poétique :

"Il en est des Beaux-Arts comme d'un palais superbe. Un architecte seul, à la façon des magiciens, ne le construit pas d'un coup de baguette. Il faut arracher ses matériaux du fond des carrières, il faut induire sa charpente des forêts d'Outre-Mer, (...) occuper mille bras à la taille et à la polissure de ses marbres, dresser cent machines pour en asseoir les pierres, appliquer l'industrie de cent maîtres à en dorer et peindre les dedans, hasarder la vie de cent ouvriers pour y mettre le comble et pour munir contre l'inclémence des saisons. Il ne prend forme que peu à peu par le concours de plusieurs manoeuvres, par le travail de plusieurs maçons et par la suite de plusieurs années"."On ne devient plus en une courte nuit un grand poète"(2).

Un savoir bien établi, c'est évidemment ce qui est "édifié sûrement et sans craindre d'être obligés à détruire"(3).

### Utilité

Si l'architecture est prise comme exemple, c'est non seulement à cause de l'idée d'une construction raisonnée, mais aussi parce qu'elle véhicule le thème de l'utilité (4), qui permet de bien préciser la fonction du langage. Abriter ou communiquer clairement et simplement

- 
1. Guillaume du Vair, De l'éloquence française, op. cit., p. 153.
  2. Jean Chapelain, Opuscules critiques, éd. Citée, Lille, 1936, p. 299-300.
  3. Ibid, p. 301
  4. Lamy, op. cit. p. 366.

sont deux fonctions utilitaires et cette marque de l'architecture prend tout son sens dans une époque qui se veut retour à la simplicité du style.

L'utile, ce défaut d'art pour Kant et sans doute pour toute l'esthétique, a ici au contraire une valeur positive, et c'est l'esthétique comparée en train de naître qui va tuer le modèle architectural. L'éloquence est à la recherche d'une utilité en lutte avec la gratuité du langage poétique, elle est à la recherche d'une fonction. C'est-à-dire de l'architecture (1).

L'utilité se donnera à lire sous des propos bien proches du fonctionnalisme : "Si toutes les parties essentielles s'y trouvent mal arrangés l'ouvrage est bon parce qu'on peut s'en servir, mais il n'est pas agréable : et au contraire il ne peut manquer d'être beau sitôt qu'il sera bon, pourvu que l'ouvrier ait l'esprit de lui donner la forme la plus avantageuse dont il est capable" (2). Le propos, on y reviendra, avait déjà été donné par Cicéron (3).

#### Modèle et institution

Peut-on affirmer aussi sûrement que l'architecture a été le modèle de l'éloquence ? Dans la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle certainement, et sans qu'il soit question d'y introduire le thème de la lutte entre différentes congrégations ou institutions et cela parce que le conflit entre la rhétorique jésuite, discours à la mode fondé sur le modèle de la peinture (miroir, imitation, description, métaphore) et celle de l'université fondée sur l'architecture, aura finalement tourné à l'avantage de la seconde, l'éloquence fonctionnaliste (4).

- 
1. Architecture et rhétorique, c'est pour cette dernière essayer de retrouver une fonction, la persuasion ou la communication qui a disparu déjà chez Tacite (T. Todorov, Théories du symbole, Seuil, Paris, 1977, p. 59 et suiv.). Elle n'est plus de Quintilien à Fontanier le moyen en vue d'une fin, mais le jeu littéraire en lui-même. C'est dans ce cadre de mauvaise conscience que se place aussi l'architecture.
  2. Fleury, Si on doit citer dans les plaidoyers, op. cit. p. 121
  3. Cicéron, De Oratore, L. III XLV, 180-181.
  4. Nous empruntons à M. Fumaroli, Le siècle de l'éloquence, op. cit. Le fonctionnalisme classique est en fait repris de Cicéron. Cf. Alain Michel, Rhétorique et philosophie chez Cicéron - Essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader, P.U.F., Paris, 1960, chap. V, et Marc Fumaroli, Le siècle de l'éloquence, p. 50. Ce dernier voit dans Cicéron la "plus belle définition de l'art classique que l'on puisse formuler : la beauté n'y est pas définie comme un ornement surajouté, mais comme la perception d'une rationalité

La première s'adresse à la cour, peu cultivée et s'adonnant au spectacle du discours théâtral, la seconde à un public d'érudits, les magistrats du parlement et non à de grands enfants. L'une est fleurie et remplie de métaphores de l'éloquence orale, l'autre s'appuie sur la vérité et le texte de loi. La rhétorique de la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle est plutôt du côté du parlement, même si les luttes entre jésuites et avocats auront cédé la place à l'unité du classicisme français.

Le style sévère, basé sur la vérité, peu orné du parlement, fera le classicisme. Pour caractériser cette position, M. Fumaroli parlera de l'idéal de "l'orateur magistrat", "acteur de vérité", et alliant philosophie et éloquence. Il ne s'agira pas de plaire, mais de convaincre de la vérité. La beauté est fonction de la vérité qu'elle a charge de rendre évidente. (1).

Si le style jésuite est celui de la "rhétorique des peintures", l'idéal classique (2) est au contraire celui de l'architecture :

"Comme un grand architecte qui a fait le plan et le dessein d'un édifice royal, et l'a conduit après à son comble, doit être plus estimé que celui de ses manoeuvres qui a su enchasser à propos quelques pièces de jaspe sur le haut de la frise, et corniche d'une croisée, ainsi croy-je que celui qui bastit un grand et beau discours de son invention, et qui suivant les orateurs grecs et latins ne s'amuse point à ramasser de costé et d'autre des citations diverses, doit acquérir plus de gloire que celui qui ne sait qu'inférer et enchasser des allégations en un discours, qui soit comme certaines pièces de marbre pour donner lustre à la structure d'une oraison dénuée d'invention et d'éloquence" (3).

On reconnaîtra au passage une définition traditionnelle de la citation comme matériau lustré et plaqué, non nécessaire à la clarté du discours .

Antoine Rambaud, qui répond contradictoirement à Filère, ne pourra pas lui non plus, malgré tout, ne pas se référer à l'architecture :

---

1. Fumaroli. op. cit. p. 689.

2. M. Fumaroli, P. 605.

3. Alexandre de Filère, Discours contre les citations du grec et du latin, es plaidoyers de ce temps, Paris, 1610.

"L'art, qui n'est autre chose que le singe de la nature, nous montre que les incrustations de marbres, de jaspe, de porphyre, et autres pierres de noble valeur portent un embellissement majestueux en la maison des Rois, qui sans cela ne seraient points différentes, entre les discours d'un homme docte, et les parolles d'un ignorant, que d'un Palais royal à la cabane d'un Berger". (1)

Antoine Rambaud défend une vision de l'ornement plaqué inacceptable à l'esthétique fonctionnaliste.

#### Non réversibilité du modèle

La communication cherche l'utile, mais l'architecture ne cherche pas la communication : le modèle n'est pas réversible. On peut donner un exemple de ceci avec la question de la citation. Pour le théoricien de l'art de parler, les citations ne sont que des "tapisseries pour cacher la difformité de l'édifice" (2). Citer est un art des plus faciles, c'est-à-dire des plus difficiles, car on peut bien "tapisser et meubler richement" le plus vilain bâtiment sans qu'il ne cesse de rester à jamais à l'opposé d'une "maison commode et régulière". La citation est ornement artificiel et s'oppose à l'ornement solide et essentiel, ce n'est qu'un placage, un collage. Elle a la vie courte.

Non seulement la citation est un ornement, particulièrement un matériau luxueux, mais son insertion dans le cours du texte la renvoie à des incrustations de marbres (2). Elle ne permet pas d'apprécier le véritable travail de l'avocat, et comme en architecture, il faut privilégier le travail artistique et non le prix des matériaux. On aura reconnu un paradigme qui traverse toute l'histoire de l'architecture depuis Vitruve : le désir de mesurer le travail artistique sans se laisser détourner par la valeur de la matière, et ici de la citation. Si on loue le travail, c'est celui de l'ouvrier ; mais comment apprécier l'architecte ?

---

1. "Discours parénétiq ue aux avocats pour l'usage des citations du Grec et du Latin en leurs playdoyez, contre le discours du Sieur Alexandre, Maistre Paul de Filère Thoulouzain." cité par Fumaroli p. 606.

2. Cl. Fleury, Si on doit citer... op. cit. p. 122.

3. Alexandre de Filère, Discours contre les citations, op. cit. p. 10

Enfin, la citation peut nuire à la clarté de l'exposé, "comme les maisons que l'on rend mal logeables pour faire un bel escalier ou un beau vestibule" (1). Pour ce qui nous occupe ici, on retiendra que la citation est conçue comme un ornement d'architecture en opposition à la fonction utilitaire (2). Qu'en est-il, réciproquement, de l'ornement architectural qui peut bien lui aussi être fait de citations ? S'il en existe, l'architecte ne le pense pas comme tel. Au 17<sup>e</sup> siècle, on ne peut pas citer en architecture, mais seulement imiter ou copier sans que cela ait d'ailleurs un caractère péjoratif. F. Blondel commentera ainsi la porte Saint-Denis : "Et comme (...) il n'y a rien de plus beau parmi les restes de l'Antiquité que la colonne Trajane, que les obélisques qui ont été transférés d'Egypte en la ville de Rome, et ce reste de la colonne Rostrale que l'on voit encore au capitole ; j'ai voulu que l'ornement de la porte St-Denis fut composé de parties copiées sur ces beaux originaux" (3). F. Blondel ne pourra pas penser qu'il réalise sur sa porte comme un catalogue de belles citations.

La non-réversibilité du modèle ne veut pas dire que le langage ne travaille pas l'architecture. B. Lamy, dans ses Entretiens sur les sciences (4), consacre deux paragraphes à l'architecture qu'il fait dépendre des mathématiques. L'auteur s'y connaît pourtant en architecture, ayant travaillé pendant trente ans sur la reconstruction

---

1. Cl. Fleury, op. cit. p. 114

2. Il arrive à Charles Perrault de se référer à l'éloquence, mais sans que celle-ci puisse constituer le support de la démonstration : "Il est vrai (...) que tous les jours les architectes déshonnorent leurs bastiments par une trop grande abondance d'ornements superflus, il en est de même de l'Eloquence où l'excès des figures brillantes, et la trop grande affectation de bien dire en avilit la grandeur et la majesté", Parallèle, 3<sup>e</sup> dialogue, p.165.

Il s'agit de marquer la distance entre l'art de convaincre, ce qui ne peut se faire sans méthode (H. Coulet, p. 292) et l'art de persuader, l'un ne devant qu'à la construction, l'autre ajoutant l'ornement. Voir Antoine Arnault, réflexions sur L'éloquence des prédicateurs, Paris 1700, p. 187-207, et Perrault, deuxième dialogue, p. 214.

3. F. Blondel, Cours..., L. XIII, chap. VI, p. 618;

4. B. Lamy, Entretiens sur les sciences, (1684) éd. critique F. Girbal et P. Clair, P.U.F., 1966, p. 235.

du temple de Salomon (même si ses compétences en la matière furent dès l'époque largement contestées (1)). Rien de ces deux paragraphes ne laisse à penser une direction linguistique chez un auteur qui publiera un "art de parler" et où abonderont les comparaisons avec l'architecture. Nous sommes donc face à une opération qui fait que Lamy parlant d'architecture la renvoie aux mathématiques, et que dissertant sur le langage il le ramène à l'architecture (2), sans que la commutation de cette dernière relation puisse encore être effectuée. Il reste alors à savoir ce qu'il faut mettre sous ces termes et à rendre compte de la logique de ces échanges. Là est sans doute toute l'ambiguïté et une part de l'intérêt des textes sur l'art de parler. L'architecture au 17<sup>e</sup> siècle n'est pas encore un langage, mais cette formule n'apporte ni ne contredit rien, dès lors que le langage, lui, est pour beaucoup une architecture. Sans que les traités de l'art de parler ne prennent clairement en charge de définir l'architecture, mais du simple fait qu'ils l'utilisent comme modèle, il y a à se demander s'ils n'attirent pas, non seulement le langage vers l'architecture, mais réciproquement l'architecture vers le langage produisant ainsi, "par la bande", une évolution de la définition de l'architecture ; une définition qui passera de Bacon à d'Alembert, des mathématiques à l'imagination<sup>(3)</sup> pour s'affirmer aujourd'hui comme fiction.

---

1. B. Lamy, Entretiens sur les sciences, p. 88.

2. B. Lamy ira, dans un retournement saisissant, jusqu'à voir en Dinocrates le modèle de l'orateur ( p. 391).

3. Rolant Fréart de Chambray voit également dans la géométrie l'origine de tous les arts. Parallèle de l'architecture ancienne avec la moderne Paris, 1650, p. 7 : "sans aide de laquelle il est impossible qu'il (l'art architectural) subsiste". Cette vision était déjà celle de F. Bacon. Dans sa Répartition Universelle des Sciences Humaines, Bacon plaçait l'architecture dans l'appendice des Sciences de la Nature, constituées par les mathématiques pures (géométrie, arithmétique, algèbre) et mixtes (perspective, mécanique, astronomie, cosmographie, architecture, art des machines). Encore faut-il préciser que l'architecture a alors sa place dans la catégorie de la raison. Par contre, dans le Tableau du système figuré des connaissances humaines (D'Alembert et Diderot, Encyclopédie, 1751) "l'architecture civile" sera passée de la raison à l'imagination, constituée par la poésie narrative qui gouverne musique, peinture, sculpture, architecture civile et gravure. Il ne restera dans la raison que "l'architecture militaire", gouvernée par la géométrie, quand l'architecture pratique" (travail et usage de la pierre, du plâtre, de l'ardoise, etc.) prendra place dans la Mémoire (le savoir des arts et des métiers). Ce passage de Bacon à d'Alembert, de la raison à

Le langage sera devenu modèle alors qu'il est encore au 17<sup>e</sup> siècle un mauvais système de communication, inférieur au dessin ou à l'architecture. Il ressort de ce qui précède qu'il y a lieu de refuser - tout du moins pour la période considérée - une interprétation unidirectionnelle de l'échange entre littérature et architecture : les architectes n'empruntent pas leurs thématiques à la théorie de la littérature, mais comme on le montrera par la suite, récupèrent une théorie de l'architecture produite par la littérature.

S'il y a impossibilité de renversement de la comparaison, c'est aussi que lorsque l'architecture prendra à son tour la rhétorique comme modèle, dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle, le système de correspondance devra profondément se modifier.

La vérité est le soutien et la solidité de la pensée. Mais s'il s'agit de bien parler et de sortir de la seule communication, il faut y mettre de l'ornement, de la même façon qu'en architecture on ajoute à la solidité de la grandeur et de la délicatesse (1). L'exemple ne fait que confirmer l'homologie construction/ornement : communication/éloquence, autrement dit qu'en aucun cas on ne pourra prétendre que l'ornement d'architecture constitue quelque chose comme un langage dans sa fonction dénotative. C'est bien au contraire la construction qui

---

Suite note n° 3 de la page précédente :

programmé par les travaux des poéticiens ?

Dans le "prospectus" de l'Encyclopédie, et dans le premier tableau du système figuré, l'architecture est encore dans le chapitre Raison et fait partie de la morale : "la jurisprudence naturelle est la science des devoirs de l'homme seul dont un des principaux est de se conserver ; d'où naît l'architecture civile, qui n'était dans son origine que l'art de se garantir des injures des éléments".

Le prospectus fera cependant la différence entre l'origine et les principes. Aussi on pourrait tout aussi bien placer l'architecture civile dans une des branches des mathématiques.

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

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

s'apparente à la communication grâce à sa fonction utilitaire.

Entre l'architecture parlante, puis le "décor comme langage", que l'Amérique d'aujourd'hui a su développer, et cette seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle, un retournement théorique aura permis de passer cette fois à l'organisation ornement : langage.

Au 17<sup>e</sup> siècle, l'homologie vue du côté de l'éloquence c'est : construction≡communication et architecture≡éloquence. L'ornement d'architecture n'est pas dénotation, et c'est au contraire la construction qui s'équivaut à la communication par la médiation de l'utilitaire. Lorsque l'architecture voudra parler, elle reprendra strictement au titre de communication ce qui était l'éloquence : redire l'utile du langage deviendra "dire" la construction, l'usage, la destination, le statut du propriétaire. De là vient peut-être que l'architecture est une rhétorique sans qu'il existe de temps de la dénotation, Qu'est ce que l'architecture pourra dire ? Uniquement l'ensemble de ses fonctions. C'est peut-être de ce point qu'il faudrait faire repartir l'étude du fonctionnalisme.

L'architecture-langage verra l'homologie initiale se désarticuler. L'usage, la construction s'apparentent à la communication sans communiquer : ils sont en deçà de la communication mais reliés à elle par l'utilité. Dire l'usage, la destination prennent place dans la communication (à travers la convenance et le caractère), reprennent les fonctions de l'éloquence, sauf qu'il ne s'agit pas de redire d'une part, d'autre part que ce niveau de sens ne correspond pas à la beauté. C'est sans doute devant cette destructuration que Valéry rajoutera le chant. Soit pour résumer les difficultés le schéma suivant, qui illustre le passage d'un système binaire à un système ternaire :

Communication		Eloquence	
utile	dire	redire	beauté
usage construction	architecture parlante	chant des bâtiments	

Page 34  
manquante sur le rapport

---

2. LE TRAITE DE L'ART DE PARLER COMME THEORIE  
DE L'ARCHITECTURE ?

L'histoire de l'architecture considère souvent les seuls traités spécialisés. Interroger les écrits sur l'art de parler c'est se demander ce qu'il en est de cette détermination d'un domaine par une classification corporatiste du savoir. Nous avons également soulevé le problème d'une interprétation linéaire de la notion d'emprunt, celui que l'architecture aurait fait au langage. Notre hypothèse est plutôt qu'elle n'a pas emprunté, mais a été théorisée par l'art de parler, et ce en partie par la création d'une proximité entre architecture et langage, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent. Nous tenterons d'avancer sur cette hypothèse tout d'abord à partir de l'ornement.

---

## 2.1 ORNEMENT

Il n'est pas forcément aisé de comprendre ce que peut signifier le terme ornement pour les architectes de cette période. Pour une question de clarté, nous dit F. Blondel, il ne faut pas parler d'ornement au sujet des architrave, frise et corniche dès lors qu'il y a d'autres genres d'ornement en architecture. Mais ces trois éléments restent néanmoins des ornements (1). Ornement désigne également les "déformations" que l'on fait subir aux colonnes : les vis des colonnes torsées, les tiges et feuilles de vignes (2). Dans une acception proche, il y inclut les moulures : reglet, larmes, triglyphes... (3). De plus, le terme a le sens d'ordonnance : l'ornement c'est la colonne (4). Plus généralement, le discours qui décrit l'édification fait de l'ornement un élément sinon rapporté du moins intervenant dans un temps second : ce n'est qu'après avoir maîtrisé la solidité de son édifice que celui-ci peut être embelli (5) jusqu'à ce qu'on y pose trophées et figures.

Cl. Perrault semble à première vue en accord avec F. Blondel : "Ornement ne se peut proprement entendre que des choses qui sont ajoutées aux membres essentiels, tels que le sont la sculpture dont on taille les frises et les moulures des architraves, des corniches, des bases, des tailloirs" (6) ou "la signification ordinaire comprend toutes les choses qui ne sont point des parties essentielles mais qui sont ajoutées seulement pour rendre l'ouvrage plus riche et plus beau, telles que sont les sculptures de feuillages de fleurs et de compartiments que l'on taille dans les moulures, dans les frises, dans les plafonds, et dans d'autres endroits qu'on veut orner" (7).

---

1. F. Blondel, Cours..., L. III, chap. I, p. 58.

2. *ibid*, L. I, chap. VI, p. 32.

3. *ibid*, p. 6.

4. *ibid*, L. I, chap. II, p. IV.

5. L. I, chap. I. C'est en ce sens qu'il dit de Vignole qu'il "applique avec facilité l'ordonnance de sa façade et ses ornements", (L. II, chap. II).

6. Cl. Perrault, Les dix livres d'architecture de Vitruve, Paris, 1673, p. 110, note 1.

7. *ibid*. p. 6. note 14.

Mais cette même logique dépasse celle de F. Blondel dans une note de la traduction de Vitruve :

"... Il n'y a, ce me semble, point de raison de donner le nom d'ornement à des choses qui sont aussi nécessaires et aussi essentielles que des architraves, des corniches et des pedestaux ; les colonnes et les statues étant ordinairement des parties qui peuvent plutôt passer pour des ornements que pour des choses dont les édifices ne se peuvent passer". (1)

Divergences donc entre F. Blondel et Cl. Perrault (faut-il mettre frise, architrave, corniche dans les ornements ?), mais un accord sur le fond : l'ornement est bien quelque chose d'inéssentiel et de rajouté.

La rhétorique semble choisir une conception totalement inverse de l'ornement architectural. Aux oppositions agréable/solide, ornement/essentiel, lambris/murs, sculptures et peinture/planchers et couverture, à l'ornement comme rajout, Fleury substituera l'idée d'un ornement "attaché à la chose même, et que l'on ne peut séparer sans la détruire"(2).

---

1. *ibid.*, p.215, note 8.

2. Cl. Fleury, Si on doit citer dans les plaidoyers, *op. cit.*, p. 121. Cette thèse fonctionnaliste vient de Cicéron, De Oratore, Livre III : 180. "Dans une embarcation, qu'y-a-t-il de plus indispensable que les flancs, la cale, la proue, la poupe, les antennes, les mats ? Mais toutes ces parties, dans leur aspect, offrent une telle élégance qu'on les croirait inventées pour le plaisir autant que pour la sécurité. Les colonnes sont faites pour soutenir les temples et les portiques : cependant elles ne sont pas moins majestueuses qu'utiles. Le faite superbe du Capitole et des autres temples, ce n'est pas le besoin d'élégance, mais la nécessité même qui l'a créé. En effet, l'on avait cherché le moyen de faire écouler les eaux des deux côtés de l'édifice, et l'utilité de ce faite du temple a tout naturellement entraîné la majesté, en sorte que, même si l'on plaçait le Capitole dans le ciel, où il ne peut y avoir de pluie, il semble que, privé de ce faite, il n'aurait pas de majesté".

181. "De même, dans toutes les parties d'une phrase, ce qui est utile et presque indispensable ne va pas sans une sorte de charme et d'agrément".

Claude Fleury, qui, lui-même, se "trouve aujourd'hui grand architecte", fera découler la beauté de l'usage. A une construction en deux temps, il substitue une unité de la conception :

"La véritable beauté d'un bâtiment dépend du dessein général, de tout le plan et de la situation de chaque partie, c'est-à-dire du lieu où l'on élève ces gros murs, et de la figure de ces toits qui vous semblent ne contribuer en rien à l'ornement (...). Et c'est une grande erreur de s'imaginer qu'une chose puisse être belle sans être bonne, et que, pour rendre un ouvrage beau, il faille lui ajouter quelque chose après qu'il est achevé. Car j'appelle un ouvrage achevé lorsqu'il est propre aux usages pour lesquels il est fait, et je prétends que s'il n'est beau en même temps qu'il est fait, il ne le sera jamais". (1)

La beauté du bâtiment est une question de plan, de situation des parties, de la figure des toits ou de l'usage, et certainement pas les peintures et les dorures. L'ornement ne sera jamais quelque chose de rajouté, et si le bâtiment est beau c'est parce qu'il est fait ; il est beau aussitôt, ou il n'est pas. Il n'est pas rattrapable.

C'est que l'éloquence n'a pas d'autonomie, elle est seulement ce qui donne un peu plus de clarté à la pensée, ou de facilité à la parole. L'éloquence c'est la colonne :

"Il n'y a rien de véritablement beau dans un discours, que la justesse et la solidité des pensées jointes à tout ce qui est utile, soit pour la clarté des expressions, soit pour la facilité de la prononciation. Dans un bâtiment, les colonnes qui en sont le principal ornement, y sont si nécessaires, et leur beauté est si étroitement liée avec la solidité de tout l'édifice, qu'on ne peut les renverser sans les ruiner entièrement". (2).

- 
1. Claude Fleury, Dialogue sur l'éloquence, 1664, cité par B. Tocanne, L'idée de nature en France, op. cit. p. 291.
  2. Lamy, La Rhétorique, op. cit., p. 352.

Lamy dira encore que la beauté est la fleur de la santé. (1)  
L'ornement est marque de la santé du discours. On peut penser que si effectivement Cl. Perrault a beaucoup de doutes sur l'utilité de la colonne, les références architecturales de l'art de parler sont albertiennes, dans l'idée de la colonne comme principal ornement de l'architecture, et comme le plus nécessaire. Ce qui pourrait être apporté de neuf, c'est l'idée d'une liaison intime entre construction et ornementation par l'intermédiaire de la rhétorique.

Le fait d'envisager l'éloquence comme un mieux dire, mieux véhiculer le message, amène Fénelon à considérer que, de la même façon, l'ornement architectural ne sera que ce qui confirme la fonction utilitaire des diverses parties de l'architecture. Dans son discours de réception à l'Académie Française, il va partir sur un parallèle entre le langage et l'architecture où l'on ne saura plus bien si l'architecture sert de comparaison pour parler du langage, ou si le langage sert d'introduction pour traiter du véritable sujet : l'architecture.

En soixante ans, raconte Fénelon, le langage a donc changé. Les savants sont revenus aux véritables règles, "on n'abuse plus, comme on le faisait autrefois, de l'esprit et de la parole ; on a pris un genre d'écrire, plus simple, plus naturel, plus court, plus nerveux, plus précis". Ce changement serait un peu un retour au style simple. Le langage doit redonner la force des pensées et Fénelon le dit déjà en des termes "architecturaux" :

"On n'admet que les pensées vraies, solides, concluantes pour le sujet où l'on se réfère. L'érudition autrefois si fastueuse ne se montre plus que pour le besoin".

---

1. Ibid. Cette conception est redevable à l'idée de totalité : "Le discours doit enfin ressembler à un objet naturel", c'est-à-dire dont "toutes les parties sont liées par une relation nécessaire". Claude Fleury, cité par B. Tocanne, L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit, p. 291

Du vrai, du solide, et la satisfaction du besoin, et rien d'autre, un tel programme pourrait être celui du 19<sup>e</sup> siècle en architecture. Une architecture de l'âge de raison assurément, fonctionnaliste et ne reconnaissant que la beauté du vrai.

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

Fénelon propose une identité de but à l'architecture et à l'éloquence. Dans l'ordre du besoin, le langage sert à communiquer les pensées, comme l'architecture à loger les gens dans une maison solide et adaptée à son programme. Dans l'ordre expressif, le langage fera apparaître, comme dans un renforcement, ce qui sert à la démonstration, tout comme en architecture l'ornement sera au service de l'expression de la nécessité. C'est de ne pas remplir cette mission que Fénelon reproche au gothique. Cette architecture "pleine de roses, de petites pointes et d'une infinité d'ornements délicats où la pierre est découpée comme un carton. Elle élève jusqu'aux nues des voûtes immenses sur des piliers menus comme des fuseaux. Tout semble prêt à tomber, et dure néanmoins des siècles. Tout étonne par sa hardiesse, et cette hardiesse est une disproportion des parties".

Les gothiques sont allés trop loin dans la recherche du beau. Ce que dit Fénelon avec son "carton", c'est que le gothique ne donne pas l'impression d'être une architecture, et que par conséquent elle pêche du côté de l'expression, même s'il n'en admire pas moins l'industrie. Il est incohérent qu'une architecture qui peut durer des siècles apparaisse comme du carton tenu par des allumettes. (1) Fénelon en arrive à une structure théorique qui distingue la rupture de la représentation et la continuité avec la nature de la chose.

Sans doute F. Blondel et Cl. Perrault savaient-ils que l'ornement ne rendra jamais beau un édifice mal logeable, mais pouvaient-ils, comme le proposent Fénelon et Fleury, passer d'une théorie en termes de conjonction (beau et utile) à une théorie fonctionnelle de l'ornement, c'est-à-dire non seulement devant représenter la solidité de l'édifice, mais en être directement issue ? Sous réserve d'approfondissements, il faut se demander si la rhétorique ne va pas s'imposer une conception de l'ornement empruntée à l'architecture, mais qu'elle développe. L'ornement comme inhérent à la construction s'énoncera bien plus tard en architecture, alors qu'il aurait été produit d'abord dans la théorie de la littérature dans sa prise du modèle architectural.

Comme le dit Tocanne, Fleury esquisse une théorie fonctionnelle de l'ornement, celle du 19<sup>e</sup> siècle en architecture (2). Cette logique représentée peut-être celle que montrera une poétique, logique de l'oeuvre comme objet quasi à plat, ordre visuel du poème. Ainsi en va-t-il de l'édifice que les architectes s'arrangent à composer et considérer d'une seule vue. Les sons et les colonnes se répondent en cet ordre.

---

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

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

A supposer que la proposition puisse être quelque part fondée, il ne s'agirait nullement de croire que la rhétorique "préfigure" ou "anticipe" sur l'architecture ; le mécanisme en serait beaucoup moins magique : un domaine en aurait pensé un autre, mais sa production ne prendrait sens que reconstruite. Ce que nous trouvons novateur dans les propos rhétoriques n'est pas perçu par leurs auteurs, ni utilisable dans le système de l'architecture tel qu'il fonctionne à l'époque. (Quand, inversement, le langage va devenir modèle pour l'architecture au 18<sup>e</sup> siècle, celle-ci reconstituera néanmoins d'elle-même cette conception de l'ornement).

La Logique de Port-Royal aborde très peu l'architecture, sauf à quelques endroits dont celui que nous allons commenter, et remarquons qu'il s'agit d'un passage sur l'éloquence (1). Elle n'attaque jamais un tant soit peu frontalement l'architecture, elle pourra aussi bien prendre l'exemple du carosse que celui du palais (2). L'architecture montre plutôt le mauvais exemple. Ainsi pour faire voir que l'ornement contribue fortement à masquer la vérité, et à lui imposer les lois de la période ou de la figure, elle compare le travail de l'orateur à celui de l'architecte, qui pour faire un bâtiment taille les pierres, les raccourcit et les "déguise selon qu'il lui est nécessaire pour les placer dans ce vain ouvrage de paroles qu'il veut former". (3) N'est-ce pas là encore une vision qui prendra son effet en architecture au 19<sup>e</sup> siècle ?

---

1. Antoine Arnauld et Pierre Nicole, La Logique de Port-Royal, 1662, éd. de 1824.

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

3. Ibid. p. 341

Pour Port-Royal, l'ornement est l'équivalent de la défiguration du matériau, comme pour Viollet-le-Duc on ne doit pas trahir la vérité de la matière qui a sa destinée inscrite en son sein. Alors effectivement, l'architecture se voit obligée de reprendre une théorie venue d'ailleurs, mais ce faisant elle n'emprunte qu'à elle-même, c'est-à-dire à une théorie de l'architecture produite par la littérature. S'il est pour le 20<sup>e</sup> siècle possible de parler sans trop de craintes d'emprunts, il est beaucoup plus difficile de le soutenir au 17<sup>e</sup> siècle. C'est même tout l'inverse qui se produit : l'architecture fait un prêt à la philosophie et au langage, elle le récupère avec des intérêts (le modèle a été bonifié) mais aussi avec une perte de pouvoir.

Pour illustrer le thème de la vérité, Lamy prendra pour exemple les colonnes vitruviennes qui ne doivent pas être peintes sous la forme de roseaux ou de chandeliers "qui portent de petits châteaux" (1). La vérité en architecture semble sortir d'un débat philosophique, relatif soit à la connaissance théorique et à ses règles logiques, concepts et principes, soit à l'harmonie de l'univers (2), pour se centrer sur la vérité de l'ornement. Bouhours pense l'ornement comme ajout à la vérité, à la structure de l'édifice, ajout en grandeur ; agrément et délicatesse sans pour autant qu'il ôte de la vérité (3).

La vérité est le fondement de l'édifice mais elle ne suffit pas, il faut y mettre de l'ornement (4). La vérité est aussi un peu celle de la construction, du "bâtir simplement". L'architecture se sera inspirée de la lettre de ce qui n'est pas encore ici que comparaison et métaphore : "La vérité est à la pensée ce que les fondements sont aux

---

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

2. E. Cassirer, La Philosophie des Lumières, op. cit. p. 307.

3. Bouhours, La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, op. cit. second dialogue, p. 105.

Opinion partagée par Charles Perrault, Parallèle, Tome II, p. 66

4. B. Tocanne, op. cit. p. 407.

édifices". (1) Mais la vérité ne travaille pas l'architecture de cette façon à l'époque. N'est-ce-pas là une vision de l'ornement et de sa vérité qui serait produit par la philosophie et la rhétorique à leur propre compte, mais qui sera repris par l'architecture cette fois dominée ?

---

1. Ibid.

---

## 2.2. CONVENANCE

Contrairement à l'ornement fonctionnel, pensé d'abord par les poéticiens avant que d'éclorre en architecture, les notions de convenance, de caractère et de bienséance, existent en architecture depuis Vitruve comme dans l'art de parler depuis Cicéron, ces deux auteurs ne constituant pas d'ailleurs des limites historiques.

On montrera d'abord, en guise de rappel, l'étendue de ces préceptes en architecture, mais aussi à travers quelques repères pour l'Antiquité.

Côté éloquence, ces mêmes notions sont perçues comme devant venir de l'architecture. L'origine du caractère, de la bienséance, de la convenance, mais aussi de style ce sont alors les ordres d'architecture .

Sans que la question puisse être tranchée, nous avancerons l'hypothèse selon laquelle, d'une part l'architecture adopte le caractère grâce à sa description architecturale par la poétique, d'autre part le caractère comme relève des ordres est due en architecture à sa production par la poétique.

### Rappel

La convenance au 17° siècle n'est pas la ressemblance, la *convenientia* qu'elle était au 16° siècle (1). Quand là, elle est outil de description et d'analyse du monde dans un renvoi infini des choses entre elles, elle désigne ensuite la représentation, elle est alors de l'ordre de l'expression (2). La ressemblance devient une technique de la représentation ou une qualité du signe qui n'est plus "une figure du monde" (3).

---

1. Michel Foucault, Les mots et les choses, éd. Gallimard, Paris, 1966. p. 32-40.

2. *ibid.* p. 65.

3. *ibid.* p. 72.

Néanmoins au 17<sup>e</sup> siècle, la représentation en architecture s'unit à ce qu'elle représente dans la reconstitution d'une totalité. Il est probable qu'elle aura gardé du 16<sup>e</sup> siècle une partie de cet enroulement des choses entre elles dans l'oeuvre d'art, l'accord des parties entre elles (J. Martin).

La définition que donne le 17<sup>e</sup> siècle de la convenance est d'abord vitruvienne. Comme le remarque Pierre Gros, Vitruve avait bien conscience de la nécessité d'accorder l'aspect et la forme de l'architecture au statut de son propriétaire. Autrement dit, la convenance était à l'oeuvre (1). Julius von Schlosser pensait que les idées de J.L. de Cordemoy - le théoricien majeur du 18<sup>e</sup> siècle français, l'inspirateur de G. Boffrand, Briseux, Lodoli et Laugier - étaient, en ce qui concerne la bienséance, d'origine vitruvienne et horacienne. Relevons de J. von Schlosser cette définition :

"... la clarté de l'aspect extérieur, la "bienséance" correspondant rigoureusement à la destination, apparaissent comme la fin suprême et la condition préalable de toute beauté architectonique" (2).

A l'époque de Vitruve, Denys d'Halicarnasse, dans le Traité de l'arrangement des mots, définit la convenance par "un certain accord du discours avec les personnes et les choses" (3). Il faut aussi rappeler que la convenance est pour Cicéron une des quatre divisions de l'élocution : correction, clarté, ornementation, convenance. La convenance guide le choix des styles et est strictement équivalente à la notion de bienséance ou de décorum :

"(L'orateur) dira chaque chose de la manière dont elle devra être dite : les sujets riches, sans sécheresse, les grands sans petitesse, et inversement, et son style va de pair et de niveau avec les idées" (4).

- 
1. Pierre Gros, Introduction, in Architecture et Société, éd. C.N.R.S. et Ecole Française de Rome, 1983, p. 6, note 10.
  2. Julius von Schlosser, La littérature artistique, éd. Flammarion, Paris, 1984, p. 643-44.
  3. Denys d'Halicarnasse, Traité de l'arrangement des mots, trad., Batteux, Paris, 1783, p. 126.
  4. Cicéron, L'orateur, XXI, 71.

Perrault dans sa traduction de Vitruve distingue plusieurs sens au terme de bienséance (1) :

1. Le rapport entre la "personnalité" de la divinité et la forme et les attributs du temple :

"On ne fera point de toit au temple de Jupiter, ni à celui du ciel (...) parce que ces divinités se font connaître en plein jour et par toute l'étendue de l'univers. Par une semblable raison, les temples de Minerve, de Mars et d'Hercule seront d'ordre dorique, parce que la vertu de ces divinités a une gravité qui répugne à la délicatesse des autres ordres : au lieu que Venus, Flore, Proserpine et les nymphes des fontaines en doivent avoir d'ordre corinthien, d'autant que la gentillesse des fleurs, des feuillages et des volutes dont cet ordre est embelli, paraît fort convenable à la délicatesse de ces déesses ; et cela semble contribuer beaucoup à la bienséance, comme aussi de faire les temples de Junon, de Diane, de Bacchus, et des autres Dieux de cette espèce, d'ordre ionique, parce que la médiocrité que cet ordre tient entre la sévérité du dorique, et la délicatesse du corinthien, représente assez bien la nature particulière de ces divinités".

Convenance et représentation sont impliquées dans cette définition.

2. Le rapport d'accoutumance : l'égalité de traitement entre le dedans et le dehors ; l'habitude, le code.

3. Bienséance désigne encore une commodité relative à la disposition des pièces par rapport au jour.

De Cordemoy on donnera la citation suivante :

"Car il serait contre le bon sens, par exemple que des portiques bien entendus et fort magnifiques, régnaient le long des halles ou des boucheries, et que de superbes vestibules ou salons servissent à introduire le monde dans les magasins des marchands. Il n'est pas nécessaire d'avertir ici qu'il n'y aurait pas en cela bienséance..." (2)

1. Claude Perrault, Les dix livres, Livre I, chap. 2.

2. J.L. de Cordemoy, Nouveau traité de toute l'architecture, op.cit. p. 85

Boffrand sera plus prolix, et c'est bien que la convenance a partie liée à l'expression et au langage :

"Une chose qui contribue beaucoup à la perfection d'une maison, est la justesse de l'esprit du maître qui l'a fait construire : c'est lui qui, pour ainsi dire, donne le ton à l'architecte qui doit en faire le plan, suivant ce qui convient à la dignité et à l'état du propriétaire : il en dispose toutes les parties suivant ses besoins : il en règle les proportions et la liaison, pour qu'elles s'unissent au tout.

Mais si le maître pense d'une manière petite, il voudra que sa maison soit faite suivant son idée : elle sera composée et ornée de colifichets. Si le maître est d'un caractère modeste et sublime, sa maison sera plus distinguée par l'élégance des proportions, que par les ornements et par la richesse de la matière. Si le maître est d'un caractère inégal et bizarre, sa maison sera composée en sorte que l'on puisse juger du caractère du maître de la maison qui l'a fait construire pour lui, par la manière dont elle est disposée, ornée et meublée". (1)

La convenance vaut pour les "conditions" : la maison d'un prince ne doit pas être faite comme la maison d'un particulier, ni celle d'un particulier comme la maison d'un homme constitué en dignité. Mais aussi pour les cultures : "Ce qui convient chez une nation ne convient pas toujours chez une autre..." (2)

Une des premières relations symboliques à établir est entre l'édifice et le propriétaire ou l'habitant : "considérations qu'on doit avoir pour les bâtiments par rapport à ceux qui les font bâtir et qui les habitent..." (3)

---

1. Germain Boffrand, Livre d'architecture, Paris, 1745, p. 11

2. Ibid. p. 12

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

Pour des personnes de médiocre fortune, la distinction se marque par une absence, celle de préoccupations esthétiques. C'est pour la seule satisfaction des usages que la relation édifice-habitant se fait :

"Il faut considérer en toutes les parties qui le composent l'usage auquel elles sont destinées, comme pour des marchands, des gens de justice, artisans, et autres, cherchant la commodité de chacun, et néanmoins la solidité, la bonne exposition, fuyant la trop grande dépense et les ornements superflus et trop magnifiques pour les personnes qui ne sont pas de condition à faire de grandes dépenses". (1)

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

A la convenance et la bienséance il faut ajouter le caractère :

"C'est dans les proportions de l'ordre dorique qui est le plus matériel, de l'ordre corinthien qui est le plus léger à la vue, et le plus susceptible d'ornements, et de l'ordre ionique qui tient le milieu entre ces deux extrémités, qu'on peut trouver le caractère qui convient à chaque espèce d'édifice". (2)

Tout comme les ordres, les proportions ont pour but de manifester le caractère. Les proportions qui sont d'abord des productions naturelles et fonctionnelles - "les corps propres au travail" ont donc une "taille massive", tandis que ceux "qui doivent avoir de l'adresse et de l'agilité" ont une taille légère (3) - sont des instruments pour signifier l'usage. Ce qui distingue la proportion naturelle de la proportion architecturale, c'est le passage de la fonction au signe (4), le niveau de "l'invention". La proportion architecturale exprime une idée, le "caractère" (produit d'ornements et de mesure) que l'on veut donner à l'édifice. Ainsi y-a-t-il "des règles différentes dans l'art de bâtir pour les diverses intentions que l'on a de rendre un bâtiment plus massif et plus délicat" (5).

---

1. Ibid. p. 139.

2. G. Boffrand, Livre d'architecture, p. 2

3. Perrault, Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens, Paris, 1683, p.j. préface.

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

5. Perrault, Ordonnance, préface.

C'est dans un passage qui ne s'y prête guère (la proportion) que Perrault formule explicitement un trait sémiotique essentiel de l'architecture, le passage de la nature à l'intention, qui fait le ressort de la fonction signe.

L'importance de ces notions est montrée par le fait qu'elles ont valeur de définition de l'architecte : "Un homme qui ne connaît pas ces différents caractères et qui ne les fait pas sentir dans ses ouvrages, n'est pas un architecte"(1). L'effet de l'édifice est lié directement, et par un mouvement de retour, à la destination : "Un bâtiment sera beau en lui-même, mais il perdra ce nom dès qu'on le regardera comme destiné au séjour d'un prince"(2).

La convenance est donc aussi bien un précepte de la conception qu'un critère d'évaluation. Plus encore, la qualité même du propriétaire, indépendamment de l'édifice, guide le jugement : on appréciera plus le palais d'un monarque heureux et dynamique que celui d'un prince inactif, quand bien même les édifices sont d'égale valeur(3).

Les distinctions entre convenance, caractère et bienséance ne sont plus guère lisibles pour un lecteur du 20<sup>e</sup> siècle. L'étaient-elles à l'époque classique ? c'est presque derrière les mots que J.F. Blondel, dans le Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture, (1754) et

---

1. Perrault, Ordonnance, p. 26

2. Jean-Pierre de Crousaz, Traité du beau, Paris, 1728, p. 83.

3. Ibid, p. 112

précisément à celles des pages 42 à 45, redonne avec concision et dans l'imbrication de leurs rapports, les définitions des préceptes suivants : bienséance, décoration, convenance.

A cet ordre de J.F. Blondel, on préférera ici commencer par la convenance qui est regardée "comme la partie qui doit précéder toute opération dans l'art du bâtir". Elle est le lien entre le social et l'architecture, la limite ou l'embrayage de l'un sur l'autre. C'est en cela qu'elle précède et constitue, avant qu'elle n'existe, l'architecture comme représentation du code social. La convenance est une restriction de la bienséance ("elle indique la bienséance qu'on doit observer dans toutes les espèces d'édifices"(1), et dirige l'architecture en son ensemble : grandeur, forme, ordonnance, richesse, simplicité, allégories, attributs. La convenance a vocation hégémonique : "c'est par l'aspect de convenance, que sous des principes constants on parvient à donner des formes diverses à des bâtiments élevés pour la même fin". Elle domine les données économiques et matérielles : "c'est elle qui règle la dépense ou l'économie, qui détermine le choix des matériaux, leur emploi, la qualité des matières". Il n'y a donc pas d'autonomie ou de préséance économique ou constructive. Ce ne sont pas la richesse réelle du propriétaire ni la loi constructive qui prédéterminent l'édifice, mais "le rang, la dignité ou l'opulence", du-dit propriétaire.

La bienséance, que J.F. Blondel perçoit comme une définition vitruvienne, se laisse saisir en sa différence avec la convenance. Comme dans la définition de la convenance elle lui apparaissait générale, dans sa définition propre, elle désigne "la retenue qu'on doit garder dans chaque genre d'édifice, relativement à la dignité des personnes pour qui l'on bâtit"(2). Si l'on accorde valeur à l'opposition genre/espèce, la bienséance englobe la convenance, dont la définition est beaucoup plus restreinte.

---

1. Nous soulignons.

2. Nous soulignons.

Par genre de bâtiment il faudrait entendre leur usage :

"la bienséance embrasse aussi le choix des ornements, et l'application des symboles et des allégories, qui doivent être analogues à l'usage des édifices sacrés, des places publiques, des palais des rois, etc." Et par espèce, la hiérarchie sociale qui détermine la convenance. C'est le sens de la formule citée précédemment : "on parvient à donner des formes diverses à des bâtiments élevés pour la même fin, selon le rang, la dignité ou l'opulence des propriétaires"(1).

Cette distinction est confirmée dans une attribution de la décoration en deux temps, selon les "espèces d'habitations privées, et les autres genres d'édifices : "c'est par la décoration que l'on distingue d'une manière convenable la demeure des souverains d'avec celle des particuliers et que l'on donne aux Monuments Sacrés, aux Edifices Publics et autres ouvrages d'importance ...". On parviendra donc avec J.F. Blondel à une clarification réelle des rapports entre des termes auparavant très imbriqués sinon confondus depuis Cicéron.

#### Pour l'éloquence : l'origine du caractère dans les ordres.

La convenance, le caractère, la bienséance mais aussi le style, sont comme les notions étudiées dans le premier chapitre, pensées par les théoriciens de l'art de parler à travers l'architecture.

Si on se contente de lire les traités d'architecture, les termes apparaissent dans la première moitié du 18<sup>e</sup> siècle (2) en provenance de la poétique, qui elle-même reprend Aristote ou le traité du sublime. Par contre, il est dans La Rhétorique de Lamy : "L'on doit faire en sorte que le style ait des qualités qui soient propres au sujet que l'on traite. Vitruve, cet excellent et judicieux architecte qui vivait sous Auguste, remarque que dans la structure des temples, on suivait

1. J.F. Blondel parvient ainsi à distinguer 2 notions aux différences incertaines. Cf. Werner Szambien, Reflet de la connaissance, Etudes sur la théorie et la terminologie de l'architecture à l'âge classique, I.E.R.A.U., S.R.A., Paris, 1983.

2. En fait, il existe déjà chez F. Blondel avec un sens qui est déjà celui du 18<sup>e</sup> siècle, nous semble-t-il.

l'ordre qui exprime le caractère de la divinité à qui le temple était dédié...". Après avoir décrit le rapport entre les divinités et les ordres d'architecture, il poursuit :

"Il en est de même des discours, les fleurs et les gentillesses de l'éloquence ne sont pas propres pour un sujet grave et plein de majesté. L'austérité du style est importune, lorsque la matière permet de rire : la force des expressions est inutile, quand les esprits se gagnent par la douceur, et qu'il n'est pas besoin de les combattre, ni de les forcer"(1).

Dorique, ionique et corinthien sont les trois qualités du style : la force, la douceur, l'agréable ou le fleuri. Ainsi sur cet exemple encore, ce sont les poéticiens qui proposent le passage d'une théorie des ordres à celle du caractère et donc du style.

La notion de "style" est toute entière contenue dans celle de "caractère", et même si elle désigne plutôt des éléments concrets, les trois genres de style disent bien qu'ils sont correspondance entre sujet et expression : "Il y a trois genre de style... ; le sublime, le simple, le médiocre. L'on appelle quelquefois ces styles : caractères, parce qu'ils marquent la qualité de la matière qui est le sujet du discours"(2). Bien évidemment entre caractère et style il y a la différence entre la partie et le tout qui doivent s'accommoder. Le style nature, simple, est modération des ornements ; il s'oppose à l'affecté et aux pompeux. Si le style est d'abord un problème de rhéteurs (Cicéron par exemple), c'est à l'architecture que ceux-ci se référeront pour le définir.

Lamy ne fait pas vraiment là une découverte. Au 16<sup>e</sup> siècle, Blaise de Vigenère avait mis en paradigme Platon, Cicéron, Lucian, les styles de ces auteurs, et les ordres dorique, ionique et corinthien, d'autre part les ordres d'architecture et leur principe de superposition lui permettaient de hiérarchiser les styles :

---

1. Lamy, *La Rhétorique*, op. cit. p. 336

2. Lamy, *ibid.* p. 318-319.

Platon d'abord, Cicéron ensuite, Lucien enfin :

"Le présent qu'icy je vous fais est composé de ce nombre à guise de quelque galerie ou Portique à trois ordres d'architecture, dont celui d'en bas qui est ordinairement le Dorique, est représenté par Platon, non pour rapporter l'excellence de cest auteur si délicat et élégant sur tous les autres à un ordre plus grossier et massif de tous, mais pour ce qu'il sert icy de base et fondement aux deux qui posent dessus : Ainsi que tant de répétitions qu'il y a qui tiennent comme lieu de triglyphes et les réponses entrecoupées un peu bien court, voir abruptement quelquefois, semblables presque les unes aux autres, dont l'un de nos follastriz gosseurs modernes s'est voulu rire sous le personnage de Trouillogan, sonneront par aventure assez rudement et ne trouveront pas grand goust ni crédit envers les oreilles encore imbûes et façonnées, à l'induction socratique. L'autre qui vient après, plus esgayé comme un ionique, est Cicéron. Et finalement Lucien pour le tiers, à savoir le corynthiaque, par raison des belles histoires figurées en celuy ainsi que pourroit estre une frise ou zoophore entallé à petits bastions, fleurs, fructages et autres telles fantaisies aussi agréables et récréatives à l'oeil que les comptes amenés icy peuvent estre à nos imaginations et pensées"(1).

L'architecture est ce modèle de l'histoire, galerie ou portique à trois ordres d'architecture. Ensuite, l'architecture est comme pour Lamy l'origine du style à travers les ordres. Il y a aussi des comparaisons disons plus "légères", ainsi la répétition qui ici est référée au triglyphe. Cependant, qu'on pense à une citation de Cordemoy où c'est l'architecture qui est définie à travers la répétition (2).

C'est en fait un autre point qui nous intéresse dans cette citation. Parce que Blaise de Vigenère utilise les ordres comme modèles de hiérarchie, le Corinthiaque est au-dessus du Ionique, lui-même au-dessus du Dorique. Et, cependant, sans ces deux derniers, le Corinthiaque ne saurait exister. L'architecture est un outil de classement, de hiérarchisation du langage.

L'architecture sert donc de modèle pour penser la rhétorique, comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, mais de plus, parce qu'elle sert à classer, elle est rapprochée de l'objet classé, en l'occurrence les styles littéraires, comme on le sait adaptés à leur sujet.

1. Blaise de Vigenère, préface à sa traduction de Trois dialogues de l'amitié, op. cit. le Lysis de Platon, le Laelius de Cicéron et le Toxaris de Lucien, Paris, 1579, Epistre.

2. Cf. infra, p. 69.

Pour expliquer que dans le style sublime il faut tolérer certains écarts à la vérité, Lamy prendra à nouveau un exemple d'architecture. Il décrit ce que l'architecte est amené à faire sans toujours le savoir :

"Les expressions du style sublime doivent être nobles, et capables de donner cette haute idée qu'on envisage comme la fin. Quoique la matière ne soit également noble dans toutes ses parties : néanmoins, il faut garder une certaine uniformité de style. Dans un palais il y a des appartements aussi bien pour les derniers officiers que pour ceux qui approchent de la personne du prince. Il y a des salles et des écuries. Les écuries ne doivent pas être bâties avec autant de magnificence que les salles, cependant il y a quelque proportion entre tous les compartiments de cet édifice, et chaque partie, pour basse qu'elle soit, fait assez voir de quel tout elle est partie. Ainsi dans le style sublime, quoique les expressions doivent répondre à la matière, il faut néanmoins parler des choses qui ne sont que médiocres, avec un air qui les relève de leur bassesse, parce qu'ayant dessein de donner une haute idée de son sujet, il est nécessaire que tout porte, pour ainsi dire ses livrées, et lui fasse honneur, et que l'ouvrage entier fasse connaître dans toutes ses parties la qualité du sujet". (1).

Le sublime, en architecture comme en poésie, demande de l'artifice, et si, comme souvent, tout dans le sujet n'est pas sublime, et bien il faut tricher, ou l'effet tombe : "Après avoir dit mille belles choses : si on ajoute quelque chose de bas, il se trouvera des esprits assez malins pour ne faire attention qu'à cette bassesse, et oublier tout le reste. On ne doit rien dire qui démente ce qu'on a dit, et par exemple gâter le caractère terrible d'une déesse en ajoutant ces mots : une puante humeur lui coulait des narines" (reproche de Longin à Hésiode) (2).

N'existerait-il pas, cependant, des usages surfaits de l'architecture dans l'ouvrage de rhétorique, et par là sans portée ? Fleury par exemple pense qu'il est "dégoutant" d'annoncer dans un plaidoirie la figure que l'on va faire (dilemme ou gradation...), de même qu'il ne

---

1. Lamy, La Rhétorique, op. cit. p. 336

2. ibid

faut pas laisser voir la façon dont l'architecture a été faite en laissant les échaffaudages, grues et engins sur le chantier(1). Sans doute la pédanterie de l'annonce de la figure est-elle dégoûtante, comme un bâtiment laissé en chantier en donne l'image, mais le rapprochement de Fleury ne semble pas aller au-delà. Toutefois, celui-ci indique un véritable problème que les architectes auront à traiter : de la même façon que l'on peut annoncer ce que l'on va dire, l'édifice doit-il (ou non) montrer la façon dont il a été construit ?

#### Le travail de la rhétorique en architecture.

Deux traits de cette hypothèse d'une théorisation de l'architecture par la poétique seront maintenant évoqués : - l'adoption du caractère en architecture ; - l'acceptation de la proposition de Lamy : le caractère comme relève des ordres.

- L'adoption du caractère en architecture grâce à sa description architecturale par la poétique.

"Que tout soit noble à proportion si c'est un grand sujet, et que tout soit simple si le sujet est médiocre" (2) ;  
"La matière règle le style (...) on doit s'élever ou s'abaisser selon qu'elle est relevée ou qu'elle est basse, (...) la qualité du discours doit exprimer la qualité du sujet" (3).

Ces propos pourraient être de F. Blondel (4) ou plus tard de Boffrand. ~~Venus~~ D'Aristote ou de Longin, ils sont en fait passés par Vitruve et les traités du 16<sup>e</sup> siècle pour les poéticiens du 17<sup>e</sup> siècle, et par la correspondance introduite entre les ordres et les divinités. Lamy redira que l'ordre exprime le "caractère de la divinité à qui le temple est édifié", que le dorique va bien à Minerve, Mars et Hercule ;

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

2. Fleury, ibid. p. 119.

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

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

le corinthien à la tendre Venus ; l'ionique à Diane et Junon (1). L'ordre et le sujet prennent place dans trois paradigmes : solidité, gentillesse, et leur moyenne. Telle se reprecise la notion de caractère, à la fois caractère du sujet et de l'ordre, ordre comme expression du sujet à travers son caractère, ce qui relie le sujet et l'ordre, ce qui représente le premier par le second.

Le caractère vient de l'architecture (Vitruve), mais n'y retournera pleinement que dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Peu importe d'ailleurs la précision des dates tant la communauté intellectuelle est alors resserrée (2). Dans une quasi simultanéité même, l'architecture, modèle de la poétique, se verra forcée la main pour adopter une logique du caractère qui lui est latente, et tout en paraissant emprunter la notion. La poétique dès lors pourrait se lire ici comme le passage obligé de la théorie architecturale.

Mais le caractère n'est pas une notion importée de la peinture et de la poésie par les architectes, même s'il ne faut pas oublier le rôle joué par la "méthode pour apprendre à dessiner les passions" de Le Brun (3). Au contraire, c'est une notion produite par l'architecture ou à travers elle, et si on veut bien, théorisée aussi à des fins d'architecture (4). En une trentaine d'années, la théorie du caractère sera jouée et les conditions intellectuelles de son développement présentes.

---

1. Lamy, La Rhétorique, p. 336

2. Cf. Perrault peut bien parler du caractère des ordres comme du caractère du fût de la colonne, du piédestal ou de l'entablement. Ordonnance, op. cit. p. j. 2, 43.

3. Charles Le Brun, "La méthode pour apprendre à dessiner les passions" Paris, 1698. Cf. Jacques Chouillet, L'Esthétique des Lumières, PUF, Paris, 1974, p. 21.

Voir aussi Henri Jouin, Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV, Paris, 1889.

4. Le caractère a finalement peu à voir avec le principe d'imitation de la nature. Il traite au contraire de la représentation de questions d'expression ou de leur théorie. Le caractère est une réflexion sur la représentation, qui ne saurait se limiter à l'ornement, et à séparer de conditions institutionnelles (lutttes inter-professionnelles, modification de la commande).

L'acceptation de la proposition de Lamy : le caractère comme relève des ordres.

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

Si on doit à E. Kaufmann le rapprochement caractère/architecture parlante (2), il faut en replacer le fonctionnement dans les textes où se manifeste déjà sa productivité. Ainsi les qualités du style, la douceur, la force, l'agréable (ou le fleuri, avec ses "tropes et figures qui en sont les fleurs" (3)) et l'austère (qui "retranche du style tout ce qui n'est pas nécessaire", "n'accorde rien au plaisir", "ne souffre aucun ornement" (4)) sont-elles homologues des ordres ionique, dorique, corinthien et peut-être toscan. L'architecture dès lors pourra elle aussi parler, ce qui est annoncé par Fréart de Chambray dans la terminologie "Manières de bâtir" (la solide, la moyenne et la délicate (5)), qui tout en recoupant les ordres est bien plus une qualité de style.

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

2. Emil Kaufmann, Architecture in the age of reason, (1955), Dover ed. New-York, 1968.

3. Lamy, La Rhétorique, p. 336

4. Ibid.

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

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

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

L'architecture occidentale est foncièrement moderne dans son fonctionnalisme sémiotique, le devoir de l'architecte étant celui de représenter l'objet qu'il fabrique. Et c'est justement la vérité de cette fonction qui aura été remise en cause récemment non seulement par la tendance post-moderne en architecture, mais certainement déjà par des architectes comme Schindler (cf. D. Rouillard, Construire la pente, op.cit., en particulier pp 63-65). Il faut également y joindre une crise de "l'effet", celle de la pensée de H. Francastel pour qui tout changement s'accompagne d'une manifestation dans un changement d'espace; logique qui est encore celle de P. Virilio (l'Espace Critique, ed Ch. Bourgeois, Paris, 1984) sur l'espace. L'espace indifférent aux changements technologiques est notre condition post-moderne, et ceci met en crise l'ensemble de la pensée russkienne ou viollet-le-ducienne. Il n'y a plus de "raison" aujourd'hui pour montrer à l'extérieur et sur l'architecture la construction ou la destination, le représentant est coupé du représenté.

γ

L'ailleurs des traités

Ces quelques exemples nous aurons donc amené à tenter de faire sortir notre réflexion de son enfermement dans les traités d'architecture. En effet, parce qu'elle prend l'architecture comme modèle, la rhétorique pense l'architecture dans son propre système, la modélise et donc la modifie. Elle produit ainsi un rapprochement des deux domaines et sans doute les conditions de la possibilité pour l'architecture de se percevoir comme langage. Peut-être a-t-elle même produit une conception novatrice de l'ornement et le passage de la doctrine des ordres à celle du caractère.

La rhétorique ferait ainsi évoluer la doctrine de son modèle, dans un ailleurs du droit chemin de l'architecture, tel qu'il peut être indiqué dans le traditionnel traité. Au 17<sup>e</sup> siècle, la rhétorique serait un des lieux de la pensée de l'édification, laquelle devra récupérer ses acquis, et ainsi se trouvera en position dominée.

---

2.3. LATENCE DU QUESTIONNEMENT SEMIOLOGIQUE

---

A ce point d'avancement, on ne peut cependant prétendre à l'existence d'un questionnement sémiologique en architecture. La théorisation de l'architecture par l'art de parler et ses conséquences dans la doctrine architecturale n'impliquent pas que l'architecture se pense comme un langage.

Le terme de convenance appartenant à la fois à l'architecture et au langage, désigne la parole juste, l'adéquation d'une parole à une pensée, elle-même adéquate à la vérité des choses. "La convenance est cette relation entre la réalité, la pensée et le langage"(1). Comparer cette définition avec celle des architectes permet tout juste de voir la latence d'un questionnement sémiotique. Si la convenance en architecture est l'adéquation entre l'architecture et la hauteur du client ou la destination de l'édifice, on reste alors en-deçà de la problématique où s'insère le terme pour Méré et autres auteurs du 17<sup>e</sup> siècle (2). L'architecture n'est pas une pensée ou un discours qui a à s'exprimer. La convenance est le terme qui relie le caractère du sujet et le caractère de son expression, et cela dès la Poétique d'Aristote.

Reste qu'avec la convenance on peut mentir, non plus pour conserver l'unité d'un tout (supra p. 56), mais sur la représentation du statut du destinataire. Les hommes s'arrangent pour se grandir et pour réhausser l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes et notamment en se faisant construire de plus grosses maisons qui feront l'admiration des autres (3). Port-Royal ne remet pas en cause l'expression du statut du destinataire, mais seulement la triche : Qu'est-ce que proposent ces gens qui bâtissent des maisons superbes et beaucoup au-dessus de leur condition et de leur fortune ?" (4).

---

1. B. Tocanne, op. cit. p. 129

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

3. Arnauld et Nicole, La Logique de Port-Royal, op. cit. p. 10

4. *ibid.*

S'ils étaient seuls ils ne pratiqueraient pas ainsi, c'est la vie en société qui les incite à ce mauvais jeu de s'adresser aux autres. "Ils s'imaginent que tous ceux qui verront leurs palais, concevront des mouvements de respect et d'admiration pour celui qui en est le maître". Cette réflexion sur le signe, la métonymie de l'homme à l'espace, les marques de la puissance, vise tout autant le spectateur que le propriétaire ; l'architecture comme message adressé à la fois au propriétaire et spectateur. Donc une architecture qui parle, mais le mot et seulement jeté.

Passons maintenant de la Logique à la Rhétorique de Lamy. La qualité de la représentation est aussi qualité morale des peuples. Elle s'oppose à l'esprit mensonger. Tout écart à la vérité est un écart de pensée. Ce type de rapprochement n'est donc pas à mettre uniquement du côté d'une approche ruskinienne. Ici encore la poétique du 17<sup>e</sup> siècle véhicule des images qui s'épandront en architecture au 19<sup>e</sup> siècle.

Chaque époque à un style propre qui dépend des moeurs des peuples. Lamy trouvera bien entendu qu'aux peuples "sérieux et réglés" correspond le style "sec, austère, et sans ornement" (1). Le style touche aussi bien le langage, les habits, la table et les bâtiments. Les Romains, qui "se contentaient seulement de se faire entendre" et "ne cherchaient aucune douceur dans leurs paroles", avaient des maisons de briques, sans peinture, sans architecture. Mais au temps de la décadence ils vivront au contraire dans l'inutile et le surfait. Telles sont, on le sait, les véritables bases des "Principes fondamentaux de l'histoire de l'art". C'est la lisibilité de la société qui travaille, mais sous la forme d'une correspondance et non d'une sémiologie dans le sens médical (la recherche des signes comme symptômes).

---

1. Lamy, La Rhétorique, p. 315

Ces deux exemples, l'un pris dans La Logique de Port-Royal, l'autre dans La Rhétorique de Lamy, n'aboutiront jamais, comme le voudront les architectes après la renaissance de la linguistique contemporaine, à l'assimilation des deux domaines, architecture et éloquence. Les poéticiens, tout en prenant l'architecture comme modèle de l'éloquence, ne diront jamais que l'architecture est éloquence. Simplement l'une et l'autre sont gouvernées par les mêmes principes, ceux d'une esthétique comparée qui se met en place (1), alors que ces dernières années nous n'avons bénéficié que d'un système à deux termes aboutissant à l'inclusion de l'architecture dans le langage.

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

---

1. On ne trouve pas une véritable esthétique comparée telle qu'elle apparaîtra avec l'abbé Dubos. (Cf. Jacques Chouillet, L'Esthétique des Lumières, op. cit. p. 39).

On pourrait sans doute chercher si le passage de la doctrine (dire ce qu'il faut faire) à la théorie (établir ce qui est), que croit repérer E. Cassirer (Philosophie des Lumières, p. 288), ne trouve pas son correspondant chez Perrault ou autres. Le repérage de traits généraux derrière la diversité des cas s'applique aussi bien à la colonne qu'aux genres poétiques.

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

Mais les comparaisons entre divers domaines de l'art et le langage n'impliquent pas que s'y glisse une problématique du signe. Cf. Tzvetan Todorov, "Esthétique et sémiotique au 18<sup>e</sup> siècle" in Critique, n° 308, éd. de Minuit, Paris, p. 27-29.

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

grand palais, uniforme dans "le dessein et la proportion des parties" (1).

Il est difficile de dire "architecture parlante" en cette seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et l'expression n'y est semble-t-il pas encore. Non seulement parce que l'architecture n'est pas signée, mais peut-être aussi parce qu'elle est modèle dominant.

(L'opposition entre les modèles de la peinture et de l'architecture serait celle entre deux conceptions de la littérature, l'une comme mimésis et l'autre comme poésis (H. Coulet), ou si l'on veut comme construction (Adorno). Mimésis/poésis, redoublement ou création de "corps" qui n'existaient pas auparavant (2), et si la peinture est production, elle est production d'images et non de choses, de réalités : "Ne dirions-nous pas que c'est la maison elle-même qui est produite par l'art de l'architecte, tandis que celui du peintre en produit une autre, réalisée comme une sorte de rêve humain à l'usage des gens éveillés" (3). C'est sans doute en fonction de cela que la sémiologie du 17<sup>e</sup> siècle ne parle pas d'architecture des choses en ce qu'elles s'opposent aux signes. On touche là à la difficulté de faire rentrer l'architecture dans l'opposition présence/absence).

---

1. R. Rapin, Réflexions sur la poétique, p. 86

2. Platon, Le Politique, 258d, 259b, et Payot, Le Philosophe et l'architecte, op. cit. p. 90.

3. Platon, Sophiste, 226a, 266c.

---

3. L'ARCHITECTURE PARLANTE, C'EST LA CRISE

Les deux chapitres précédents auraient pu se passer de références débordant sur le 18<sup>e</sup> siècle. La parution de l'ouvrage de J.L. de Cordemoy en 1714 marque peut-être, et même à un niveau d'analyse bibliographique encore incertain, comme un renversement théorique. Modèle de la rhétorique, puis - du moins avons-nous pu en faire l'hypothèse - vraisemblablement attirée par un rapprochement et théorisée par la rhétorique, l'architecture va faire intervenir le vocabulaire de l'art de parler comme outil de son interprétation. Sans doute cette introduction aura-t-elle des effets, mais il est difficile d'en déterminer les directives, elles seraient au moins deux : - selon la première, et au risque de tomber dans la caricature apocalyptique, nous dirions que l'architecture parlante, car c'est de cela qu'il s'agit, marque la fin de l'autonomie d'une discipline comme pratique théorique, production et "création". Nous suivrons successivement cinq indices pour illustrer cette thèse. Ce qui est en jeu au début du 18<sup>e</sup> siècle, c'est, comme le montrera J.F. Blondel, la place de l'architecture dans la culture, et en fait l'élaboration par les architectes de l'époque, de la décadence du modèle de l'architecture. Ainsi il ne s'agirait pas d'emprunts que l'architecture ferait à l'art de parler, mais de quelque chose de beaucoup plus large et de beaucoup plus grave. Cette vision est fondamentalement différente de celle des histoires de l'architecture. Pour pouvoir parler de l'architecture classique aujourd'hui sans répéter éternellement ce qui est déjà écrit dans les traités, une des solutions est de sortir de ce corpus excessivement traditionnel, il faut élargir les textes qui nous servent à comprendre l'architecture.

- selon la seconde, nous poserions qu'il était question au XVIII<sup>e</sup> siècle, en faisant appel au langage, non pas d'emprunter, mais de se donner les moyens de mieux comprendre ce qu'il en est de l'expression en architecture, sans pour autant qu'il soit question de signe ou d'un "dire". Ce balancement entre "expression" et "dire", serait en fait symptomatique de la difficulté que nous avons à parler du travail d'un sens, ou de plusieurs en architecture. Le terme "expression" est en lui-même trop pauvre et il faut lui ajouter le "dire" qui du coup devient indicateur d'un signe architectural inexistant. Pour parler d'un sens, de plusieurs en architecture il faudrait peut-être accoler ces deux termes "expression dire", comme un mot-valise. Si "expression" ne dit rien et si dire dit trop, cet appel du second sur le premier diront par contre la condition de l'architecture du 18<sup>e</sup> siècle.(1)

---

1. On verra dans un autre chapitre que le terme "expression" est en lui même délicat.

### 3.1. PLEONASME

Premier indice, remarquons que J.L. de Cordemoy, dans le Nouveau Traité de toute l'architecture, (1714), caractérise la relation entre le Dôme de Michel-Ange pour Saint-Pierre et le Baldaquin du Bernin comme un pléonasme, une fade répétition. C'est, nous semble-t-il, une des références précoces à la rhétorique comme système d'interprétation de l'architecture.

"Comme le Grand ou le Maître-Autel est la pièce principale des Eglises, l'on doit faire en sorte que tout ce qui entre dans leur dessin, ne soit que pour l'autel, et que par rapport à lui. Il semble aussi que l'intention de Michel-Ange, en faisant dans Saint-Pierre de Rome, comme plusieurs nefs aboutissantes à l'autel, n'ait été que pour le mieux faire apercevoir, et plus agréablement, de quelque côté qu'on y arrivât ; et qu'en donnant un dôme à cette église, son dessin n'ait été que d'élever un superbe dais, ou baldaquin au-dessus de ce même autel. D'où il paraît que le cavalier Bernin n'a fait qu'un pléonasme, pour ainsi dire, en matière d'architecture, ou pour parler plus intelligiblement, qu'une fade répétition, en élevant ce second baldaquin de bronze, qui a coûté des sommes immenses, et n'a rien ajouté à la beauté de cet édifice. (1)

Dans cette citation de Cordemoy la rhétorique apparaît comme système d'interprétation de l'architecture. Un pléonasme dit-il, même s'il s'empresse d'ajouter : "pour ainsi dire , en matière d'architecture" et "ou pour parler plus intelligiblement". Trois temps dans la phrase : une pléonasme, oui, mais pour ainsi dire. C'est-à-dire pas un vrai pléonasme, et un pléonasme en architecture, dans un autre domaine que le langage. L'architecture n'est donc pas encore un langage, et Cordemoy croit rajouter une deuxième restriction : "ou pour parler plus intelligiblement, qu'une fade répétition". En même temps ce dernier mot détruit les deux restrictions précédentes puisque la répétition est elle-même figure de rhétorique. Par conséquent la rhétorique (ou la grammaire) débute et clot l'interprétation de l'architecture, clot l'architecture par une figure à peine plus spatiale et moins verbale.

1. J.L. de Cordemoy, Nouveau traité de toute l'architecture, op. cit. p. 113. Nous soulignons.

On pourrait revenir sur le début de la citation. Elle est entièrement montée sur un principe qu'à une autre époque on appellera : la manifestation de l'être de la chose. Une telle argumentation sur l'être de l'église comme expression de l'autel aurait très bien pu suffire quelques décennies auparavant, lorsque les académiciens dissertaient sur les erreurs contenues dans l'arc de triomphe de Perrault (1). Le fait est que cette circularité, cette solitude de la création architecturale n'est plus possible. Quand pour les académiciens du 17<sup>e</sup> siècle l'affaire était entendue, au 18<sup>e</sup> siècle J.L. de Cordemoy est obligé d'enchaîner, l'explication n'en saurait être complète. Seule la rhétorique pourrait en venir à bout.

---

1. Cf. infra. L'être de la chose : une porte de Cl. Perrault

---

3.2. BOFFRAND

Deuxième indice, l'architecture sous la dépendance des mots, on sait que c'est G. Boffrand qui en a fait le premier le travail le plus complet en 1745(1). C'est à travers l'art poétique d'Horace qu'il va pouvoir comprendre l'architecture, et peut-être même l'améliorer : "les ordres d'architecture employés dans les ouvrages des Grecs et des Romains sont pour les différents genres d'édifices, ce que les différents genres de poésie sont dans les différents sujets qu'elle veut traiter". (2) Citation tout-à-fait singulière si pour revenir dans l'exposé on la compare à celle de Lamy, donnée précédemment :

"L'on doit faire en sorte que le stile ait des qualités qui soient propres au sujet que l'on traite. Vitruve, cet excellent et judicieux architecte qui vivait sous Auguste, remarque que dans la structure des temples, on suivait l'ordre qui exprime le caractère de la Divinité (...) Il en est de même des discours etc...".

Dorique, ionique et corinthien comme définition du style pour Lamy, les genres de poésie comme définition des ordres pour Boffrand.

Boffrand n'aura jamais compris le renversement qu'il est en train de produire :

"Les profils des moulures, et les autres parties qui composent un bâtiment, sont dans l'architecture, ce que les mots sont dans un discours (3).

---

1. Dans les notes de L'homme du monde éclairé par les arts, Paris 1774, J.F. Blondel aura pour Boffrand cette sortie ambiguë : "Il dut à la littérature, autant qu'à l'architecture, la distinction dont il a joui", p. 313.

2. Germain Boffrand, Livre d'Architecture, op. cit., p. 24.

3. Ibid. p. 22

Boffrand explique très clairement qu'en appliquant les principes de l'art de parler à l'architecture on va l'améliorer, "l'enrichir d'un caractère plus sublime". Boffrand semble faire une découverte quand toute la théorie littéraire a déjà établi cette comparaison depuis une centaine d'années au moins, mais, et c'est toute la différence, en sens inverse. De plus il ne peut comprendre qu'il est en train de concrétiser la perte de la force du modèle de l'architecte, la fin de son autonomie, de son indépendance. Boffrand se conduit comme les architectes de ces dernières années, partant à la recherche de préceptes pour construire son domaine. Il est cependant beaucoup moins pardonnable car il détruit l'architecture elle-même. Boffrand est incapable de voir que l'architecture a toujours été considérée comme l'origine et le modèle du beau langage et surtout pas le contraire, ce qu'il est en train de faire, l'architecture comme partie du langage. Boffrand confirme une dépendance, suivant l'exemple de la peinture qui, elle, s'était déjà rendue aux ordres du langage.

---

3.3. EMPECHE DE VOIR

Notre troisième indice sera pris dans un ouvrage de l'abbé Batteux, De la construction oratoire, (Paris, 1768), dans lequel il critique le Traité de l'arrangement des mots de Denys d'Halicarnasse, qu'il vient de traduire. Du Traité de Denys, nous retiendrons d'abord trois citations :

"L'arrangement des mots a le même effet dans le discours, que dans les autres arts où on emploie des matériaux différents. Dans l'architecture, dans les manufactures, dans la broderie, et autres arts semblables, l'arrangement des parties ne vient qu'après le choix des matériaux ; et toutefois c'est l'arrangement qui a le premier rang : quant à l'effet, le choix des matériaux n'a que le second". (1)

"Pour faire mieux entendre, je vais employer une comparaison tirée d'arts connus de tout le monde, comme l'architecture, soit civile, soit nautique, ou d'autres arts semblables. Quand l'architecte a rassemblé ses matériaux, pierre, bois, briques, etc... avant que de les employer, il a trois choses à faire : la première, d'examiner le bois, quelle pierre, quelle brique doit aller avec tel autre bois, pierre ou brique ; la seconde de voir en quel endroit et quelle face sera posée chacune de ces pièces ; la troisième, s'il y a quelque pièce d'une forme irrégulière, il la fait tailler, pour qu'elle joigne et qu'elle ait l'assiette qui convient. Les mêmes opérations ont lieu lorsqu'il s'agit d'un vaisseau à construire. Je dis qu'il faut faire un peu les mêmes opérations par rapport à l'arrangement des mots "(2).

"(la composition austère) imite l'architecte qui jette dans les fondations de l'édifice les pierres brutes, telles qu'elles sont, sans être taillées ni polies. Sa manière est large, elle marche à grands pas, avec de grands mots, et ne hait rien tant que les syllabes brèves, qu'elle n'emploie jamais qu'à regret, et forcée par la nécessité"(3).

---

1. D. d'Halicarnasse, Traité de l'arrangement des mots, trad. Batteux 1768, p. 11

2. Ibid. p. 39.

3. Ibid.

Denys développait une vision formaliste du langage poétique, expliquant l'arrangement des mots à travers les termes de construction, de matériaux et bien sûr d'architecture. On ne s'étonnera plus de trouver l'architecte comme modèle à imiter.

Batteux, écrivant son ouvrage critique, De La construction Oratoire, conserve dans cet intitulé comme un reste de la liaison entre architecture et éloquence. L'architecture est là, mais à un autre titre incertain, sans que l'effet de métaphore subsiste. Il y a bien chez Batteux des renvois à l'architecture, pour la question de l'ordre dans la traduction :

"Vous rebatissez avec les mêmes matériaux, j'en conviens, mais sur un autre dessein, imaginé par un nouvel architecte, qui a cru qu'il serait bien de contredire en tout, le plan de celui qui l'a précédé. Croit-on que, parce que les parties sont fines et menues, on peut les entasser sans règle et sans ordre ? C'est pourtant parce que l'auteur apporte jusque là ses attentions, qu'on le trouve si beau, si agréable, si naturel ; et si nos traductions ne paraissent pas telles..." (1).

Mais à côté de cela, il ne respecte plus modèle de l'architecte :

" .. Il ne considère les mots que comme le bois, les pierres et matériaux qui entrent dans la bâtisse d'une maison : matériaux qu'il faut appareiller, tailler, allonger, raccourcir pour la construction de l'édifice. Il semble même que c'est cette comparaison que l'a empêché de voir que les mots sont non-seulement le corps et le matériel du discours, comme les pierres d'une maison ; mais qu'ils contiennent l'âme, je veux dire, les passions de celui qui parle..." (2).

1. Batteux, De la construction oratoire, Paris, 1763, p. 183

2. Batteux, Ibid. p. 44

C'est peut-être une des premières fois que l'architecture empêche de voir, de comprendre le fonctionnement du langage, qu'elle fonctionne comme comparaison négative, même si Batteux dans un autre ouvrage, Réflexions sur la langue française et sur Denys, mettra cet empêchement sur le fait que Denys n'avait pas suffisamment éclairé la distinction entre architecte et maçon :

"Il ne voit les mots que comme les ouvriers voient le bois, les pierres, le plâtre qu'ils emploient dans un bâtiment. La comparaison est de lui. Mais il ne l'a pas poussée jusqu'au plan détaillé de l'architecte, quoique l'emploi des matériaux dépende principalement de ce plan"(1).

1. Batteux, Réflexions sur la langue française et sur Denys, Paris, 1783, p. 221.

---

### 3.4. EGALITE

Le quatrième indice sera pris toujours chez Batteux, dans Les Beaux-Arts réduits à un même principe, (Paris, 1746). Batteux a bien compris comment l'architecture et l'éloquence pouvaient embrayer l'une sur l'autre à travers l'utilité. Il va les mettre sur un pied d'égalité(1) quand auparavant leurs rapports étaient dirigés : l'architecture commandait l'éloquence. Architecture et éloquence seront alors guidés par un même principe, celui de la poésie et de la fiction. L'architecture, tout comme aujourd'hui l'architecture post-moderne selon Henrich Klotz, va se trouver sous l'emprise de la fiction poétique(2).

Batteux affirme de son ouvrage : "C'est la poésie qui l'a fait naître"(3), "on sent bien que la poésie doit tenir le principal rang", sans que toutefois cette priorité ne le retienne de donner dans la comparaison avec l'architecture :

"La parole qui est son instrument ou sa couleur, a chez elle certains degrés d'agrément qu'elle n'a point dans le langage ordinaire : c'est le marbre choisi, poli et taillé, qui rend l'édifice plus riche, plus beau, plus solide" (5).

Batteux maintiendra la relation entre architecture et éloquence ; ce sont des domaines intermédiaires entre les arts mécaniques qui ne servent qu'à nos besoins, et les Beaux-Arts qu'à notre plaisir :

---

1. Diderot fera reposer le parallèle entre architecture et éloquence sur le fait qu'elles sont des totalités : la définition de Crousaz "n'est applicable qu'à l'architecture, ou tout au plus à de grands tous dans les autres genres, à une pièce d'éloquence, à un drame, etc ... mais non pas à un mot, à une pensée, à une portion d'objet" Encyclopédie, article Beau.

2. Heinrich Klotz, Die Revision der Moderne. Post-moderne Architektur, Catalogue Deutsches Architektur-museum, Prestel-Verlag, München, 1984. Le terme à un sens différent pour P. Eisenman pour lequel il désigne l'arbitraire d'une axiomatique, le scénario de la doctrine et non le fait de raconter une histoire.

3. Batteux, Les Beaux-Arts réduits à un même principe, p. III.

4. Ibid. p. VII

5. Ibid.

"La troisième espèce contient les Arts qui ont pour objet l'utilité et l'agrément tout à la fois : tels sont l'éloquence et l'architecture : c'est le besoin qui les fait éclore, et le goût qui les a perfectionnés : ils tiennent une sorte de milieu entre les deux autres espèces : ils en partagent l'agrément et l'utilité" (1).

Les arts mécaniques "emploient la nature telle qu'elle est, uniquement pour l'usage. Ceux de la troisième, l'employant en la polissant, pour l'usage et pour l'agrément. Les Beaux-Arts ne l'emploient point, ils ne font que l'imiter chacun à leur manière" (2).

C'est la nécessité qui fonde les arts du troisième type :

"Il faut se rappeler un moment, la division des Arts que nous avons proposée ci-dessus. Les uns furent inventés pour le seul besoin ; d'autres pour le plaisir ; quelques-uns durent leur naissance d'abord à la nécessité, mais ayant su depuis se revêtir d'agrément, ils se placèrent à côté de ceux qu'on appelle Beaux-Arts par honneur. C'est ainsi que l'architecture ayant changé en demeures riantes et commodes, les autres que le besoin avait creusés pour servir de retraite aux hommes, mérita parmi les arts, une distinction qu'elle n'avait pas auparavant. Il arriva la même chose à l'éloquence. Le besoin qu'avaient les hommes de se communiquer leurs pensées et leurs sentiments, les fit orateurs et historiens, dès qu'ils surent faire usage de la parole. L'expérience, le temps, le goût ajoutent à leur discours, des nouveaux degrés de perfection. il se forma un Art qu'on appela Eloquence, et qui, même pour l'agrément, se mit presque au niveau de la poésie" (3).

L'architecture et l'éloquence héritent ainsi d'une contrainte : "Tout doit y paraître pour le besoin". "L'Eloquence et l'architecture mériteraient des reproches si le dessein de plaire y paraissait"(4). C'est qu'elles

---

1. *ibid.* p. 6  
2. *ibid.* p. 7  
3. *ibid.* p. 44  
4. *ibid.* p. 45

n'ont pas accès à la fiction qui est la caractéristique essentielle de la poésie :

"La poésie ne vit que de fiction. Chez elle le loup porte les traits de l'homme puissant et injuste ; l'agneau, ceux de l'innocence opprimée. L'églogue nous offre bergers poétiques qui ne sont que des ressemblances, des images. La comédie fait le portrait d'un Harpagon idéal, qui n'a que par emprunt les traits d'une avarice réelle".

"L'art bâtit alors sur le fond de la vérité. Et il doit la mêler si adroitement avec le mensonge, qu'il s'en forme un tout de même nature" (1).

Ainsi l'éloquence et l'architecture sont mis sur un pied d'égalité, traités en parallèle. Ce n'est plus l'architecture qui définit l'éloquence. Elles sont traversées par un autre domaine qui les détermine : l'esthétique fondée sur la poésie. La limite de l'architecture est dès lors fixée, c'est l'impossibilité d'atteindre au récit fictionnel, à l'histoire. Cette détermination prend évidemment tout son sens par rapport à l'architecture contemporaine, qui de Aldo Rossi à Peter Eisenman va se constituer comme fiction. Comme le dit Batteux, la fiction est interdite à l'architecture, "l'art bâtit alors sur le fond de la vérité", "tout doit y paraître pour le besoin". L'architecture est oeuvre de vérité, celle de la présentation de la vérité de l'usage. Batteux met en place le paradigme de l'architecture moderne et après : usage et vérité / art et fiction.

Batteux retrouvera les catégories de la convenance et du caractère :

"Si l'édifice demande de la grandeur, de la majesté, de l'élégance, c'est toujours en considération du maître qui doit l'habiter".

---

1. Ibid. p. 28

"L'éloquence est soumise aux mêmes lois. Elle est toujours, dans ses plus grandes libertés, attachée à l'utile et au vrai" (1).

"C'est à la poésie, à la musique, à la danse, à nous présenter l'image des actions et des passions humaines ; mais c'est à l'architecture, à la peinture, à la sculpture, à préparer les lieux et la scène du spectacle. Et elles doivent le faire d'une manière qui réponde à la dignité des acteurs et à la qualité des sujets qu'on traite. Les dieux habitent dans l'Olympe, les rois dans des palais, le simple citoyen dans sa maison, le berger est assis à l'ombre des bois. C'est à l'architecture à former ces lieux, et à les embellir par le secours de la peinture et de la sculpture (...). Toute demeure doit être l'image de celui qui l'habite, de sa dignité, de sa fortune, de son goût. C'est la règle qui doit guider les arts dans la construction et dans les ornements des lieux" (2).

On voit dans cette dernière citation que Batteux peut passer sans distinction de l'architecture représentée sur la scène de la représentation à l'architecture réelle. Nous y reviendrons avec Cl. Perrault qui a traité de ce problème (3). L'architecture de théâtre est un lieu d'embranchement, peut-être de passage entre l'architecture et les autres arts de la représentation.

Il y a des limites à la vérité de l'usage, lorsque l'objet est celui de la commémoration. Ici l'architecture a une fonction discursive :

"Il y a des héros à célébrer, et des temples à bâtir. Et comme le devoir de ces deux arts est alors d'imiter la grandeur de leur objet, et d'exciter l'admiration des hommes ; il leur est permis de s'élever de quelques degrés, et d'étaler toutes leur richesses ; mais cependant sans s'écarter trop de leur fond originaire, qui est le besoin et l'usage" (4).

Le monument fait ici problème. Quel est l'usage d'un monument ? La commémoration, la mémoire. Mais peut-on dire que cet usage est de même nature qu'abriter les hommes ?

---

1. *ibid* p. 47  
2. *ibid* p. 290  
3. cf. *infra*  
4. *ibid* p. 290

### 3.5. SORTIE DE LA CULTURE

Le 18<sup>e</sup> siècle comme moment de crise de l'architecture, nous le saisissons enfin chez J.F. Blondel. Ce dernier parle de décadence de l'architecture, du peu d'édifices d'importance contruits, du fait que les architectes ne s'occupent plus que de la commodité et de la distribution, de la décoration intérieure. Blondel décrit comme une défaillance de la fonction expressive, tuée par le confort, l'utilité :

"Nos façades n'annoncent que très faiblement l'application des préceptes qui nous ont été transmis par les Grecs et les Romains, et ne présentent qu'une faible idée de l'opulence de la plupart de nos citoyens " (1).

**Soit la défaillance de l'expressivité.**

Blondel a également vu qu'au milieu du 18<sup>e</sup> siècle l'architecture ne fait plus partie de la culture, personne n'y connaît plus rien en architecture (2).

"Que peuvent devenir ces arts abandonnés, pour ainsi dire, à eux-mêmes, lorsque la plus grande partie des Personnes en place, nées pour les protéger, les animer, les encourager, et pour récompenser ceux qui soutiennent leur éclat, en ignorent eux-mêmes jusqu'aux plus simples éléments, et ne sont pas en état d'en évaluer les productions" (3).

C'est vrai que les philosophes doivent avoir du mal avec l'architecture alors qu'ils sont très à l'aise avec la peinture.

L'architecture ne fait plus partie "d'aucun plan d'éducation distinguée", et c'est pour y remédier que J.F. Blondel en parle. Il n'a pas de bons clients, et puis il faut introduire l'architecture à l'école. Un directeur de l'architecture ne raconterait pas autre chose aujourd'hui. J.F. Blondel veut réconcilier son temps avec l'architecture et il faut

1. J.F. Blondel, Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture, Paris, 1754, p. 21.

2. Cette position est aussi celle de Briseux, Traité du Beau essentiel, Paris, 1752. On ne peut négliger le fait que J.F. Blondel s'invente une crise comme mobile de l'écriture.

3. J.F. Blondel, Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture, p. 22.

"expliquer les éléments de l'architecture et communiquer ses productions, présenter des modèles". (1).

C'est dans ce contexte promotionnel qu'il faut interpréter le titre de son ouvrage paru en 1771 : De l'utilité de joindre à l'étude de l'architecture, celle des sciences et des arts qui lui sont relatifs. Sous ce titre traditionnel de la doctrine, ne vise-t-il pas autre chose, cette fois dans l'actualité, et qui serait le désir de retrouver une place à l'architecture, qu'elle puisse être utile aux autres arts et sciences. Ne voudrait-il pas inverser totalement la formulation : "De l'utilité de joindre à l'étude des sciences celle de l'architecture" formule irréaliste au 18<sup>e</sup> siècle".

Pour clore avec J.F. Blondel, une dernière citation : il veut "prévenir une révolution, peut-être trop prochaine, et semblable à celle qui donna naissance aux goûts arabes et gothiques" (2).

Retenons les trois points suivants :

- crise de la fonction expressive.
- l'architecture sort de la culture de l'homme éclairé.
- révolution en attente, l'ecclésiaste pré-révolutionnaire.

Mais là encore J.F. BLondel produit comme une méconnaissance. Ce n'est pas la défaillance de la fonction expressive qui produit la crise de l'architecture, c'est au contraire la fonction expressive réinterprétée par le langage qui a détruit l'architecture. Rappelons la thèse de notre premier chapitre. L'architecture, tout en constituant le modèle de l'éloquence, et précisément parce qu'elle l'est n'a jamais été dite parlante avant le 18<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire empruntée au langage. Pour résumer cette emprise nouvelle, rappelons aussi que l'Encyclopédie attestait d'un changement de statut, de position de l'architecture

---

1. Ibid. p. 47.

2. De l'utilité de joindre à l'étude de l'architecture, celle des sciences et des arts qui lui sont relatifs, 1771, J.F. Blondel. op. cit. p. 86.

dans la culture. Elle ne faisait plus partie de la raison, mais elle était gouvernée par la poésie : c'est la thèse de Batteux.

Ce qui est frappant ici, c'est qu'il semble que les historiens aient suivi le travail de deuil de Boffrand, qui transforme la perte du modèle architectural en découverte géniale d'une parenté entre architecture et art de parler. S'intéresser aux traités de l'art de parler, ça sert d'abord à montrer que l'architecture n'a pas emprunté à l'éloquence, mais qu'elle a seulement reconstruit en l'inversant un rapport qui était autrefois à son avantage. La perspective est totalement différente.

Ainsi, l'architecture n'emprunte pas pour se construire, comme elle a pu le faire avec la biologie, la machine, la géologie, la physique des solides (Schindler). Elle se détruit en tant que discipline. Nous reviendrons sur cette position pour la remettre en question dans le chapitre suivant.

---

3.6. MODELES DOMINANTS ET DOMINES

---

Le père André reprendra encore quelques métaphores architecturales pour traiter "du beau dans les pièces de l'esprit". Le langage commun réclame peu : "On ne demande que le bon et le solide dans un discours d'affaires (...)". Par contre il faut beaucoup plus pour un académicien : "On veut qu'il sache orner le solide" (1).

Quelque part le Beau reste une architecture :

"... qu'un ouvrage est d'autant plus parfait, que l'ordonnance en est plus dégagée ; que, si l'on compose un dessin de plusieurs pièces différentes, égales ou inégales, en nombre pair ou impair, elles y doivent être tellement distribuées, que la multitude n'y cause point de confusion ; que les parties uniques soient placées au milieu de celles qui sont doubles ; que les parties égales soient en nombre égal, et à égale distance de part et d'autre, que les inégales se répondent aussi de part et d'autre en nombre égal, et suivant entre elles une espèce de gradation réglée ; en un mot, en sorte que, de cet assemblage il en résulte un tout, où rien ne se confonde, où rien ne se contrarie, où rien ne rompe l'unité du dessin. Et pour descendre de la métaphysique du Beau, à la pratique des arts qui le rendent sensible, un simple coupe d'oeil sur deux édifices, l'un régulier, l'autre irrégulier, ne doit-il pas suffire, non seulement pour nous faire voir qu'il y a des règles du beau, mais pour en découvrir la raison" (2).

Régularité, ordre, proportion, symétrie, restent les bases d'un traité du Beau et l'édifice l'outil de son assomption. N'est-ce-pas de nouveau l'architecture, l'architecture du beau qui en détermine l'existence, le Beau qui prend modèle sur l'architecture ?

Cependant André installe l'architecture sous la domination de l'esthétique et d'un ordre métaphysique dont les arts visibles ne sont que la retombée.

---

1. Père Yves-Marie André, Essai sur le Beau, Paris, 1741, p. 98-99.

2. *ibid.* p. 23-24

Le traité du Père André est considéré comme l'un des premiers traités d'esthétique (1). Tout en participant de la création de cette discipline englobante, il continue et on l'a vu de façon décisive, d'emprunter à l'architecture. Il est possible de montrer qu'un domaine de connaissance est dans une situation d'information par rapport à un autre. Ceci a été bien décrit par H. Damisch (2). Mais cette situation n'implique pas que les modèles dominants ne fassent pas appel à des comparaisons avec un modèle dominé. Si l'architecture ne constitue plus pour notre époque un référent ce n'est pas pour autant que la philosophie, par exemple, n'y recourra pas. Autrement dit, un modèle dominé peut bien continuer d'informer le modèle dominant. La spatialité a toujours une place dans la philosophie (Amsterdam comme rhizome par exemple). Et l'on sait que Saussure prit l'exemple de la colonne.

Nous voudrions brièvement montrer que des interprétations opposées du modèle de l'architecte peuvent coexister, du simple fait qu'elles viennent d'univers distincts. Au début du 18<sup>e</sup> siècle, d'un côté les architectes construisent leur désarroi en croyant découvrir que leur discipline est subordonnée au beau langage, de l'autre, pour suivre J.F. Lyotard, la modernité apparaît comme une architecture, puisqu'en effet Einstein, comme auparavant Descartes, pouvait toujours se référer à la science normale comme construction, dans un moment de doute :

"C'était comme si le sol se dérobaît sous les pas et qu'il était impossible d'apercevoir nulle part un fondement solide sur lequel on aurait pu construire" (3).

1. F. Fichet, La théorie architecturale à l'âge classique, op. cit. p. 323.

2. Hubert Damisch. "Aujourd'hui, l'architecture" in Le temps de la réflexion, 1981, Gallimard, Paris, 1981, p. 463-480.

3. Cité par Th. Kuhn, in La structure des révolutions scientifiques, (1962) Flammarion, 1983, p. 122.

Ceci pose en fait la distinction entre la position de l'architecture dans l'art de parler et dans la philosophie. Dans l'art de parler, elle s'y trouve en bonne place car elle fournit des définitions concrètes. La rhétorique s'est laissée pénétrée par l'architecture. Pour la philosophie, elle ne représente qu'une démarche raisonnée et une spatialisation de la pensée, un croquis. La philosophie, se définissant comme englobante, rien ne lui devant échapper, ramène l'architecture à elle, ne s'y laisse pas prendre.

Revenons aux modèles : pour les philosophes, la crise de "l'architecture du philosophe" comme modèle dominé, c'est aujourd'hui ; du côté des architectes, la crise de l'architecture comme modèle dominant, c'est le début du 18<sup>e</sup> siècle. La post-modernité a sans doute horreur des mots tels que construire, édifier, solidité, en bref du modèle philosophique de l'architecte, mais les architectes de leur côté, savent depuis le 18<sup>e</sup> siècle que leur champ est devenu tout-à-fait secondaire, qu'il ne fait plus partie de la culture.

C'est peut-être aussi en intégrant cette conclusion qu'il faudrait repenser aujourd'hui l'idée d'architecture moderne. L'inversion des positions entre architecture et éloquence, qui n'a en fait presque rien à voir avec ce que les historiens de l'architecture appellent architecture parlante, nous semble représentative de cette tristesse qui traverse cette discipline depuis J.F. Blondel.

Ce renversement à une place aussi importante au niveau de la conscience de la position intellectuelle de la discipline que les transformations concrètes telles que la disparition de la ville comme forme, le primat du travail et de l'économie sur le tracé urbain ou la conscience de l'avance de la science sur l'architecture pour les architectes du 19<sup>e</sup> et du 20<sup>e</sup> siècles.

L'architecture était l'origine du beau langage, et voilà qu'elle n'est plus qu'un chapitre du langage. Que faisait Le Corbusier, sinon essayer de redonner sa place à l'architecture en engageant l'architecte à occuper l'ensemble des terrains de la création ?

---

#### 4. L'ETRE COMME REPRESENTATION

---

On défendra maintenant une position tout-à-fait différente. Contrairement à la période qui vient de s'écouler (1970-80), de domination de la linguistique sur l'architecture, et pendant laquelle tout architecte pouvait décréter que l'architecture est signe et donner à son oeuvre l'aspect d'un signifiant (non-essentiel à la construction, ornemental si on peut dire), dans l'amorce de l'approche de la doctrine comme liberté romanesque, l'architecture du 17<sup>e</sup> siècle, et celle du 18<sup>e</sup> siècle malgré son vocabulaire, est prise dans une réflexion sur ce qu'il en est de la place de la représentation en architecture. Autrement dit elle n'a pas tranché et constitue au lieu d'interrogation.

On montrera tout d'abord cette impossibilité qu'il y a, au 17<sup>e</sup> siècle, à considérer l'architecture comme un langage, pour cerner ensuite la proximité de compréhension qu'il y a entre l'expression dans le langage et l'expression en architecture : la doctrine du caractère en ses procédés est aussi ce dont il est question dans le Traité de la Beauté des Ouvrages de l'Esprit de P. Nicole.

Puis nous tenterons de montrer d'autres modes d'existence de la représentation en architecture :

- L'architecture imite sans viser à l'illusion, et la fonction de la représentation n'est pas de représenter mais de produire. Ainsi, le schéma platonicien opposant imitation et production n'est pas pertinent pour l'architecture classique, sauf à admettre qu'en appliquant une réduction structurale du type : l'imitation comme outil de production, on en conserve au final la forme.
- Nous montrerons ensuite que l'architecture peut raconter des histoires, elle peut parler de sa propre histoire, de son fonctionnement constructif et des efforts qui s'y produisent.

On proposera enfin, prolongeant un ouvrage antérieur, que ce qui relie l'architecture classique et l'architecture moderne, c'est le propos de Heidegger sur la choséité de la chose, de l'oeuvre d'art comme présence de l'être de la chose.

---

#### 4.1. L'IMPUISSANCE DU LANGAGE ?

Le rapport de l'architecture au langage ne peut que mal se faire au 17<sup>e</sup> siècle, parce qu'il est incapable de rendre compte de l'architecture : il est mauvais moyen de communication, parce que l'architecture est chose et non signe.

Cependant, aucune connaissance n'est possible sans paroles, les mots servent à connaître l'architecture. D'ailleurs si l'architecture est pensée, la pensée est elle-même indissociable des mots. Tel est le trouble du rapport au langage.

Le 17<sup>e</sup> siècle pressent ce qu'il en est du travail du langage en architecture dès qu'il s'agit de définir les termes de métiers dans leur différence au langage ordinaire. Le dictionnaire est confronté à la traduction, et donc à la spécificité architecturale.

#### Irréductible

Pourquoi les architectes du 17<sup>e</sup> siècle n'ont-ils pas tenté de resserrer un peu plus le rapport architecture-langage ? Le langage est soumis à deux tendances opposées : d'une part il est essentiel à la compréhension de la démarche artistique (pour pouvoir en parler tout simplement), mais d'autre part il se révèle incapable de l'expliquer. Fréart de Chambray après avoir tenté de définir "le nom d'ordre" se résoud à "considérer la chose matériellement par chacune de ses parties, afin qu'elle touche davantage l'imagination, et nous forme distinctement son idée" (1). C'est, dit-il après d'autres, que "l'architecture ne consiste pas en paroles, sa démonstration doit être sensible et oculaire". Il ne

---

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

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

Si pour parler des ordres d'architecture il existe bien le mot "ordre", sa définition ne peut être contenue dans l'ordre du langage. On ne peut parler d'architecture qu'avec la matérialité de l'architecture, il n'existe pas de concept extérieur à l'architecture pour en parler. Le langage ne peut parler de façon autonome des ordres, il est obligé de passer par la description des membres de la colonne, de se laisser contaminer une nouvelle fois par l'architecture, comme s'il ne pouvait, dans un chaîne infinie, qu'aller de désignation en désignation, de l'ordre à ses parties et sous-parties.

De fait, un traité d'architecture risque toujours de devenir "un travail oiseux et puéril" quand il nomme pièce à pièce les éléments de l'architecture à la façon des premiers peintre qui devant la faiblesse de leur art "qui n'arrivait pas encore à une assez naturelle représentation des choses qu'ils imitaient", écrivaient sous leurs dessins "un boeuf, un arbre, un cheval, une montagne" (2). Ce qui vaut pour

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

John Locke, Essai philosophique concernant l'entendement humain, (1960), tr. fr. M. Coste, Amsterdam, 1758, Tome III, p. 6

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

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

2. Fréart de Chambray, Parallèle, p. 89

l'architecture, dont le texte n'est qu'un pâle commentaire qui peut au mieux en nommer les parties, vaut aussi pour le dessin "qui est passé si avant dans l'expression des paroles, qu'en un instant il nous montre plus de choses, et avec bien davantage de précision, qu'on ne saurait avoir dit en beaucoup de temps"(1).

L'architecture est donc irréductible au langage (argument qui courra jusqu'à nous) et le dessin est moyen d'expression bien plus sophistiqué que le langage, plus court et plus précis parce qu'il nous fait avoir immédiatement la chose (2). Le langage apparaît ainsi en négatif : le dessin "est une rare façon de parler, qui n'a besoin ni d'oreilles, ni de langue, (...) la plus divine invention que les hommes aient jamais rencontrée"(3). Voilà sans doute un argument pour expliquer la vogue des traités des ordres limités à des dessins (4). On imagine dès lors que mauvais traducteur, le langage ne pouvait être que mauvais modèle.

### Les mots

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

---

1. Ibid

2. Ibid

3. Fréart et voir T. Todorov, "Esthétique et sémiotique au XVIII<sup>e</sup> siècle" op. cit.

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

d'ouvrages, comme de savoir ce que chaque mot signifie"(1).

Le texte est réflexion de l'architecture, il ne servirait pas à la faire, mais à en juger, la connaître et la bien parler. Cependant, si "les paroles sont comme autant de coups de pinceau, qui forment dans l'esprit les images des choses", est-il possible que ces images existent sans les mots ? Ne faut-il pas suivre La logique (2) et voir qu'en architecture aussi les idées et les mots forment une ensemble indestructible, et que les choses ne nous viennent pas à l'esprit sans les mots depuis que nous avons pris l'habitude de parler ? Certes les idées peuvent exister seules mais la nécessité de communiquer avec des signes les en a rendus inséparables (3). L'architecture aussi, serait entièrement prise dans le langage, et non plus seulement pour en parler, juger, connaître, mais dans son idée même.

#### Dictionnaire

Au-delà du développement d'une critique d'art, qu'est-ce que faire un dictionnaire des termes d'art ? Les artistes font un bizarre usage du langage, qu'ils détournent de son ordinaire. Ainsi le mot de tendresse sert habituellement pour désigner "les sentiments du coeur"(4). "Cependant, parmi les peintres et les sculpteurs, ce mot est opposé à la sécheresse, et l'on dit qu'un tableau est peint avec beaucoup de tendresse". Il y a une dureté du marbre ou d'une pierre, il y a leur tendresse. Le dur ne s'oppose pas au mou, et cet usage extraordinaire du langage est tout à fait adapté et "signifie assez bien ce que l'on veut dire". Les artistes parlent des matériaux comme s'ils avaient une âme. Que disent-ils lorsqu'ils disent qu'un marbre est tendre, ou lorsqu'ils parlent de la tendresse du marbre ? Leur art se spécifie dans cette pratique du langage. Les matériaux n'ont plus à être désignés par des caractéristiques purement physiques, mais de celles-ci naissent des sentiments.

1. André Félibien, Des principes de l'architecture, Coignard, Paris, 1676. Préface.

2. La Logique de Port-Royal, p.33

3. Ibid. p. 32.

4. Félibien, Des principes. Préface

Sans essayer de transférer le vocabulaire de la rhétorique sans rapprocher ce qu'il perçoit des figures d'expressions, où les mots se mettent à ressembler aux choses, Félibien a saisi que quelque chose se passe dans le langage du peintre, du côté de la liaison que le langage réalise entre l'oeuvre et l'effet, par sa capacité à désigner un "nuage sémantique" qui s'applique aussi bien aux matériaux, à la pâte comme aux sentiments.

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

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

Roger de Piles aura le même problème que Félibien :

" Prononcer : se dit en peinture des parties du corps ; comme dans l'expression ordinaire il se dit des paroles. Le langage de la peinture est le langage des muets ; elle ne se fait entendre que lorsque certaines parties s'accordent ensemble et sont disposées de manière qu'elles expriment les sentiments du coeur de même que sont les paroles quand elles sont jointes ; et l'on dit, prononcer une main, un bras, une épaule, un genou, ou quelque autre partie, pour dire, la marquer, la spécifier, la débrouiller, la donner à connaître parfaitement, comme on dit prononcer une telle parole, pour dire la donner à entendre distinctement et sans bégayer" (2).

1. N. Poussin, cité par P. Schneider, op. cit. p. 28

2. Roger de Piles, L'art de la peinture de Du Fresnoy

Le terme de métier comme médiation entre la peinture et le langage ordinaire, le dictionnaire comme médiation entre le terme de métier et le langage ordinaire, ce double mouvement métalinguistique se trouve encore complexifié lorsqu'il s'agit de définir, non plus seulement un terme de métier, mais le langage de la peinture, ou plutôt du peintre. Qu'est-ce donc que prononcer ? Le mot à le même sens que pour les paroles affirme R. de Piles, mais c'est justement par là qu'il échappe au linguistique : il en va de même que pour le langage pas tout-à-fait ; que pour la parole, elle aussi à prononcer, "comme on dit prononcer une telle parole", c'est-à-dire la donner à entendre parfaitement "distinctement et sans bégayer".

Les architectes sont habitués à ces termes : marquer, accuser, prononcer. Ils échappent à la langue mais sont de l'ordre de la parole, de l'élocution, une élocution sans parole, l'élocution des choses que sont les architectures. De l'architecture on pourrait dire qu'elle est se donner à entendre "distinctement et sans bégayer". Nous avons insisté ailleurs sur ce qu'il en est du travail du signe dans l'architecture moderne, labeur de dévoilement, de mise en évidence, de signification par élimination des bruits dans la communication architecturale, rêve d'une signification sans signe.

### Imprimerie

On sait l'importance de l'idée d'alphabet appliquée à l'architecture(1). Le caractère est aussi celui de l'imprimerie, c'est-à-dire le fait que les hommes ont décidé de marquer les différences entre les sentiments, exprimés par les différences vocales, par des lettres ou caractères(2)

1. Cf. E. Gombrich, The sense of order, op. cit. et Yves Michaud, "l'art auquel on ne fait pas attention", in Critique ; Peter Collins, Changing ideals in modern architecture op. cit. A. Guiheux, L'Ordre de la brique, Mardaga, Bruxelles, 1985.

2. Lamy, La Rhétorique, p. 2

Le thème du caractère serait aussi ce classement, cet alphabet du langage architectural; celui que Claude Perrault réalise dans la description des ordres, et où il détaille le caractère de chaque partie, à la fois signification et trait formel (1).

On se plairait à croire qu'il en va de l'architecture comme de la peinture, à savoir de la secondarité de celles-ci par rapport aux mots. P. Schneider rappelle que Poussin et Raphaël partageaient ce propos : "De la main d'un peintre ne doit sortir aucune ligne qui n'ait été formée auparavant dans son esprit" (2). Le Bernin (3), Félibien (4) ou Poussin (5) sont porteurs de schémas de ce type. Certes il s'agirait des prolongements de la pensée humaniste de la Renaissance, mais qui seront repris par la réflexion sur le caractère.

La peinture, et presque l'architecture, sont choses à lire et non à voir. Tout du moins croit-on alors qu'elles sont à lire. Qu'on se souvienne du célèbre propos de Poussin : "Toutes choses qui, si je ne me trompe, ne seront point déplaisantes pour ceux qui peuvent les lire" (6).

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

---

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

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

3. "C'est un peintre qui travaille de là" (Le Bernin)

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

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

6. Cité par Schneider, p. 28 et Blunt, Art et architecture en France, 1500-1700, éd. Macula, Paris, 1983, p. 239

Chose

Une autre difficulté de prendre en compte l'architecture comme langage est tout simplement que l'architecture serait chose et non signe au 17<sup>e</sup> siècle. Difficulté majeure, mais qui, on l'a vu précédemment, n'implique pas que l'on ne puisse pas prononcer les choses.

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

Serait-ce donc, puisque l'architecture y est peu présente, qu'il faudrait la mettre du côté des choses plutôt que des signes : "Quand on considère un objet en lui-même et dans son propre être, sans porter la vue de l'esprit à ce qu'il peut représenter, l'idée qu'on en a est une idée de choses, comme l'idée de la terre, du soleil". (chap. IV).

L'architecture se situerait hors du monde des signes dans lequel on place les cartes et les tableaux. Le signe au 17<sup>e</sup> siècle est essentiellement linguistique (on aurait pu se servir de gestes ou des mouvements du visage, mais le son est plus pratique(1)), et il n'est guère fait référence aux signes édifiés, sinon les enseignes : "on appelle signe une chose qui outre l'idée qu'elle donne d'elle-même quand on la voit, en donne une seconde qu'on ne voit point. Comme lorsqu'on voit à la porte d'une maison une branche de lierre : outre l'idée de lierre qui se présente à l'esprit, on conçoit qu'il se vend du vin dans cette maison"(2).

1. Lamy, La rhétorique, p. 3

2. Ibid. p. 4.

Ainsi notre question (ce qu'il en est du signe architectural au 17<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de sa théorie, de la façon dont on le pense) s'exprimerait négativement. Pourquoi n'y-a-t-il pas de signe architectural dans une société qui aurait vu des signes en toutes choses (1) ? Louis Marin a mis en évidence une différence essentielle entre signes du langage et signes picturaux au 17<sup>e</sup> siècle (2). Les premiers disparaissent derrière la pensée. Dans les seconds, c'est le signifié qui disparaît derrière la présence du signe. Il y a les bons signes qui disparaissent et les mauvais qui brouillent et écrasent la pensée. Pour ces derniers il y a lutte entre la chose et le sens. Et c'est peut-être ce qui se passe en architecture, qui est chose habitée, vécue et appartient comme le tableau en sa matière, toile et pigment, au monde concret. Le sens s'y perdrait dans la présence de l'objet. Mais entre architecture et peinture, la lutte entre la chose et le signe semble se faire à sens inverse. Alors que l'idéologie architecturale est entièrement prise dans un désir d'assomption du sens à partir du terme et insignifiant besoin, c'est au contraire la perfection du tableau qui en tue l'histoire. Le signe, le langage, seraient l'inaccessible de l'architecture, sa limite.

---

1. La Logique ne fait pas référence à la statuaire et aux arts visuels : seuls sont retenus au 17<sup>e</sup> siècle, la peinture et le théâtre. Cf. L. Martin, Etudes sémiologiques, Peintures, Sculptures, éd. Klincksieck, Paris, 1971, p. 169.

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

---

#### 4.2. EXPRESSION

---

La rhétorique a pris comme modèle l'architecture dans un contexte paradigmatique : philosophie/rhétorique ; communication/expression ; dénotation/connotation ; utilité/beauté ; construction/architecture. Cette parenté avait une existence bien réelle dès lors que l'éloquence travaillait avec la matière des mots, leur ordre, leur sonorité, qu'elle s'établissait sur la forme des mots. Ce que P. Nicole propose pour les mots, Le Brun sur les passions, les architectes le donneront pour le caractère. Le caractère de l'ordre et du "concept" de l'édifice sont dans le même rapport que les mots et les choses.

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

---

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

2. Fréart, Parallèle, p. 9.

L'ornement est toujours le terme de passage de l'éloquence à l'architecture : Nicole ou Fréart de Chambray pourraient l'un et l'autre dire que les figures et les ornements ne sont pas pour tous les discours, que certains les demandent et que d'autres les rejettent : tout le problème consistant "à faire en sorte qu'il se trouve un accord parfait des termes avec les choses"(1).

De même que le dorique "convient" pour les bâtiments à la destination forte, de même les ornements du dorique doivent être de la même veine. Fréart pourra louer Daniel Barbaro d'avoir introduit un bouclier dans la frise, "pour faire connaître que les ornements doivent tenir de la nature des ordres où on les applique, et que celui-ci étant d'une espèce forte et martiale, on peut l'enrichir aux occasions de trophées d'armes, de massues, de carquois de flèches, et d'autres semblables instruments de guerre" (2). Fréart énonce des propositions qui n'auraient pas été reniées par Hegel : la colonne qui porte est une esclave, quand la colonne isolée (la colonne trajane par exemple) est "une reine qui tient une majesté si grande qu'elle est toujours seule"(3).

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

Pour Le Brun, "l'Expression" est une naïve et naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter : elle est nécessaire et entre dans toutes les parties de la peinture et un tableau ne saurait être parfait sans l'Expression; c'est elle qui marque les véritables

1. Nicole, Traité, p. 13

2. Fréart, Parallèle, p. 26

3. Ibid, p. 86

caractères de chaque chose ; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps : que des figures semblent avoir du mouvement, et tout ce qui est feint paraît être vrai"(1).

Cette courte définition qui débute le Traité des passions présente des contradictions apparentes. En effet, si l'expression est une naïve et naturelle ressemblance, elle ne se distingue en rien, n'apporte rien à la représentation. Il n'y a pas à l'en dissocier, et pourtant Le Brun fait la distinction. La première phrase identifie expression et représentation, mais de la même pose leur différence. "Un tableau ne saurait être parfait sans l'expression" ou si l'on veut, il lui faut quelque chose de plus que l'imitation, il faut que l'expression marque les véritables caractères de chaque chose, qu'elle en redonne la nature, autrement dit la vérité. Le Brun pose ici en peinture ce qu'il en est de la relation de la pensée à l'éloquence, de la bâtisse à l'architecture, de l'imitation à la peinture, ou encore de la pensée à la poésie, comme ce qui au-delà du dire, de la représentation, de l'habitat, en manifeste l'essence. Et puisqu'il écrit un traité des passions : "l'expression est aussi une partie qui marque les mouvements de l'âme, ce qui rend visible les effets de la passion"(2). L'expression est donc effort de visibilité au delà de l'existence des choses dans leur banalité : la pensée, l'habitat, la représentation.

La vérité n'est pas, pour le Classique du 17<sup>e</sup> siècle, la conformité avec l'étant, une simple copie de la réalité. C'est aussi la même distinction que Poussin fera entre le simple aspect d'une chose et son prospect, résultat d'un travail de pensée, de contemplation prolongée. La vérité simple se distingue de la vérité vraie (R. de Piles)(3).

1. Traité des passions, De l'expression générale et particulière, Paris, 1698, in Jouin, op. cit. p. 371.

2. Ibid, p. 372.

3. Tatarkiewicz, op. cit. p. 26

---

4.3. IMITATION NON REPRESENTATIVE/REPRESENTATION COMME ORIGINE

---

"L'architecture comme art d'imitation" est un des gros problèmes qu'a eu à affronter la théorie architecturale (1). J. Rykwert a montré l'étendue de la question (2). On pourra accepter le dogme (3), dire que l'architecture n'est pas un art d'imitation (Riegl, Semper), critiquer l'imitation (Durand, Pugin, Ruskin), affirmer qu'en brique on n'imite pas le bois (Lodoli), ou encore que si l'architecture n'imite pas la nature elle imite "l'industrie spontanée des Hommes", ce substitut de la nature, l'homme à l'état de nature (Milizia), ou un ordre de la nature (le visage...(4)). Longtemps la cabane restera le modèle théorique, la référence qui fait "éviter les défauts essentiels" et crée une structure de compréhension de l'architecture. L'imitation est aussi le choix du bon exemple et du bon usage (5), et également le vecteur de la propagation des arts (hélas! nous ne pouvons plus imiter les origines de l'ordre dorique puisque les premiers édifices ainsi construits n'existent plus (6), ainsi que l'instrument de la diffusion de l'architecture : imitation par "les peuples voisins" du temple bâti par Dorus à Argos).

---

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

2. J. Rykwert, La maison d'Adam au Paradis, Seuil, Paris, 1976, p. 33-67.

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

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

5. Procès verbal, du 20 déc. 1700, et Tatarkiewicz, op. cit. p. 25

6. Fréart de Chambray, Parallèles, et F. Blondel, Cours, 2<sup>e</sup> partie, L. VII, chap. I, p. 137.

### Illusion

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

On n'inclura pas traditionnellement, l'architecture dans une réflexion sur la représentation (2), là où pourtant elle est particulièrement présente. C'est que si, pour F. Blondel par exemple (3), il est question d'apparence et si l'imitation doit suivre la nature des choses imitées, point n'est besoin de pousser la logique à son terme et d'y chercher l'illusion. En la poussant au bout Perrault parviendra à remettre en cause la notion d'imitation : la beauté de l'architecture n'est fondée ni sur l'imitation de la nature (la colonne et ses parties qui correspondent à l'homme et à ses membres) ni "sur la ressemblance qu'un édifice peut avoir avec les premiers bâtiments que la nature a enseignés aux hommes"(4).

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

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

3. F. Blondel, Cours, L. III, chap. 1, 2<sup>o</sup> partie, p. 61.

4. Cl. Perrault, Ordonnance, p. IX et X

La beauté n'a pas à voir non plus avec la ressemblance avec les choses dont sont tirées les échines, cimaises, astragales. Enfin la beauté n'a rien à voir avec "l'imitation de ce qui se fait dans les autres arts" (la charpenterie par exemple).

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

### Production

En architecture, la représentation n'a pas obligatoirement pour but la représentation. On ne représente pas pour ce que l'on peut en attendre légitimement, mais dans un but de production.

Dans l'architecture du 17<sup>e</sup> siècle la représentation est liée à la question des origines, à la naissance de l'architecture. Le temple d'Apollon : "Ce fut en celui-là qu'on mit les premiers triglyphes en la forme que nous les voyons maintenant, représentant la figure d'une lyre antique dont ce dieu avait été l'inventeur"(1). Est-ce que chaque triglyphe particulier dans un édifice "représente" la lyre, Apollon lui-même, ou l'origine de l'architecture et sa continuité, sa fondation et sa permanence ? Au fond, ces questions visent à comprendre les différentes acceptions du terme "représentation" dont la récurrence est particulièrement forte dans les traités d'architecture. Pour l'exemple du triglyphe, "représente" ne semble avoir de sens qu'au niveau de l'histoire de l'architecture, de l'explication des choses, du "pourquoi les choses sont ce qu'elles sont ?", et de ce fait, au niveau de l'explication, du "comment faire

1. Fréart de Chambray, Parallèle, p. 10

de l'architecture ?". Le "comment faire de l'architecture" trouvera sa solution dans l'histoire (Apollon-lyre-triglyphe), qui s'explique elle-même comme succession de représentations. Cependant, pour le spectateur il n'y a pas de présence de la représentation, on voit un triglyphe et non Apollon ou sa lyre. L'architecture n'est pas présence de la représentation, mais faite de choses "grâce" à une histoire.

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

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

1. Fréart de Chambray.

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

de l'architecture, de connaissance, et surtout de possibilité d'engendrement de l'architecture elle-même qui devra respecter la logique de son modèle.

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

Aussi la représentation est-elle absente de l'architecture en tant que représentation, releguée et instrumentalisée comme matériel de projection, comme grammaire du projet (3). A l'intérieur de l'architecture elle-même, les pilastres seront la représentation de colonnes et devront alors avoir les ornements qu'auraient celles qu'ils représentent (4). Le fronton sera pignon, les triglyphes les têtes des poutres, etc., comme ils sont également les lyres dans la superposition de deux modèles, celui du corps humain et de la cabane. La colonne est représentation de l'arbre comme aussi bien de la taille des femmes.

---

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

2. Fréart de Chambray, Parallèle, p. 9

3. Cette fonction sera montrée par Quatremere de Quincy. Cf. Joseph Rykwert, La maison d'Adam au paradis, op. cit. p. 42.

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

(Des) accord sur le modèle

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

La représentation du 17<sup>e</sup> siècle n'est pas toujours constructive, ou du moins ne s'applique pas aux choses construites, aux matières, comme ce sera le cas au 19<sup>e</sup> siècle, mais au modèle où s'origine la représentation, l'idéalité du modèle constructif, la cabane (2). On ne représente pas encore, dans un redoublement, l'édifice présent, représentation du fonctionnement constructif de la chose présente à travers elle-même, mais par l'intermédiaire d'un édifice absent, le modèle de la cabane.

Plus que de voir dans la colonne le signe de la colonne, ou

---

1. F. Blondel, Cours d'architecture, 2<sup>e</sup> partie, Livre I, chap. VI, p.32, Pour les colonnes torsées, A. Félibien, Des principes de l'architecture, op. cit. p. 30.

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

une représentation de la colonne, il faudrait peut-être dire que la colonne est représentation d'une représentation de la colonne, considérée dans sa compréhension encyclopédique, à la fois par sa place dans l'histoire de l'habitation humaine (dans son mythe d'origine), et dans le système des ordres, autrement dit son message sociologique et constructif, comme aussi bien par sa définition matérielle (l'isolement) (1). Toute la difficulté sera bien que parce que l'architecture est confrontée à la réalité de lois physiques, il lui est impossible de se considérer pleinement comme représentation théâtrale, conflit bien noté par Cl. Perrault.

D'où l'importance de bien se mettre d'accord sur le modèle. Lisant Blondel, les académiciens lui reprocheront d'attribuer l'origine de la colonne "à l'usage que les anciens avaient d'en élever quelquefois pour porter les urnes où ils mettaient les cendres des morts" (2). De La Hire, Bullet, Desgodets, D'Orbay, Félibien rappelleront que "Vitruve dit que les colonnes ont pris leur origine des troncs d'arbres qui soutenaient les poutres dans les premiers bâtiments". En fait, la question est bien que Blondel introduit une autre origine de la colonne, et que la question n'est en rien historique. Blondel ajoute à la colonne constructive faite pour porter la colonne discursive ou commémorative, ouvrant ainsi une déchirure dans l'ensemble de la doctrine. Dire que la colonne peut servir à autre chose qu'à porter, c'est remettre en cause une raison fondatrice, et risquer de faire tomber tout l'édifice doctrinal.

1. Voir aussi Procès verbal, du 8 août 1687 :

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

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

2. Procès verbal, 20 mai 1697.

Ce type de débat n'est pas rare, et si Vitruve fournit les grandes lignes à la fois du modèle et de sa représentation, la doctrine à la fin du 17<sup>e</sup> siècle est sinon toujours à construire, du moins à assurer, et il faut combattre les représentations incorrectes, celles de Palladio par exemple. Les tores et les bases des colonnes sont là " pour représenter les cercles ou frettes de fer, dont on se sert dans la charpenterie à retenir et empêcher de se fendre les bouts du bois, et non pas pour donner une idée d'un corps qui s'affaisse et s'écrase, comme Palladio prétend, ce qui ne pourrait donner que l'idée d'un corps mol et qui manquerait par conséquent de solidité"(1).

---

1. Ibid, 22 décembre 1699

---

#### 4.4. L'ARCHITECTURE RACONTE SON HISTOIRE

---

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

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

Le père Binet reprend la nécessité de l'histoire pour les archi-

---

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

2. Ibid.

3. Ibid. 2<sup>o</sup> partie, L. VIII, chap. IX, p. 167.

4. Ibid.

tectes :

"Car tous les enrichissements, statues, armes et autres ornements ne sont que fables, ou histoires, et s'il ne sait bien, il fera mille fautes" (1) ; et au sujet des triglyphes, métopes, rosaces :

"Tout cela est fondé en histoire, car du commencement après leurs victoires, ils appendaient les armes sanglantes des ennemis vaincus, des trophées, des sacrifices en action de grâce, les architectes choisissaient de tout cela ce qui pouvait mieux contenter l'oeil en leurs ouvrages" (2).

Blondel qui disposait de l'exemple vitruvien des cariatides en profite pour expliquer qu'on ne saurait substituer des anges ou des saints aux esclaves que sont les cariatides. Alors que la colonne est l'esclave de l'édifice, il serait indécent d'y placer un saint(3). L'histoire peut donc être soumise à l'organisation elle-même. Sa logique, les caractères des personnages doivent être cohérents avec l'idée que l'on a de la fonction de la partie d'architecture dans laquelle ils s'insèrent. Il reste que pour raconter, l'architecture en passe par la sculpture ou l'inscription et qu'en l'occurrence il s'agirait bien plus de commémoration, de mémoire que d'histoire, sauf si justement la façon dont l'architecture peut raconter n'est pas la commémoration.

L'histoire c'est aussi ce que l'on peut déduire de la vue de l'édifice, c'est l'interprétation. Ainsi Perrault critiquant le fait de mettre des étages intermédiaires lorsque l'on réalise un ordre colossal : "enfermer plusieurs étages dans un grand ordre, a tout au contraire quelque chose de chétif et de pauvre, comme représentant un grand palais demi-ruiné et abandonné, dans lequel des particuliers se seraient voulu loger, et qui trouvant que des appartements et beaucoup exhausés ne leur sont pas commodes, ou qui voulant ménager la place y auraient fait des entresols" (4).

1. Le père Binet, Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, op. cit. p. 373.

2. Ibid, p. 383

3. Blondel, p. 161, Les cariatides sont le rappel d'un châtement

4. Cl. Perrault, Ordonnance, p. 117-118.

L'histoire est alors l'histoire de l'édifice lui-même, de sa construction feinte. L'architecture ne peut alors représenter que sa propre histoire.

### L'architecture dans "l'histoire"

L'architecture de théâtre doit obéir à la vraisemblance :

"Il est aussi bien raisonnable d'examiner, si le lieu représenté par l'avant-scène peut souffrir dans la vérité ce qu'on veut y mettre en image ; car autrement ce serait pêcher grossièrement contre la vraisemblance : par exemple si l'on prenait pour le lieu de la scène la salle d'un palais, ou la chambre de quelque princesse, et qu'on mit tout auprès une prison ; car il ne serait pas vraisemblable que les criminels fussent renfermés dans un tel endroit : les princes ne dorment point auprès des cachots, et l'on n'expose pas si facilement à leur vue la retraite des coupables"(1).

Mais qu'est-ce qui distingue l'architecture dans la représentation de l'architecture "réelle" ?

Il y a deux façons de se servir des ordres. Soit pour construire des édifices qui ont à être habités - dans ce cas les ordres accompagnent traditionnellement les temples, palais ou autres bâtiments qui demandent de la "magnificence" - ; soit "dans les représentations historiques où il y a des l'architecture, telles sont celles qui se font en peinture, ou en sculpture, ou dans les machines des théâtres, des ballets, des carrousels, et des entrées des princes" (2). Perrault distingue un édifice "réel" pour des ordres réels et un édifice de la représentation, tel qu'il doit être lorsqu'il intervient dans une représentation.

L'édifice dans la représentation est aussi représentation de l'édifice, puisqu'il suffit dans ce cas "d'affecter de suivre ponctuellement toutes les manières particulières de l'architecture ancienne". Il faut de la vraisemblance ("si l'on met un ordre dorique, il faut que les colonnes soient sans base"), comme il en va pour l'histoire elle-même. Selon le système de Perrault, l'édifice réel est bien

1. D'Aubignac, La Pratique du théâtre, op. cit. p. 361.

2. Perrault, Ordonnance, p. XXIV.

distinct de l'édifice dans la représentation, le premier n'est pas la représentation d'une histoire, son usage est de l'ordre du réel, quand le second est proprement symbolique. Cependant les critères de l'un s'appliquent également à l'autre : l'architecture réelle n'est-elle pas elle-même représentation d'une histoire, celle de l'architecture ? Et n'est-elle pas soumise également au vraisemblable et à "l'affecter" plus qu'à la vérité ? Et dans cette situation, qu'est-ce qui distingue le carrousel du carrousel provisoire, l'arc de triomphe de l'arc de triomphe provisoire ? Ce qui nous permet de voir Cl. Perrault dans la distinction du durable et du provisoire, du réel et de la représentation, c'est leur identité. C'est-à-dire qu'il faut arriver à penser qu'un objet réel soit dans le même temps sa représentation.

La représentation est thème commun à l'architecture, la peinture ou la poésie. Mais l'architecture sera toujours un domaine décalé, qui ne pourra jamais s'accentuer comme fiction romanesque avant notre époque contemporaine. Si Rapin (1) peut dire qu'en peinture ou en poésie il doit y avoir quelque chose de feint, sinon c'est un original, on ne peut le transposer en architecture. Une des conquêtes de la post-modernité architecturale est là (2).

Ce que nous venons de saisir avec Cl. Perrault, est caractéristique de l'architecture "réelle".

On ne peut mettre "de ces frontons coupés pour faire place à des tableaux ou à des cartouches, ni ces frontons brisés sur le haut

---

1. Réponse aux remarques du Père Vavas seur.

2. Cf. Alain Guiheux, L'ordre de la brique, op. cit. p. 220 et H. Klotz, op. cit.

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

L'oeuvre d'architecture doit pouvoir être justifiée, elle doit pouvoir se raisonner, du moins en apparence. Il faut en donner raison, la raison du modèle. Cette vraisemblance est celle du modèle, ou si on veut celle de l'histoire, comme il en va de la vraisemblance littéraire. L'architecture peut feindre son utilité - et Blondel critiquera les frontons qui n'arrivent pas à couvrir "non pas même en feinte" (4) -

---

1. F. Blondel, Cours d'architecture, 2<sup>e</sup> partie, Livre VIII, chap. III p. 140. Voir aussi Louis Hauteceur, Histoire de l'architecture classique en France, Tome II, Le siècle de Louis XIV, éd. Picard, Paris 1948, p. 484 et Félibien, Des principes, p. 603.

2. Nous soulignons.

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

4. Ibid.

- mais elle doit respecter l'histoire, l'interprétation du modèle (1).

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

### Effort

L'entablement du dorique est "plus massif et plus haut" que pour les autres ordres parce que la forme de la colonne étant plus grande on doit lui donner aussi plus de charge" (2). De la même façon, il faut "décharger les colonnes à mesure qu'elles s'affaiblissent par la hauteur et par la diminution de leur tige" (3). Blondel, reprenant Serlio, énonce une règle des hauteurs des colonnes suivant leur position : une colonne isolée porte toutes les charges situées au-dessus ; une colonne appuyée mais non engagée laisse le mur porter une partie des charges, elle pourra être plus haute d'un diamètre ; une colonne engagée au 1/3 ne porte presque rien et sa hauteur sera augmentée d'un diamètre ou plus, elle en devient presque un ornement ; enfin la colonne encadrée de pilastres sera encore plus grande d'un diamètre (4).

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

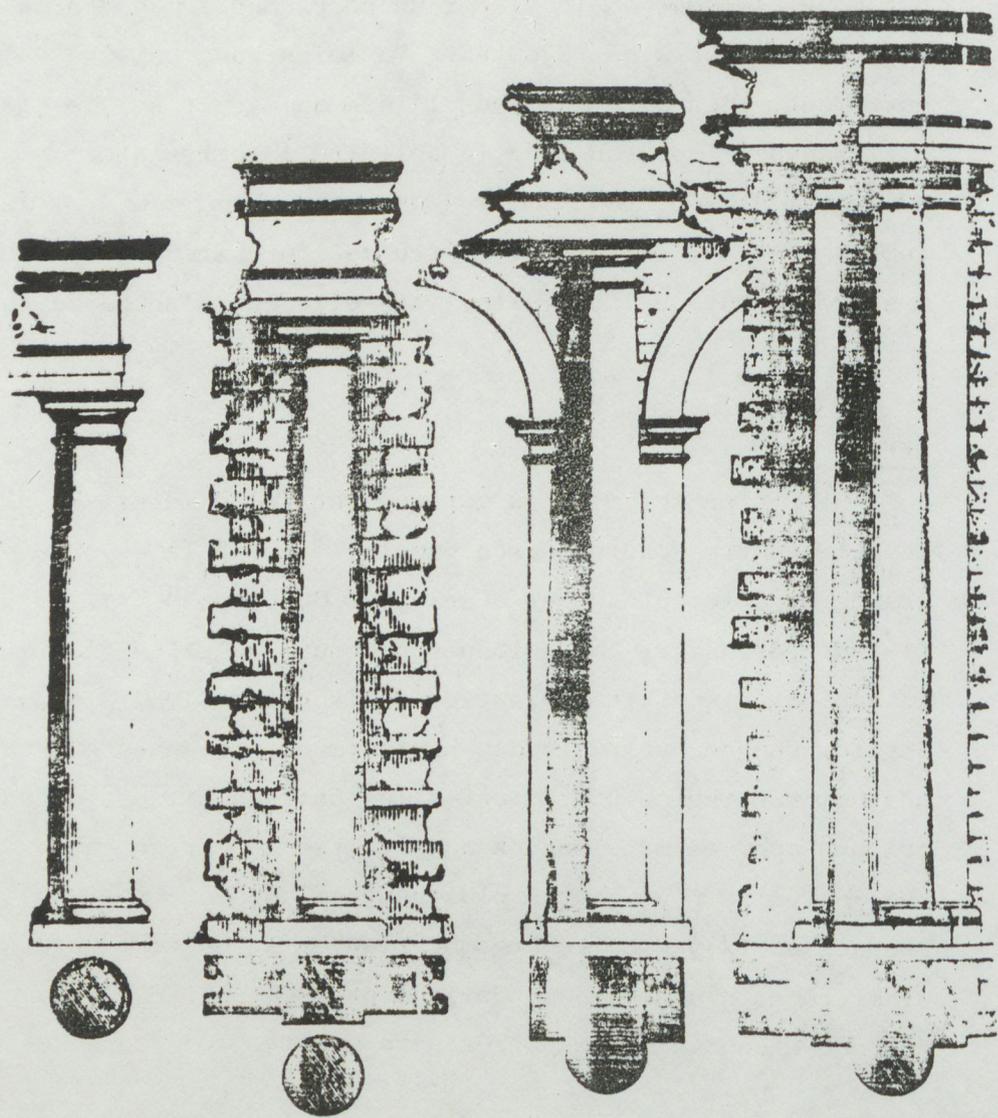
2. Fréart de Chambray, Parallèle.

3. Ibid. p. 72

4. F. Blondel, Cours d'architecture, L. I., chap. II, 2° partie, p. 12.

LIVRE I.  
CHAP. II.

*Regle de Serlio pour les differentes hauteurs d'une mesme Colonne.*



La représentation des efforts tend à s'autonomiser du modèle de la cabane. Ainsi l'architrave qui représente traditionnellement une poutre, n'acceptera pas de ressauts, parce qu'une poutre ne peut être "rompue en tant de morceaux qui s'avancent les uns sur les autres"(1). C'est parce que dans le modèle original il ne peut en être ainsi que sa représentation ne montrera pas de ressauts, mais on pressent qu'il en ira de même lorsqu'il s'agira d'une poutre véritable qui sera alors amenée à se représenter elle-même.

Les colonnes ovales ne peuvent être acceptées. Si on calcule leur hauteur à partir du grand diamètre de l'oval, elles paraîtront trop grandes vues depuis le petit diamètre. Si on prend le petit diamètre pour module, les regardant par le large, elles deviennent ridicules et paraissent naïves et écrasées.(2).

Perrault aura strictement la même attitude que F. Blondel : "Il est certain qu'entre les règles d'architecture, les principales sont celles qui appartiennent à la solidité ; et qu'il n'y a rien même qui détruise la beauté d'un édifice, que lorsque dans les parties qui le composent, on remarque des proportions contraires à ce qui doit établir cette solidité, comme quand des parties paraissent n'être pas capables de soutenir ce qu'elles portent, et n'être portées par ce qui les soutient"(3). Le non-respect des règles "rend et fait paraître" plus faible la partie qui porte. Perrault est ici au coeur d'une problématique de la fonction-signe. Toute la question du fonctionnalisme est jetée dans cette position que Perrault ré-affirme au chapitre VIII : "Pour satisfaire aux deux choses qui sont les plus importantes dans l'architecture : savoir, la solidité et l'apparence de la solidité, laquelle ainsi qu'il a été dit, fait une des principales parties de la beauté des édifices"(4). Et l'on sent bien que cette règle peut se substituer à la vérité de la représentation du modèle. Perrault pourra étendre son raisonnement pour traiter de la saillie du

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

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

3. Perrault, Ordonnance, chap. IV.

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

piédestal, de la fonction de l'orle ou de l'astragale, du tailloir ou de la superposition des ordres, avec une laïcisation de l'architecture : le passage d'une représentation de la logique des ordres à celle de la construction.

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

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

---

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

2. Procès verbaux, p. 29

3. Alain Guiheux, L'Ordre de la brique, op. cit. (Thèse de Belcher).

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

On a vu que Blondel n'aime pas les colonnes torsées, puisqu'un fardeau ne peut être porté par quelque chose de plié, mais au contraire par une tige "bien à plomb". On comprend aisément que Blondel ne considère pas la colonne torsée comme objet matériel mais comme représentation. Un des exemples les plus frappants de la représentation des efforts dans la représentation du modèle est peut-être celui des chapiteaux corinthiens "qui ne sont pas moins contre la nature que les colonnes torsées ; puisqu'on ne peut pas dire qu'un panier environné de feuillages, dont le chapiteau corinthien représente la figure, soit naturellement propre à soutenir un grand fardeau, comme celui des entablements que l'on met au-dessus"(4). Ici encore Blondel ne considère pas le chapiteau selon sa substance (il est en pierre, gros et solide), mais selon ce qu'il représente (un frêle panier). Telle est la prégnance du mythe d'origine de l'architecture. La règle de représentation des efforts peut se déployer sur le représenté et non sur le représentant. Elle devient règle de solidité des symboles. Cette règle de représentation des efforts pourra s'étendre à de nombreuses parties de l'architecture. Ainsi, s'il ne faut pas faire tomber un arc sur une colonne ronde mais sur un pilier, c'est que les "arcs paraissent trop

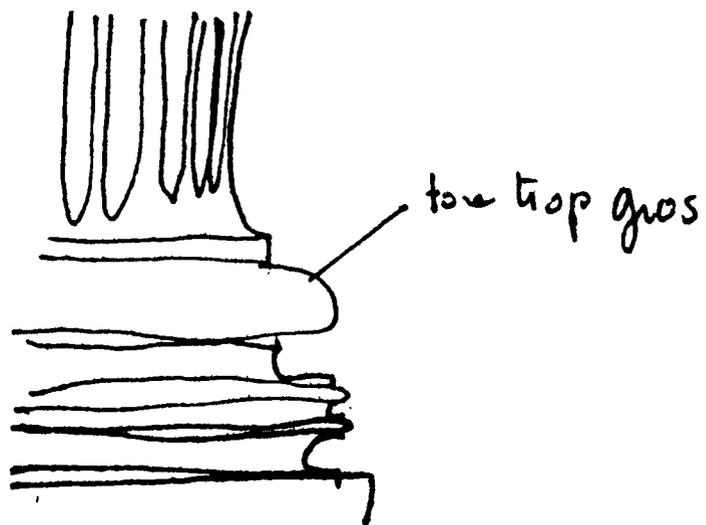
---

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

2. depuis le 11 juin 1674

3. Procès verbaux, p. 121.

4. Blondel, Cours d'architecture, p. 30. On trouvera la même idée. 2° partie, chap. XV, L.V.



faiblement appuyés (une colonne ne pouvant toute seule donner l'idée d'une force suffisante à soutenir la poussée des arcs)"(1).

La règle de superposition des charges va aussi pouvoir s'appliquer à la base de l'ordre ionique vitruvien. Fréart s'étonne à son tour que le "père" ait mis un si gros tore au-dessus de petits tondins, chargeant le fort sur le faible(2).

Charles Perrault réalise le passage entre l'imitation comme diffusion culturelle à travers la catégorie de la ressemblance à une imitation comme représentation. Ainsi le Président (3) peut-il énoncer dans une consécution d'abord, que les membres d'architecture ont été formés sur la ressemblance de pièces de charpenterie des premières maisons, ensuite que l'architrave, la frise, les triglyphes et autres métopes ou modillons représentent ces morceaux de charpenterie. Le premier temps est celui de la ressemblance, le second celui de la représentation. L'architecture devient représentation d'elle-même à travers son origine, quand pour Hegel ce sera par un modèle de la fonction technique ou de la destination (4). Avec Perrault la ressemblance n'est plus un renvoi sans fin de ressemblance en ressemblance, mais le moyen de la représentation.

#### L'être de la chose : une porte de Claude Perrault

"Je croirai volontiers, que le beau n'est purement et en termes formels, que le vrai des choses"(5).

La formule de Le Moyne prête à de multiples interprétations et on pourrait la transporter dans l'histoire : du 17<sup>e</sup> siècle à l'architecture et

1. Ibid. p. 408, L.V. chap. VIII, 4<sup>e</sup> partie.

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

3. Cl. Perrault, Parallèle des anciens et des modernes, vol. I, 2<sup>e</sup> dialogue, p. 126 et suivantes.

4. M. Foucault, Les mots et les choses, op. cit. p. 65.

5. Le Père Pierre Le Moyne, Les peintures morales, Paris, 1643, tome 2, p. 606.

passant à l'éclosion Heideggerienne. Un peu plus loin il posera en termes moins polysémiques : "Vous savez que le vrai, soit dans les choses naturelles, soit dans les artificielles, est proprement ce qui ressemble à son idée ou à son exemplaire, par une exacte imitation de chacun de ses traits, et de toute sa figure"(1). Chose artificielle, pour être vraie l'architecture devra donc ressembler à son idée et à son exemplaire, c'est-à-dire à la fois à son idée, à l'idée de son exemplaire, à son exemplaire, et à elle-même comme exemplaire dès lors qu'elle ne saurait qu'en constituer un de plus, mais qui serait cependant une chose et non une représentation : le beau n'est purement que le vrai des choses.

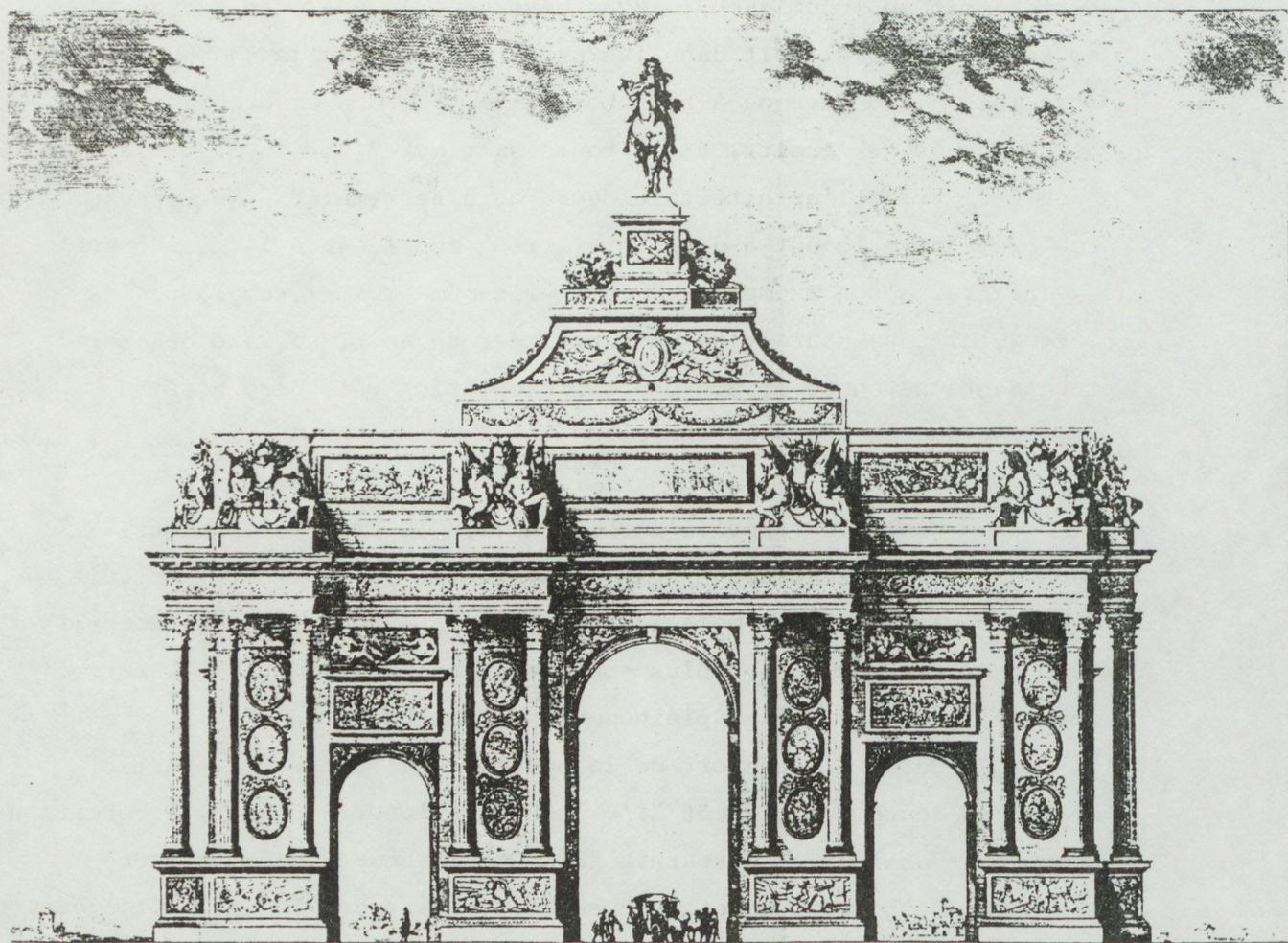
Comme le rappelle Antoine Adam, Cl. Fleury "enseignait que la beauté est attachée à la substance de la chose"(2). On sait qu'il donnait comme exemple le corps humain : "Les plus beaux corps sont ceux des hommes les plus robustes". La beauté véritable arrive lorsque le corps réalise pleinement son essence.

De ce moment fort de la modernité il faudrait repartir, avec sans doute comme arrêt "l'origine de l'oeuvre d'art", à condition peut-être aussi de la détourner (3). Que la beauté soit la représentation de l'essence de la chose fait passer de Fleury à Heidegger, mais aussi bien à Wright, Aalto, Kandinsky ou Kahn. Je veux qu'une brique soit une brique, qu'un mur soit un mur. Mais un glissement se serait produit dans la modernité plus récente. Fleury ne sait pas encore qu'il met en oeuvre un procédé de représentation à des fins de présentation : le plus beau corps est le plus robuste, comme la plus belle poutre est celle qui a la plus longue portée. C'est dans ce

1. Ibid. p. 609.

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

3. Cf. infra, présence dans la représentation.



*Arc de Triomphe de Louis XIV.  
à la Porte St. Antoine.*

*Arcus Triumphalis Ludouici Magni,  
ad Portam Antonianam.*

Projet de la Porte Saint-Antoine de Claude Perrault,  
jugé par l'Académie le 20 juillet 1685.

passage à la limite que se dit l'essence, dans la présentation de la portée maximale que se met en évidence l'être de la chose et que s'élimine le "bruit". Comme le dit B. Tocanne, "la nature d'une chose est son type générique, et une chose est belle quand elle réalise l'intégrité de sa forme, sans excès ni manque"(1).

#### Porte (2)

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

1. B. Tocanne, p. 350

2. Voir notre article "Construire en participation" in revue, Culture au Quotidien, éd. Centre Georges Pompidou, C.C.I., Paris, 1985, p. 20-25.

Tout y est n'importe comment. Les ornements au-dessus des petites portes ont quelque chose de mesquin, comparés à tout l'ouvrage. Les "pentes de médailles entre les colonnes iraient mieux pour une fête que pour servir dans un ouvrage (...) consacré à l'immortalité, (qui) ne veut rien que de grand et de fort". Perrault se trompe avec les ornements : erreur de standing, erreur de destination, ignorance de l'être de la chose. Il pose des médailles comme s'il s'agissait de faire de l'éphémère, léger et guilleret quand il faut viser la force et l'immortalité. Pour tout dire : "parce que dans l'architecture la principale beauté consiste uniquement en ce que toutes les parties conviennent à l'usage pour lequel un édifice est fait, on ne peut pas approuver cette richesse et cette magnificence".

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

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

- une porte doit être une porte :

"Un arc de triomphe n'est autre qu'une porte faite exprès, non seulement pour honorer l'entrée des conquérants après de grandes victoires remportées, mais pour servir d'un monument éternel à leurs belles actions". C'est apparemment un peu tautologique mais c'est comme ça. En voyant une porte il faut la reconnaître. Elle doit ressembler à une porte. Aujourd'hui encore des propos similaires résonnent chez l'architecte, habitus qui aura dû être inlassablement répété par le maître, et ce d'autant plus qu'il est en-deça de la théorie elle-même. A des destinations distinctes, des images distinctes: "Comme il n'est question que d'une porte, il ne faut pas se faire une idée d'une autre espèce de bâtiment.." Ce que nous disent ici les académiciens, c'est qu'un bâtiment, pour dire clairement ce qu'il est, doit par sa forme se dégager des autres et ainsi de la confusion des signes. Le reste n'est que corollaire:

---

I. Aristote, La poétique, Seuil, Paris, 1890, p.85.

une porte doit signifier l'éternité, les impressions qu'elle doit faire sur nous sont celles de la durée:

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

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

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

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

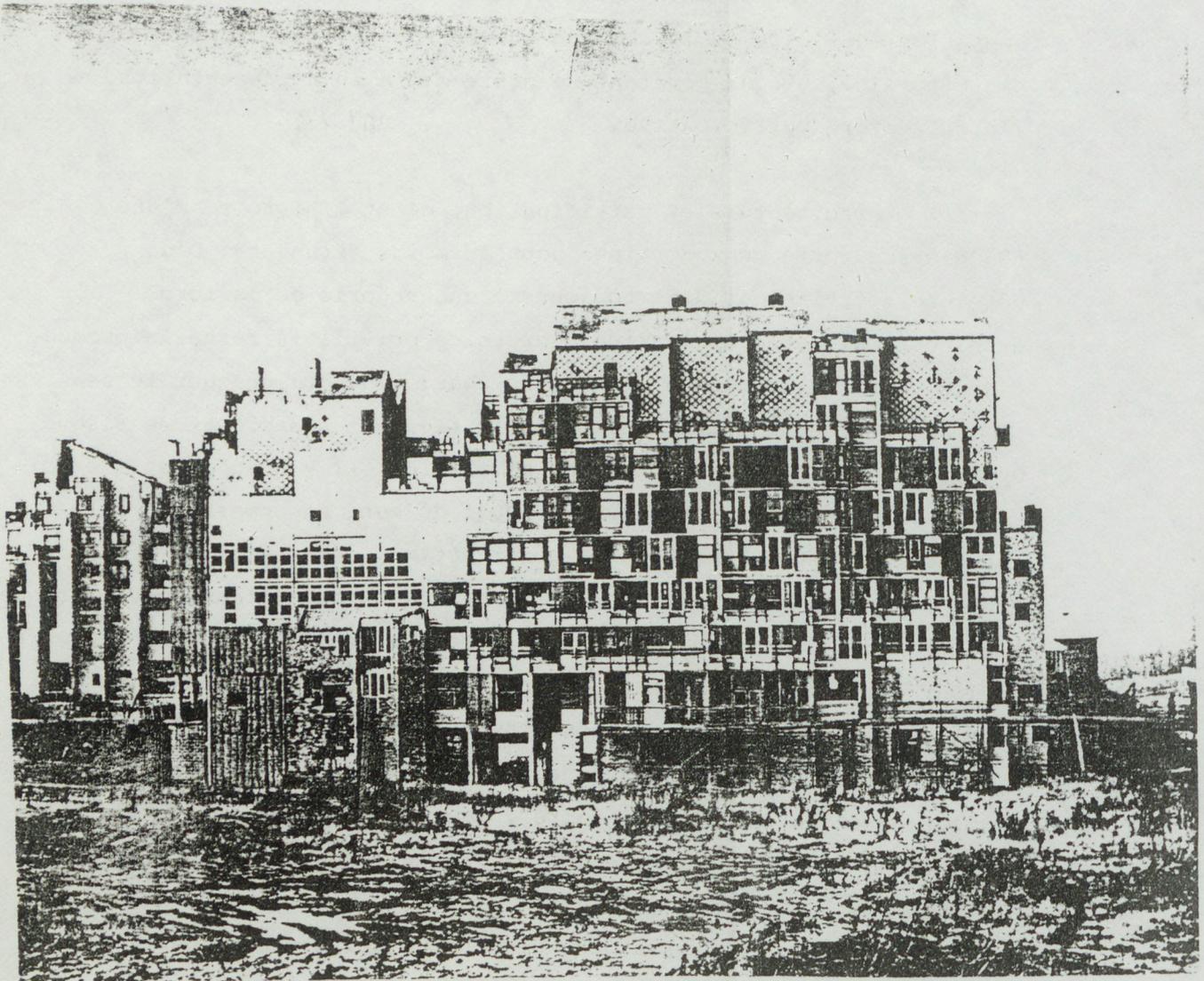
Ce qui fait un édifice et sa beauté, c'est la signification de son usage. Ce fondement théorique, qui serait aussi en partie celui du 18<sup>e</sup> siècle, est tout entier dirigé vers le projet. Nous voulons dire que c'est également une théorie du projet qui travaille avec un corps de préceptes et n'a pas besoin d'être poussée plus que nécessaire : la notion de signe ne lui est pas utile au 17<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit donc pas d'une sémiotique qui s'ignore, en ce sens que les architectes ne produiront pas de comparaisons entre les divers types de signes, qu'établissent à la même époque les gens de Port-Royal. Les architectes n'ont pas fait le pas de la représentation vers la signification, mais les préoccupations signifiantes travaillent l'architecture en sous-jeu, elles font le terreau du monde préceptuel, sans jamais devenir un objet d'étude. On regarde si un architecte parle

bien ou mal, pourquoi il écrit bien ou mal, sans jamais se demander s'il parle...

On voudrait maintenant montrer la permanence de cette représentation de l'être de la chose à travers un exemple d'architecture contemporaine, et qui pourtant se prête mal à la représentation, l'architecture participative.

Architecture et participation, c'est l'histoire d'une négociation entre deux domaines pour le moins étrangers. D'un côté une activité qui doit toujours à une théorie de la forme architecturale et dont le lieu d'exercice privilégié reste la production savante de documents graphiques chargés de communiquer le sens de l'oeuvre ; de l'autre, une revendication qui s'ancre et se résoud apparemment dans une action. Pour simplifier, il y a un dire (l'architecture, qui selon la tradition produit du sens en opposition à la fonction, au terme besoin, à la construction, cette stricte nécessité) et un faire (la participation, celle-ci étant par ailleurs une pratique signifiante). Pour traduire la résolution de ce conflit en une interrogation, on se demandera quelles vont-être les techniques de passage et d'intégration de la participation dans l'architecture. Il faudra y répondre par un bref exposé analysant des procédés figuratifs, cette résolution étant de "dire le faire". Avec ses propres outils l'architecture va "dire la participation" et il lui importe beaucoup moins de la faire.

Il nous intéresse donc de montrer que les buts que l'architecture s'est fixée ne sont pas propres aux réalisations classiques, et il y a à poser l'hypothèse d'une énorme continuité entre l'architecture participative et l'architecture classique, l'une comme l'autre assujetties à l'idéologie occidentale de la représentation. Autrement dit, en réinscrivant des mouvements récents dans une longue filière, on constaterait que la participation n'est vraisemblablement en rien une révolte (sinon feinte) dans l'éthique professionnelle (la prise en compte de l'utilisateur ayant toujours fait partie des fondements de la pratique architecturale), ni - et c'est ce qui nous occupera ici - vis-à-vis des conduites esthétiques. Architecture classique et



La Mémé, Lucien Kroll

participation, soit donc un parallèle transhistorique qui prendra la forme d'une comparaison entre le projet d'arc de triomphe de Cl. Perrault, tel que nous venons de l'exposer à partir du débat à l'Académie, et un édifice de Lucien Kroll pour l'université de Louvain-La-Neuve.

Ce qui suit va donc jouer d'un rapprochement de contraires apparemment hérétique, tant la distance est grande entre la volonté théorique de Perrault et le désir de non-théorie affichée par L. Kroll, et auquel fait écho le silence de la critique architecturale de qualité, pour ne rien dire de la théorie de l'architecture qui s'en serait laissée abuser.

Concernant l'architecture participative, il faut peut-être partir du malaise, aux raisons fort diverses, se rapportant au soi-disant peu de qualité architecturale des édifices ainsi produits. Un certain nombre d'objections sont évidentes et relèveraient de l'absence de compétences de l'habitant : il ne saurait pas manier les volumes et autres espaces, il ne sait d'ailleurs pas ce qu'architecture veut dire. En tout état de cause, bon nombre de projets sont restés peu satisfaisants du point de vue architectural et non ne peut se contenter de voir là le résultat d'un "défaut de culture", ou dans ce sentiment, la marque d'une crainte de modification profonde du statut d'architecte perdant alors sa place dans la division du travail. La gêne, c'est qu'au fond rien ne ressemble plus à des logements que des logements participatifs. Le désarroi est bien que pour notre univers mental les qualités internes de l'objet, et entre autres les procédures de sa fabrication, devraient se donner à voir sous des traits spécifiques et qu'ainsi il est absolument nécessaire que le contenu du projet participatif soit lisible en des formes. A des façons de faire distinctes doivent correspondre des formes distinctes. Pour un architecte (mais seulement pour lui, il ne s'agit là que d'une attitude très générale), il ne saurait en aller autrement. Cette homologie sémantique est déjà bien posée au temps de Perrault : s'il s'agit de faire un arc de triomphe qu'on en fasse un (il ne faut pas que cela ressemble à un palais, ou à un socle de statue), et que cela se voit ("il ne faut pas se faire une idée d'un autre bâtiment").

Aussi, si du point de vue de l'apparence stylistique, l'architecture participative se distingue de l'architecture classique, elle lui serait cependant fidèle en son fonctionnement. Ce qui s'énonce au 17<sup>e</sup> siècle (mais on ne saurait méconnaître ce que l'esthétique classique doit à la poétique d'Aristote), et se diffuse au 18<sup>e</sup> siècle avec la notion de caractère et d'architecture parlante, ce n'est rien moins que le point de départ d'une théorie de l'expression en architecture sous les ordres de laquelle nous vivons encore. L'architecture depuis cette époque doit s'appliquer à deux choses essentielles, bien souvent rappelées, l'expression de la destination de l'édifice et du statut du propriétaire, l'expression de la façon dont l'objet architectural est fait (principalement son expression constructive). Pour l'esthétique classique un objet doit dire son être et l'architecture participative reste respectueuse de cette idéologie de la représentation.

L'architecte de la participation est strictement dans la même situation que Cl. Perrault : il doit transcrire la destination de l'édifice, le fait participatif, tout comme Perrault aurait dû traduire l'idée de porte triomphale. Le but est identique même si au premier abord rien ne le laisserait supposer : quand l'architecte participatif traduira l'éphémère, la convivialité, le hasard, la multiplicité, Perrault aurait eu à énoncer l'éternité, la solidité, la loi, l'ordre.

On doit à Lucien Kroll d'être parvenu à créer cette image de la participation, d'avoir le mieux saisi qu'il se devait d'en manifester les signes au risque d'ailleurs d'en réduire la pratique réelle. La participation -pour l'esthétique architecturale- se résumerait alors à un travail de traduction dont on va maintenant voir quelques traits.

Le trait le plus simple de l'architecture de Lucien Kroll, c'est la diversité formelle qui se repère à tous les niveaux du bâtiment, et on se souvient qu'il est allé jusqu'à jouer au dés la disposition de ses façades de la "Mémé". Elle apparaît comme la conséquence de l'intervention des usagers, étant bien entendu que ce raisonnement en suppose une vision pour le moins simpliste, celle de leur pluralité qui s'oppose aux classements en catégories socio-professionnelles ou autres. Lucien Kroll produit une ressemblance sémantique entre l'image

que l'on se fait d'une population vue à travers l'identité de chacun de ses membres, et l'aspect architectural. Il donne à penser la contiguïté, la relation entre les deux, l'agent et le résultat.

Ce trait architectural est bien sûr en opposition avec la tradition architecturale. L'intervention de l'utilisateur renvoie d'ailleurs à un ensemble plus vaste qui met en opposition architecture participative et architecture des périodes antérieures. Ici on refusera l'urbanisme de zoning, on critiquera le fonctionnalisme vu comme antithèse d'une poétique de l'habiter. L'architecture antérieure serait uniforme dans ses matériaux, ses couleurs, ses plans ; avant-gardiste, froide, rationnelle, non-intégrer, étouffante, universaliste, restrictive, technocratique, figée... L'architecture participative serait diversifiée, poétique, intégrée, libératrice, écologique, voire sauvage ; elle prendrait en compte l'individu, favoriserait l'appropriation, elles seraient retour au passé, pragmatique et évolutive.

Architecturalement ce ne seront que différences de hauteurs dans les édifices qui leur donnent un aspect chahuté, des toitures terrasses qui jouxtent des toitures en pente, des façades patchwork, des logements qui ont l'air de se déformer selon la taille et la spécificité des familles, tous traits qui, comme on le verra, s'opposent aux figures architecturales de la raison (telles l'unité et la symétrie). Mais il ne s'agit là que de divergences de "surface".

Quand les édifices poussent en dix-huit mois, l'architecture participative cherche à ressembler à un travail artisanal, qui se serait fait au coup par coup. Aussi rappellera-t-elle le parcellaire des villes anciennes, les agrandissements qui lui sont faits. Une descente d'eaux pluviales, un mur mitoyen seront là pour le dire, comme aussi bien les toits en pente, les greniers. A un projet malgré tout communautaire, celui de la re-création des groupes pour remplacer les locataires, l'architecture répond par l'imagerie du village et donc d'un édifice qui se serait construit les siècles durant, parfois même à l'abri des fortifications. On ira jusqu'à mimer cette transformation permanente en superposant des matériaux de nature différente, comme si une surélévation avait été faite.

L'architecte ne pourrait répondre à la participation que dans

les termes d'une fiction qui la raconterait, incapable de la faire. Ce travail de mise en scène passe par la traduction, et à chacun des sèmes que véhicule la notion on trouvera des correspondants architecturaux. L'architecture se conduit à la façon d'un traducteur, et de cette limite on peut attendre éclaircissement : l'architecture ne sera pas participative mais elle peut l'exprimer. Par delà l'adhésion à un idéal démocratique, ou les dures nécessités de la différenciation professionnelle donnant accès à la commande, ou encore la stricte légitimité de la prise en compte du destinataire de l'architecture, il existe une esthétique participative, certes distincte dans son aspect et son paradigme des architectures précédentes (d'où le fait qu'elle soit parfois incluse dans le courant post-moderne), mais quant à la structure de son fonctionnement, profondément en continuité avec l'architecture classique... L'architecture peut dire la participation et guère faire autre chose.

Il est par contre un point sur lequel l'architecture participative affirme une différence réelle avec les architectures antérieures. L'intervention des usagers, ceux-ci venant tour-à-tour mettre leurs désirs qui ne correspondent pas forcément avec ceux du voisin, exprime la crise de la notion d'auteur unique de l'oeuvre, crise du sujet créateur. Tout ce qui s'est dit sur le thème de l'abeille et de l'architecte, ce dernier ayant le mérite d'avoir son projet dans sa tête, disparaît au profit d'un coup par coup, des aléas des besoins de chacun, imprévisibles et souvent illisibles.

Le sujet n'est cependant pas neuf, et l'histoire de l'architecture avait déjà bien pensé un débat que l'on peut schématiser dans la dualité héros cartésien/Bauhaus, c'est-à-dire entre un architecte qui aurait pensé la ville dans ses moindres détails, alignant ses avenues dans un ordre qui redouble celui de la pensée et manifestant son aversion pour la ville du Moyen-Age faite d'accumulations successives incontrôlées, et un autre qui prétendra aller à l'oeuvre sans projet, sauf celui de se laisser guider par les caractéristiques même de la matière dont il aura la tâche d'extraire le langage. Bauhaus et participation là encore un tel rapprochement prête à sourire, sauf à

comparer certaines productions du cours préliminaire (par exemple les collages de tissus) aux jeux de cartes de Lucien Kroll. La modernité n'aura pas laissé échapper l'autre versant de ce qui la structure : la maîtrise ne va pas sans son contraire.

A cette esthétique du hasard et non-projet il faut ajouter celle de l'inachèvement. Si les besoins des familles évoluent, si la ville est un organisme vivant, alors il lui faut pouvoir croître, ou comme on le disait il y a quelques années, proliférer (comme quoi industrialisation et participation font assurément bon ménage). La ville participative est proprement le contraire de la ville de Descartes (Richelieu par exemple), entièrement close et figée. On voit bien là la différence avec l'oeuvre d'architecture (telle qu'elle pouvait être déjà pour Alberti, si parfaite qu'en lui ôtant un élément on détruit l'ensemble). L'architecture ou l'urbanisme doivent se renier en tant que projets issus d'un créateur. On conçoit bien qu'il y ait là quelques rapprochements à faire avec une analyse de la société actuelle dans les termes d'une post-modernité (non pas celle des architectes). (1)

Il reste que lorsque la participation parle démocratie architecturale, les architectes décodent esthétique du hasard ou de l'inachèvement, décodage où comme il se doit, et sans que quiconque soit autorisé à s'en plaindre, la pratique participative aura sans doute perdu une bonne part de sa substance. On ne passe pas sans perte ni ajout, sans incompréhensions, d'un système à un autre, de la participation à l'architecture.

---

1. Cf. J. F. Lyotard, scénario de l'exposition "Immatériaux", op. cit. ou par exemple J.M. Domenach "Imitation et Modernité".

#### 4.5. AUTO-REPRESENTATION

Deux ouvrages récents, Le philosophe et l'architecte de D. Payot (1) et Philosophie et/de l'architecture de Bruno Queysanne (2), tous deux s'appuyant sur la présence de l'architecture dans "L'origine de l'oeuvre d'art" (3), ont levé à nouveau la question de la représentation en architecture, pour lui opposer le dévoilement Heideggerien. Ils nous serviront à placer côte à côte, et seulement cela, la théorie architecturale de l'âge classique et l'architecture du philosophe. L'attitude est pour le moins paradoxale. En effet, Heidegger, s'il parle d'architecture, traite d'un édifice déjà là, un temple dont on ne connaît ni l'architecte, ni la doctrine qui a présidé à son édification. Un architecte lui écrit sur un édifice abstrait également, mais typique, fait de colonnes, de frontons.. et il doit s'expliquer de chacun de ces détails. Mais surtout pour Heidegger l'architecture est un art non-figuratif, quand pour l'architecte il est figuratif, entendu comme représentation de soi. Pourtant nous percevons bien la parenté entre le philosophe et l'architecte. "L'art comme mise en oeuvre de la vérité", "L'être produit du produit", toutes citations qui pourraient être aussi dans un traité d'architecture. Et si nous disions "l'oeuvre d'architecture nous fait savoir ce que sont en vérité les colonne couplées", Cl. Perrault ne s'en trouverait pas trompé. Ce côte à côte montrera qu'il n'y a pas contradiction en architecture entre l'oeuvre comme éclosion de la vérité et représentation de la ve En architecture des architectes l'opposition Heideggerienne ne fonctionne pas : la représentation est le procédé de l'éclosion. "C'est donc qu'il s'agit dans l'oeuvre non pas de la reproduction de l'étant particulier que l'on a sous les yeux, mais plutôt de la reproduction de l'essence générale des choses. Mais où donc et comment est cette essence générale, pour que les oeuvres d'art puissent lui-être conforme". Heidegger propose seulement de déplacer la question de la représentation comme copie du réel vers la copie de l'essence des choses.

1. op. cit. p. 157-185

2. Cahier de la pensée et d'histoires de l'architecture, n° 4, Grenoble février 1985, p. 3-30.

3. Martin Heidegger, "L'origine de l'oeuvre d'art", in Chemins qui ne mènent nulle part, tr. W. Brokmeier, Gallimard, Paris, 1962, p. 11-68.

Mais Heidegger enchaîne : "A quelle essence de quelle chose un temple grec est-il conforme ? Qui oserait prétendre de bonne foi que dans l'édifice du temple est représentée l'idée du temple en général ? Et pourtant, dans un telle oeuvre, si c'en est une, c'est bien la vérité qui est à l'oeuvre". La formulation, pour qui vient de lire le procès-verbal de l'Académie sur l'arc de triomphe de Cl. Perrault, est problématique : s'il s'agit de reproduire l'essence des choses, c'est bien que l'édifice est la représentation de l'Idée de temple en général, tout comme nous l'avons vu précédemment la porte devait manifester l'essence même de la porte. Le sens de la phrase serait : "l'édifice du temple est la représentation de l'Idée de temple en général, moi Heidegger je le prétends". Ce faisant, il ne s'agirait pour les architectes en aucun cas d'une découverte, mais le philosophe aurait l'ensemble de la théorie architecturale à l'âge classique pour lui.

Ce n'est cependant pas l'interprétation qu'il faut produire parce que Heidegger a ajouté de suite : "Et pourtant, dans une telle oeuvre, si c'en est bien une, c'est bien la vérité qui est à l'oeuvre". En d'autres mots, l'édifice n'est pas la représentation de l'Idée de temple et Heidegger est complètement conforme à l'esthétique qui voit dans l'architecture un art non-figuratif. "Le temple n'est pas à l'image de rien". D. Payot confirmera : "Il est non-figuratif : mais d'une façon telle, tellement essentielle, que son analyse va faire en retour apparaître l'essentielle non-figurabilité de toute oeuvre d'art, y compris celle qui semble encore représenter le réel". D. Payot précise plus loin que la référence du temple n'est en aucune façon une image. On comprend bien qu'Heidegger, en amenant l'ensemble des oeuvres d'art du côté de l'architecture, produit un déplacement de la question de la vérité en peinture, mais l'exemple du temple reste inessentiel car non exploré par Heidegger, tout du moins est-il exploré en philosophe.

Il y a au moins deux problèmes : d'une part, nous avons montré que l'édifice est essentiellement représentatif, à l'aide des traités d'architecture ; d'autre part, que cette représentation est celle de l'édifice lui-même, dans sa destination, son usage, sa construction, mais aussi son histoire et son origine. On ne peut donc retenir la

thèse d'Heidegger - selon laquelle il s'agit d'en finir non seulement avec la représentation d'un étant réel, mais également d'un étant virtuel. L'architecture des architectes réside de toutes part à la tentative : une colonne est la représentation de son étant et de l'Idée de colonne : C'est-à-dire d'ailleurs que la distinction entre le présent et l'absent ne jouent guère en architecture. La colonne présente manifeste l'ensemble des marques que toutes les colonnes possèdent. Ce n'est pas pour autant qu'elle est seulement la représentation de l'idée de colonne : elle l'est sans être un double, une copie, une représentation qui ne représente pas, même si formellement elle est "identique" à son Idée.

La difficulté que l'architecture oppose à la philosophie réside dans l'impossibilité d'établir une position relativement au signe architectural. Ainsi quand D. Payot suivant Heidegger écrit : "la référence au temple (...) révèle définitivement que l'oeuvre n'entretient aucune relation d'adéquation avec aucune instance extérieure, aucune "réalité", aucune "essence", on oppose qu'en architecture classique, la représentation est une conformité, une vérité de l'édifice lui-même. Il n'y a pas d'extériorité et en même temps il y en a. La présence de l'oeuvre est la représentation de l'oeuvre. Il y a donc représentation mais représentation de l'être et de l'étant de l'oeuvre.

Entendons donc qu'en architecture on est dans le système de la représentation, contrairement à ce que pensent Heidegger et Payot, mais aussi que cette représentation se pose sous la forme d'une auto-représentation, (terme ou façon de voir qu'un architecte s'attendrait à trouver). La représentation des efforts dans un édifice n'est pas seulement la représentation de la représentation de la façon dont un édifice tient, elle est représentation de la construction (comme représentation). Une porte est la représentation de l'idée de porte, de ce que doit être une porte et non seulement de la porte présente elle-même. C'est-à-dire que si Heidegger se penchant sur l'architecture du philosophe peut la penser comme éclosion dans son opposition à la représentation, l'architecte classique répondra que l'éclosion, terme qu'il serait tout prêt à entendre, que cette éclosion est en même temps une représentation, à la fois conformité et présence.

Pour paraphaser Heidegger mais en le détournant, on dira que ce qui distingue l'architecture de la bâtisse, c'est que l'architecture fait éclore l'être de la bâtisse en la représentant. Elle la met en scène, la présente, ôte tout ce qui pourrait voiler son être. Le dévoilement en architecture est représentation, conformité.

Si donc on change de système, de genre de discours, passant de l'architecture du philosophe à l'architecture de l'architecte classique, il est impossible de maintenir que le temple est non-représentatif, qu'il n'est pas la représentation de l'idée de temple. La porte représente l'Idée de porte, et en même temps se représente, sans recourir à un ailleurs, à cette Idée. Il existe donc une chose absente, l'Idée de porte, et une chose présente, la porte. Soit une première opposition présence/absence. Ensuite il y a une porte quelconque et la porte de l'architecte, celle qui doit manifester l'être de la porte (absente et présente). Là est le propre de l'oeuvre d'art Heideggerien, là est la spécificité de l'architecture de Vitruve à aujourd'hui (hier) : le dévoilement, c'est-à-dire une distance entre ce qui n'est que chose et ce qui la manifeste en temps que chose, soit à nouveau une absence (de l'être) et une présence. Enfin il y a une bonne et une mauvaise architecture, une bonne porte et une ratée, (celle de Perrault), autrement dit une troisième forme de présence et d'absence (Perrault fait dans l'absence), c'est d'échapper à ce type d'opposition que Derrida s'essaie avec chora même au 3<sup>e</sup> terme, le neutre. On n'échappe pas à l'opposition présence-absence. Mais on a vu qu'en architecture la représentation pouvait ne pas être représentative. Il ne s'agit pas en représentant de représenter, mais de produire, de faire exister. La représentation par l'architecture de "l'origine de l'architecture" n'a pas pour but de représenter l'origine. On ne se demande pas si l'architecture a bien imité la cabane, même si il y est question de conformité. Lorsque l'on dit imiter en pierre ce qui se faisait à l'origine en bois, il ne s'agit pas de retrouver l'original, une conformité avec celui-ci. Autrement dit la représentation n'a pas pour but la représentation.

Inversement, lorsque l'on dit qu'une porte doit représenter une porte, le procédé n'est plus celui de la représentation. Il s'agit d'une activité de dévoilement, de présentation, c'est-à-dire de sélection

de traits distinctifs. Nous avons décrit ce procédé relativement au matériau pour l'architecture moderne, la mise en évidence de "l'être du matériau"(1). "Prononcer", la définition de R. de Piles, livrait le même procédé ; les bâtiments qui parlent pour Valéry, c'est encore la même chose. Il existe malgré tout des exceptions. Lorsque Hegel écrit que la colonne doit être ronde pour manifester son caractère de point porteur isolé, il y a bien une ressemblance entre le cercle et l'isolement. Le cercle est ce qui ne peut être joint sinon par un point, à autre chose, contrairement au pilier carré qui peut se prolonger comme mur dont il n'est qu'une partie. De même la règle de représentation des efforts par la superposition des matériaux du plus lourd au plus léger entretient un rapport de ressemblance avec la réalité de la physique.

Lorsque l'architecte utilise concrètement un procédé imitatif, il ne s'agit pas de représenter, et quand il dit représenter, il peut fort bien utiliser un procédé concret qui est celui de la mise en évidence et non de la représentation. Ajoutons afin de coupler ce chiasme, que cette représentation de la porte par son dévoilement ne vise pas à réaliser un double, une représentation, mais à la faire exister comme porte, oeuvre singulière.

Nous retrouvons des problèmes similaires dans le travail de Bruno Queysanne :

"On veut faire "parler" l'architecture sans écouter ce qu'elle dit en sa langue originale. On la traite comme les autres langages, alors qu'elle n'est pas essentiellement un langage. Une porte est une porte, elle ne dit pas qu'elle est une porte. Un temple grec ne dit pas le monde grec, il fait être le monde grec"

Ce qui est représentation devient ici parole, mais la difficulté à penser la question du signe, de ce qu'il en est du travail

---

1. Alain Guiheux, l'Ordre de la brique, op. cit

de l'expression en architecture reste. Chaque mot échangé sur le sujet en manifeste le problème. Si nous avons pu en croire résolu une partie en intégrant la doctrine "architecture parlante" comme décision et instauration de la question du langage, et donc de son existence, c'est-à-dire ce sur quoi il n'y a pas à revenir, ce qui existe par delà une essence architecturale, ce n'est pas pour autant que la question s'évanouisse. Les architectes du 18<sup>e</sup> siècle l'ont travaillée à leur façon, mais elle existait avant eux, et l'architecture parlante n'est qu'une des formes de la résolution de la question de la représentation en architecture.

On ne peut éliminer ni le thème ni la métaphore. Toute position est marquée de son opposé. Ainsi, Bruno Queysanne, tout en s'opposant à l'idée du langage, dit : "sans écouter ce qu'elle dit en sa langue originale". D'où il nous faut bien en déduire que le travail de la langue, fût-elle originale, reste entier. Et plus loin : "l'architecture n'a pas à être traitée comme les autres langages", ou encore "elle n'est pas essentiellement un langage". (Nous soulignons).

L'ouvrage de Bruno Queysanne offre l'avantage d'exposer sa contradiction, celle de l'architecture, celle des architectes (pensons encore à la citation de R. de Piles définissant ce que "prononcer" veut dire). Tout comme B. Queysanne, les architectes du 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècle savent bien que l'architecture n'est pas un langage, mais lui emprunter son vocabulaire fait exister l'indicible de l'expression. L'apparition de la métaphore langagière sert à faire comprendre ce qu'il en est de ce dire qui n'en n'est pas un. La métaphore restera vivace jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle, il y a là une très longue filière d'énonciation qui sera maintenue par l'architecture fonctionnaliste. Pour parler de l'expression en architecture, il faut fatalement faire appel à la métaphore, sinon le langage ne redonne que des tautologies du type une porte "exprime qu'elle est une porte". Il resterait à savoir si la période de l'architecture parlante, comme la plus récente traversée linguistique, en ramenant la métaphore linguistique, n'ont pas évacué la difficulté à penser cette présence du "sens" en la considérant comme réglée, en prenant la métaphore au pied de la lettre. Pour s'en sortir, R. de Piles est obligé de définir ce que prononcer veut dire.

Il faut toujours compléter par le langage le langage du peintre. Il faut ramener la peinture dans le langage, parce que le terme de métier est incapable de rendre compte. Ramener le métier au langage c'est dévoiler l'acte de dévoilement. Il en va ainsi parce que les oppositions ne peuvent ici fonctionner, ni celles d'architectes proposant le dire, ni celle de la phénoménologie. Il faut la présence du contraire pour produire une interprétation acceptable. La phénoménologie de B. Queysanne ne peut évacuer le dire et cette tension montre sa compréhension attentive de l'architecture.

Bruno Queysanne va ici plus loin dans la compréhension de l'architecture classique qui nous a intéressé, même si, comme on a pu le voir, il en est désaccord avec Heidegger. Nous ajouterons que cet être de la chose n'est pas une présence auquel il ne faut pas la ramener. Il n'y a pas à passer sans distinction du langage de l'architecture à l'architecture comme présence de l'être. Il faut se maintenir sur le tranchant de l'architecture comme représentation de son être, à la fois l'être et la représentation ou plutôt représentation de l'être et de l'étant, ou la présence comme représentation. La représentation en architecture est un travail de dévoilement.

La métaphore langagière est pertinente justement parce qu'elle est absurde, et qu'elle dit en son absurdité son statut de métaphore. "Qui oserait prétendre de bonne foi que dans l'édifice du temple grec est représentée l'Idée du temple grec ?". Toute la pensée architecturale de Vitruve à Louis Kahn s'inscrit en contradiction avec Heidegger. Le temple est bien la représentation du temple, représentation de la divinité abritée, de ses "caractéristiques", de sa sacralité, de sa technique constructive en ses moindres détails.

La vérité-éclosion heideggerienne n'est pas la même chose que la représentation de l'architecture par l'architecture, sans qu'il y ait cependant à les séparer. Tout le problème est bien que le dévoilement de l'être passe par sa représentation. Dévoiler en architecture, c'est représenter, et de fait (peut-être Heidegger l'aurait-il souhaité), la distinction présentation-représentation n'existe pas : accéder à la présentation est un travail de représentation qui elle-même est dévoilement.

---

5. DE LA VERITE AU SCENARIO

---

Ce dernier chapitre examine deux caractéristiques de l'architecture contemporaine :

- l'importance que prend le projet, le poïétique. (1)
- le passage de la linguistique à la philosophie comme informateur de la doctrine architecturale (2).

Chacune à leur manière marque une crise de la question de la représentation. Si le poïétique est tant mis en avant, c'est que la doctrine de la vérité de l'architecture ne peut plus être tenue, et par conséquent qu'un des ses prolongements, la doctrine de l'architecture comme langage, n'est non plus davantage acceptable.

---

1. Le chapitre fait l'objet d'un article en cours de publication.

2. Ce chapitre constitue un projet de séminaire au Collège International de Philosophie, qu'Alain Guiheux dirigera à partir de février 1986.

---

5.1. NOTES SUR L'ARCHITECTURE EN TRAIN DE SE FAIRE

---

Les demandes de connaissance(1) sur le "faire" architectural relèvent d'un mouvement doctrinal, et le temps présent semble dire que la marque du bon architecte est à rechercher dans la stratégie qu'il met en oeuvre pour arriver sans dommages à la présentation finale, plutôt que dans la quête d'une qualité plastique, que dans l'incorporation d'attitudes esthétiques directement visibles dans la production graphique, autrement dit que dans "l'élaboration sensible". Déplaçant ses préoccupations de l'oeuvre sur le projet, l'architecte commencerait par se demander comment il procède, ce qui n'a peut-être pas été le cas des périodes antérieures. Il est ainsi amené à effectuer un travail proprement théorique, d'interrogation de son champ.

En d'autres mots, la doctrine architecturale, intégrant une activité théorique, par exemple la conscience de son activité doctrinale, prend une valeur heuristique. Relevons que ce passage abîme une des qualités de l'architecture : qu'elle soit un objet à voir, à visiter, à vivre. Au contraire, elle devient un objet constitué, ce qui ne veut pas dire "invisible" ou "impraticable", car on pourra jouer sur ce décalage de présence.

La modernité a vu se construire parallèlement des projets tendus vers leur propre expression, se retournant sur eux-mêmes, et une réflexion théorique sur le signe se présentant lui-même, (Jakobson). Changeant ce qu'il faut changer, il y aurait de même aujourd'hui convergence entre projet et analyse à travers le point commun que constitue l'étude du faire.

---

1. Ce texte est pour partie issu d'interviews de Rem Koolhaas, Pierre Lajus, Pierre Riboulet, et Stanislas Fiszer alors réalisés en vue d'une série de films.

### Mobiles

Il est aisé de remarquer que l'équivalence entre projet et projection est indicatrice des difficultés que rencontre l'architecture : si on n'arrive plus à produire des oeuvres dignes de ce nom, alors nommons architecture la technique de projection. Une théorie du projet n'a-t-elle de sens que lorsque l'oeuvre est en crise ? Pour une architecture qui "roule d'elle-même" - pensons à une façade classique - il n'y aurait peut-être aucun intérêt à questionner l'amont de l'ouvrage puisque l'ensemble des choix architecturaux est donné à l'avance dans la codification des traités.

Dans le même ordre d'idées, on avancera qu'avec le poétique l'architecture refuse le thème de la "création": il était temps que cet horizon mythique ne lui convienne plus. Sans doute y-a-t-il là le souci latent de réparer une injustice, de rendre "l'oeuvre" réalisable "par le plus grand nombre" par l'appropriation de la technique. Enfin, le poétique, c'est dans le projet en train de se faire, le moyen pour l'architecte de contrôler, autant que faire se peut, que les significations ou intentions qui sont à son départ seront bien à l'arrivée. Cette remarque prend son sens quand on sait combien l'objet architectural apparaît comme totalité abstraite, aux déterminations fugitives échappant à l'architecte lui-même, le plus souvent rendu incapable de donner ses raisons et n'offrant que très peu de prise à l'interprétation. Aussi le poétique est-il tentative pour sortir du mutisme de l'architecte quant à ce qu'il pourrait dire de son activité.

Cette équivalence a un dernier mobile : arriver à la production de formes inédites. Ainsi, sans son travail sur l'axonométrie, Peter Eisenman n'aurait pas imaginé la maison "El Even Odd", édifice appréciable pour lui-même, indépendamment cette fois de la technique qui a permis d'y arriver. C'est l'aspect le moins novateur, d'ailleurs fréquemment utilisé au 19<sup>e</sup> siècle sous le nom de grammaire.

### Contexte

La condition de l'architecte actuel est marquée d'une continuelle circulation entre le travail de recherche et la pratique professionnelle (il n'y a guère de différence pour lui entre un concept et une brique). Il s'empare d'élaborations conceptuelles externes et les institue en "matériau de projet" dont la "matérialisation" a été parfois soulignée. (Ainsi, de l'architecte S. Fiszler avec le concept d'échelle élaboré par Ph. Boudon).

Le contexte d'un article sur le projet est donc d'une part un déplacement de l'intérêt des architectes vers le projet au détriment des valeurs plastiques, et d'autre part une intense circulation intellectuelle entre recherche et exercice professionnel. Il faut encore ajouter que cette demande d'éclaircissement sur le projet, d'où résulterait une apparente "démystification", aboutirait peut-être à mettre l'étudiant un peu plus dans l'embarras. Il se retrouverait devant un ensemble de façons de projeter toutes aussi bonnes, lui restant alors à en sélectionner une, ou à s'en forger une nouvelle, autrement dit, il aura peut-être compris qu'un architecte de la période actuelle se doit de choisir une démarche (ou plusieurs, quitte à en changer pour chaque projet) et qu'elle n'obéit guère à une rationalité partagée. Ce qui dans cet article appartient au présent des architectes et constitue son ancrage dans l'idéologie architecturale est cette prise de conscience de la nécessité de se construire, non pas une vérité, celle-ci n'existant plus d'elle-même ou ne résidant plus dans l'âme du créateur, mais une grille raisonnée, une pure syntaxe.

Avec la fondation de l'Académie d'Architecture (1671), on demanda aux architectes de donner raison de leurs agissements, des formes qu'ils faisaient prendre à leur édifices, tout en connaissant bien la différence entre architecture et investigation scientifique. Ce n'est qu'au début de ce siècle que les architectes comprennent que leur art

est intimement lié, non pas à une vérité architecturale (celle de l'Académie ou plus tard de Viollet-Le-Duc), mais au choix d'une doctrine parmi d'autres. Cette transformation est particulièrement sensible chez un architecte comme R. Schindler. (Ces indications ponctuelles montrent bien la nécessité de replacer cette situation dans une perspective historique. Qu'est-ce-que veut dire doctrine pour F. Blondel qui utilise largement le terme ?). On pourrait croire à la naissance d'un architecte qui n'estimerait plus nécessaire de donner les raisons de son travail, et capable de passer directement à l'image sans appareil doctrinal. En fait, le vide doctrinal n'aspire qu'à être comblé, tout simplement parce que l'architecte doit disposer d'une trame notionnelle qui puisse organiser son travail. Une des fonctions du texte d'architecte est de forger ces raisons, et plus encore de permettre à l'homme de l'art d'y croire, même sous la forme de l'ironie. Le texte aide à l'existence de la croyance. Dès lors, on ne peut guère présenter le discours de l'architecte comme "légitimant" ou "justificatif". Il est part essentielle de la production.

S'il y a un intérêt marqué pour la compréhension du faire architectural, c'est bien parce que ses règles d'engendrement ne se caractérisent plus par leur évidence. Cela dit, le pari est bien qu'elle nous apprenne quelque chose, c'est-à-dire quelque chose de plus que l'analyse de l'oeuvre elle-même. Il s'agirait non seulement de montrer les relations entre "façons de faire" et projet fait (on sait que des produits finis identiques peuvent avoir été fabriqués selon des procédures distinctes, comme c'est le cas pour la reproduction, et que des faires similaires peuvent aboutir à des projets différents), dans une perspective "mécanique", mais de montrer que l'approche a valeur de définition de l'architecture.

#### Projet ?

Le terme est à élucider pour quiconque tente de près ou de loin de s'attaquer à une socio-logique susceptible de rendre intelligible l'architecture dans les termes de ceux qui l'on conçue. Il semble qu'il

n'ait de sens qu'à être déplacé de sa présence. L'architecte qui rétablirait pour l'occasion l'ordre de ses dessins et interrogations n'aurait rien fait sauf à nous donner l'impression de la naturalité de la création, il y manquerait l'essentiel, à savoir la connaissance des règles qui la régissent : c'est la différence entre la simple histoire ou narration et la reconstruction que l'on peut attendre.

Le projet d'architecte est lié à la création d'une structure professionnelle, il est commercial avant tout, se réduit au plaisir de réaliser, il est politique ou social. Il y a également à distinguer le projet dont un édifice particulier est le support, et celui qui s'étend à toutes les oeuvres, comme on a pu dire de J. Prouvé qu'il avait placé sa production sous les auspices de l'idée constructive. Diverses possibilités sont offertes : la répétition d'un thème, son évolution. De même, un architecte peut décider qu'il sera informé par ses travaux antérieurs, ou au contraire repartir à zéro pour chaque nouvelle commande. A côté des influences, préférences et références externes, issues d'informations par les oeuvres des collègues, il faut établir des relations à l'intérieur de la propre production d'un architecte particulier.

Mais la culture occidentale a retenu en matière d'architecture que le projet est d'abord une volonté, une intentionnalité, la marque de l'intellect qui différencie le simple exécutant (l'artisan ou l'entrepreneur) de l'architecte. Ce vieux fond idéologique et déontologique traverse toute l'histoire de l'architecture, comme celle de la peinture. On reconnaît ce qui a été nommé le paradigme de l'architecte, par où il se distingue des productrices de miel. Force est de voir l'état peu avancé de la question, même si l'on sait un peu mieux aujourd'hui la valeur toute d'enseignement que les contemporains d'Alberti accordaient à l'homologie dessin : intellect/matière : exécution.

La figure de "l'architecte de l'univers" n'est pas à rejeter. L'architecte peut bien donner l'idée d'un édifice parfait pour avoir été réalisé par des hommes. C'est le sublime architectural contemporain : donner à voir l'idée que l'édifice est venu là sur la simple parole de Dieu lui-même, sans travail ni chantier. Le sublime architectural est alors un au-delà du performatif.

Langage

Plus que jamais l'anticipation informerait le travail d'architecte, et elle peut se saisir à travers l'importance accordée au discours. "L'avant-garde architecturale" travaille sur des concepts et non sur des images visuelles. Ainsi R. Koolhaas résume un de ses édifices en une décision, celle de faire d'une phrase un objet construit. Cela ne signifie pas que l'architecte écrive obligatoirement avant de dessiner. Le temps de la conception peut s'exprimer chez R. Koolhaas par le retardement du moment du dessin, phase ultime toujours repoussée par où se marque le travail de l'intellect. Un autre indice de l'emprise du verbe résiderait dans le fait qu'aussi bien R. Koolhaas, B. Tschumi ou P. Lajus ne "trouvent" leur projet en dessinant. Ce n'est plus par le soutien du dessin, la succession d'esquisses, ni même par de quelconques graffitis que le projet s'élabore, mais par l'adoption d'une conduite que l'on tentera de ne pas perdre.

On pourrait dire que l'architecture retrouve et exacerbe les propos sur le dessein. De fait, on voit que si l'architecture est le plus souvent projetée, mûrie avant d'être bâtie, ce n'est pas pour autant qu'il y ait projet. Cette distinction pourrait être en mesure, non seulement de dépasser les analyses de la créativité, mais de permettre de séparer ce qui revient à une compréhension du projet comme organisation structurée qui place au plus haut de sa hiérarchie la volonté de la maîtriser, et ce qui appartient à un ordre du dessein, de l'intention, encore que le mot soit bien faible.

Il serait possible de prétendre que depuis Poussin ou Schlegel toute oeuvre poétique, plastique ou architecturale a d'abord dû pour exister passer par une élaboration langagière (d'où le statut privilégié de la poésie) (1). On ne sait guère dans quelle mesure ces propos de l'esthétique, toujours à mi-chemin entre doctrine et théorie, ont pu circuler dans les pratiques artistiques. On comprendra néanmoins que la situation de l'architecture contemporaine n'est pas celle de la Renaissance ou de l'âge classique : intelligible dans son opposition au sensible n'est pas équivalent à l'interrogation de l'oeuvre comme projet.

1. Cf. N. Chomsky, La Linguistique cartésienne, op. cit. p. 39

De plus, cette antériorité devient beaucoup moins nette si l'on s'interroge sur la localisation de l'architecture et donc sur le site du projet qui la sous-tend. Il semble aux auteurs que dans l'architecture présente on ne peut pas affirmer que le bâtiment construit est le lieu d'élection de l'architecture, et qu'en conséquence le projet qui l'aurait précédé soit texte ou dessin. Le texte d'architecte se conçoit comme architecture, le bâtiment construit étant alors la représentation fatalement inadéquate d'une architecture située en amont. De même le dessin est-il un des sites privilégiés de l'architecture, dont la réalisation manifeste une apparence d'inconsistance, une coupure qui fait le ressort de ses effets (1).

Une fois encore, il faut laisser de côté l'assimilation entre dessin ou texte et projet d'une part, réalisation bâtie et architecture d'autre part. Qu'advient-il en effet de cette division dès lors que l'architecture se situe dans les moyens matériels qui sont traditionnellement l'apanage du projet ?

Ainsi un ouvrage tel que New-york Delire est à la fois une étude historique, un essai sur les rapports entre réel et représentation en architecture, un manifeste, un projet et une architecture qui se suffit à elle-même et n'a pas besoin d'être réalisée.

### Problème

De longue date, on a pu comparer architecture et travail scientifique sous le couvert d'une psychologie générale de la créativité où Le Corbusier aurait pris la place à côté d'Einstein. Comme le scientifique, l'architecte aurait eu "un problème à résoudre", passer d'un programme à un projet, puis le construire. Ce modèle a eu pour lui l'évidence, et un architecte fait bien d'une commande une réalisation... Dans le même esprit, on a dit que l'architecte étudie d'abord le programme, le site et le budget, qu'il se forme une idée qu'il précisera et enfin dessinera définitivement.

---

1. Cf. Alain Guiheux, "Bâtiments d'encre", in Image et Imaginaire de l'architecture, 1984.

Hormis le peu d'information qu'apportent ces analyses, elles sont à la limite du contre-sens. Tout à l'inverse de l'apparence, le travail d'architecte consiste en l'invention de problèmes et d'un horizon doctrinal. Du programme peuvent naître des problèmes, mais ce sont des élaborations architecturales, c'est-à-dire inventées pour les besoins de l'architecture et non pour la satisfaction du programme. On pourrait ici reprendre la critique de l'induction en remplaçant la notion d'expérience par celle de problème. De la même façon que K.R. Popper peut dire qu'il n'y a pas d'observation qui ne dépende que de l'expérience mais qu'une observation se fait toujours "à la lumière des théories" (1), on proposera que les soit-disant problèmes architecturaux résultent d'inventions théoriques.

Une autre distinction peut être tirée de l'analyse de Popper : celle de la psychologie de la création et de la théorie (2). La psychologie de la création s'intéresse à "la question de savoir comment une idée nouvelle peut naître dans l'esprit d'un homme". Une telle direction comporte le risque de mettre au même niveau l'ensemble des activités humaines : le physicien, le musicien, l'ingénieur deviennent comparables, de même que l'architecte du Moyen-Age et celui d'aujourd'hui. Dès lors un magma se constitue, empêche toute lisibilité.

Une autre façon de voir est de considérer l'ensemble des attitudes théoriques que prend l'architecte vis-à-vis de la conduite du projet. C'est alors poser qu'il y a en architecture une théorie du projet comme il y a une théorie de l'objet. Une théorie de la théorie du projet n'est pas une théorie de la création ; quand cette dernière vise des mécanismes latents, inconscients, ou simplement ignorés par les acteurs, la théorie de la théorie du projet étudie, comme la répétition l'indique, des conduites fortement structurées volontairement par les architectes. Séparer psychologie de la création et théorie du projet, c'est d'une manière ou d'une autre se référer à des actions manifestes ou contrôlées.

---

1. K.R. Popper, La logique de la découverte scientifique, éd. Payot, Paris, 1984, p. 57 et G. Genette, Figure III, Seuil 1972, P. 18.

2. Popper, op. cit; p. 27-28

Ainsi on laissera de côté ce qui est "l'influence du monde en général" : les objets techniques, les revues d'architecture, les romans, les expositions de peinture. Par contre, si l'architecte décide de donner à son édifice la forme d'une locomotive ou d'une navette spatiale, de copier des dessins dans une revue, que son oeuvre est un texte, que l'art contemporain est bon à prendre, on entre dans le domaine de la poétique. Ce qui est écarté c'est finalement l'air du temps, l'intertextualité généralisée mais latente ou molle. A l'inverse, dans les exemples précédents un mode de dialogue à d'autres mondes s'est constitué : la technique, la langue, l'art, les habitacles qui ne sont pas des maisons, les ouvrages de ses confrères. A chaque fois c'est la définition (limite, frontière) de l'architecture qui est en jeu, comme aussi bien une déontologie et une théorie de l'influence de l'état du monde sur la création.

Ce faisant on laisse apparemment de côté le problème architectural essentiel, au bout du compte : comment arriver à produire des formes nouvelles... ? Enfin la poétique peut-il mettre dans le même ensemble l'activité de projet comme caractère anthropologique, invisible aux praticiens eux-mêmes, et comme choix théorique impliquant une analyse des architectes du passé, et jouant un coup pour ou contre celles-ci ?

### Faire théorie

Un architecte peut commencer : - par réfléchir sur la liaison d'une poutre et d'un poteau (puis ensuite seulement regarder ce que cette structure va abriter) ; - par la cellule des logements ; - par étudier la forme extérieure de l'ensemble (préoccupations relatives à la forme urbaine). Chacun de ces choix, perçu ou non comme tel par les architectes, est (ou non) dans la dépendance d'une doctrine. Pour une analyse performante du faire, il s'agit de trouver des exemples où le faire a directement valeur d'information de la doctrine. Nous sommes dans ce cas lorsque l'architecte se propose de commencer par où, en bonne logique, il ne faudrait surtout pas : un bouton de porte, un assemblage de briques, lorsqu'il décide que son projet s'opposera à

l'esthétique de la prévision en mettant en marche le jeu du hasard (L. Kroll) ou de l'évolution dans le temps, remettant en cause l'idée de l'oeuvre à laquelle il n'y a rien à ajouter, où tout surplus serait destruction de sa perfection. Les architectures dites combinatoires sont également dans ce cas. Le faire fait ici théorie. La situation limite se présente lorsque la projection définit l'oeuvre. Ainsi l'architecture de P. Eisenman n'a pas de sens en dehors de la succession des opérations qui ont amené l'oeuvre. Ici le poétique disparaît derrière le poétique et l'architecture s'apparente à nouveau au rituel.

On peut décider qu'un édifice va montrer comment il est construit ; construit peut avoir le sens de représentation de la construction - dans une définition fonctionnaliste-, mais peut aussi désigner la "construction réelle" et ses diverses phases. C'est alors l'idée de trace qui domine. Lorsque L. Kahn fait dessiner précisément les coffrages du Salk Institute, il représente la construction mais il laisse aussi les traces de la construction réelle à travers les bavures, les vernis du bois, les tiges de réglage des banches. A l'inverse de ces deux attitudes on sait qu'il est possible de masquer la présence du construit.

On peut également montrer dans l'édifice fait, quelles ont été les diverses phases de son élaboration sur le papier (J. Nouvel). De Stijl dit de quoi le projet est constitué, lignes, surfaces, couleurs, mais ne peut plus indiquer une chronologie. Ces présences de la construction et de l'élaboration ont peut-être davantage à faire avec une poétique du temps, qu'avec une poétique. En effet, l'édifice construit y reste l'élément central et tout simplement en représente la genèse qui focalise l'attention au détriment de l'édifice.

### Chose

L'architecture est représentation, et bien plus s'inscrit dans la chaîne infinie des représentations. Issue de représentations de choses (d'édifices antérieurs par exemple) ou de mots (la modernité, l'hygiène, etc.) elle se transforme en choses qui s'inscriront pour les

spectateurs en représentations qui nourriront les édifices à venir. Mais comme bâtiment construit, l'architecture offre l'apparence d'un objet, et se présente comme telle, dans une opacification de ce qu'elle signifie, de ce qu'elle représente.

Telle est l'architecture construite, telle est aussi la situation de l'architecte au travail. Que s'imaginer-t-il manier ? Des traits, des choses, des signes, des édifices ? Du réel, de la fiction ? Autrement dit, comment s'inscrit l'instabilité de l'architecture dans le projet ?

#### Morale de la création

On trouve dans les traités d'architecture une morale de l'activité du bâtisseur, mais il reste à séparer le "ce qu'on ne doit pas faire" (pour F. Blondel), par exemple, des colonnes couplées et qui relève du poétique, de l'analyse des structures de l'oeuvre, et le "ce qu'on ne doit pas faire en faisant", c'est-à-dire une morale de l'activité de création elle-même. Tout se passe comme si la morale poétique oblitèrait la morale poétique. Ainsi, la notion de vérité structurale semblait impliquer que l'on commence un projet avec les matériaux ou avec la structure. Mais "partir du matériau" était un mot d'ordre qui n'imposait aucunement à l'architecte de procéder de telle façon réellement, tout en gardant à l'esprit la primeur accordée aux matériaux et à l'ossature. A. Aalto nous a appris qu'il commençait son projet par quelques grifouillages sans aucun rapport avec la raison, sauf à la dire passée dans les gestes : la chronologie de la projection ne suit pas la hiérarchie des valeurs doctrinales, et il convient de faire la différence entre "ce par quoi on commence et "ce qui prime " ; le démarrage réel n'est pas forcément un indice de l'importance doctrinal.

Avec le thème de la morale de création, se pose la question suivante : est-ce qu'il n'y a pas à faire une histoire de l'architecture qui soit celle du faire et plus ou moins indépendante de celle que l'on connaît ?

1. L. Marin a montré un fonctionnement similaire pour le signe pictural. Cf. Etudes sémiologiques. op. cit.

### Programme

L'architecte doit-il ou non se préoccuper du programme ? Est-ce que son travail commence avec l'élaboration du programme ou après ? Ces questions traditionnelles sont du ressort de la poétique. De la réponse dépend en effet le moment où son intervention débute.

Pour P. Lajus, comme pour Riboulet, le programme est un moment en amont du projet, c'est une information obligatoire à partir de laquelle l'architecture va pouvoir exister. C'est un point de départ, mais aussi une phase préparatoire, en fin de compte secondaire.

A l'inverse, R. Koolhaas considère le travail du programme essentiel. Si la modernité est faire de la superposition sans liaison d'activités disparates, toute l'architecture sera contenue dans le travail du programme qui redonnera la frayeur de la vie contemporaine. Les formes architecturales seraient dès lors secondaires. On voit bien ce que ce propos peut avoir de déroutant pour la tradition architecturale occidentale toute appliquée à discuter de la position d'une colonne par rapport à une poutre.

### Définition

Un des problèmes majeurs de l'architecte a toujours été de définir son art (qu'est-ce-que l'architecture ?), et aussi de se définir lui-même. Selon le modèle antique, valable aussi bien pour l'agriculteur, l'architecte doit être théoricien et praticien, encyclopédiste et homme de chantier. R. Koolhaas et B. Tschumi ont fait évoluer ces catégories en se plaçant en tant que metteur en scène d'une pièce dont les textes sont dits par des acteurs. L'architecte a admis qu'il ne sait pas tout faire, et que la pièce que constitue le "rendu du projet" existe aussi par ceux qui l'ont réellement dessinée. Le travail d'architecte est alors comparable à une direction d'acteurs. Il consistera à demander au dessinateur de faire un rendu dans "l'esprit Dufy" ou de s'inspirer des expressions surréalistes.

Deux grandes catégories de la profession sont ainsi remises en cause : d'une part, le savoir "graphique" (l'architecte peut se contenter de donner des indications, mimer des exemples) et d'autre part, le savoir technique qu'il n'est plus obligé de posséder. Cette prise de distance est également à rapprocher du désir d'un renouveau

de la conception de l'architecte comme intellectuel.

#### Ordre et rationalité

Dans le déroulement du projet, il arrive un temps où se met en place une logique de l'oeuvre qu'il ne faut plus quitter. Elle prend corps et s'ordonne. C'est l'ordre du projet. Cet ordre formel, fait de relations logiques, sorte de grammaire de l'oeuvre, de cohérence interne va alors guider la conception ultérieure. Cette logique est proprement architecturale, elle n'est guère accessible, c'est un système hermétique de relations qui entoure et protège le projet. Les fonctions de cet ordre sont à analyser. Il a sans doute pour tâche de transmettre l'idée d'une perfection de l'oeuvre, de son immanence, et aussi de fixer le cadre formel de l'architecture.

Le projet est aussi le lieu de la mise en place d'une rationalité interne, à bien différencier de toute autre investigation. Ainsi, l'architecte s'invente une société pour les besoins du projet. Elle est distincte du monde qui nous entoure. En tant qu'intellectuel, il pense le monde d'une façon, en tant qu'architecte, il en construira un autre. Partisan de continuer l'architecture moderne, il cherchera à rattraper en architecture le temps actuel, à combler le retard de l'architecture sur le monde. Mais le monde se révèle difficile à penser dans les termes du début du siècle.

On dira que l'architecte l'adapte à son projet qui fait naître une vision de la société bien particulière et toute tendue vers l'architecture. Ceci explique en partie le strabisme social qu'ont souvent remarqué les sociologues. Mais c'est aussi l'histoire de l'architecture qui se trouvera ainsi "déformée". L'architecte la remanie ou la refait à ses propres fins.

#### Outils

Il va sans dire que le choix des outils pour un architecte n'est pas sans rapport avec théorie de l'architecture. Les crayons, les grosseurs de rapido, les papiers, comme aussi bien les formes d'expression (photo-montage, perspective, axonométrie, croquis, dessin technique, photographie) sont des indicateurs d'une conception. Le

collage indique une vision morcelée ou superposée du monde, comme aussi bien le rajout d'objets dans un espace architectural homogène. Chaque découpage stylistique devrait pouvoir être mis en correspondance avec des éléments appartenant au domaine des outils. De même, ne serons-nous pas conduits vers une théorie de la pratique, à savoir par exemple la mise en correspondance de postures, du corps ou de la main et de traits stylistiques architecturaux ?

#### Pour une définition matérielle de la référence

L'architecte se nourrit également des objets externes au monde de l'architecture. Dans cette classe, il faut placer la bande dessinée, la publicité, les objets techniques, les organismes vivants, voire la géographie et la géologie. Il y aurait alors l'ensemble du monde à citer.

Le choix de telle ou telle classe engage toute l'architecture. Parfois, il plonge dans la profondeur morale de l'activité créatrice : s'autorise-t-on l'emprunt ? et lequel ? Jusque récemment, l'architecture a toujours eu beaucoup de mal à prendre place dans la mimésis, et une architecture végétale par exemple n'a jamais vraiment pris la figure d'une plante. Il n'est pas sans importance que le passé récent ait vu apparaître des visages humains, des dinosaures, canards et autres hot-dog dans la production architecturale. C'est la rupture d'une tradition protectrice qui tendait à limiter les emprunts à un corpus restreint d'édifices, au mieux d'habitacles, tradition qui garantissait la pérennité d'un univers formel et par conséquent, de l'architecture elle-même.

Mais surtout, l'analyse du faire est susceptible de superposer à une vision impressionniste de la référence (influence, parodie, copie, etc.) une définition matérielle. On verra alors que l'architecte photographie, dessine, décalque, mesure ou qu'au contraire, il a une incapacité viscérale à le faire.

### Productivité

Qu'il existe une tendance à l'assimilation du projet et de l'oeuvre, une tendance à la performance en quelque sorte, n'est pas sans rapport avec une remise à l'ordre du jour de l'architecture comme "objet pensant". L'art moderne se constitue sur la base d'une auto-reflexion, d'une auto-critique, c'est-à-dire sur la négation de l'opposition doctrine-théorie qui est plutôt un outil fonctionnant au 17<sup>e</sup> siècle, même si elle a été récemment à l'honneur.

L'architecture poétique réinstaure l'idée d'une architecture auto-réflexive en analysant les codes de la représentation graphique, la grammaire architecturale, les fonctions de l'esquisse, des séries... L'architecte affiche la raison critique de son travail.

Cette situation détruit la possibilité d'un méta-discours : tout y est, vous n'avez rien de plus à y chercher que ce que je vous dis y avoir mis. Ce ne sont plus des oeuvres à interpréter ou à mettre en relation avec le monde. L'architecture poétique détruit le commentaire, ce rapport particulier à l'art.

Cette thèse est cependant en contradiction d'une part avec les principes arbitraires de l'axiomatique, des opérations de projet, et d'autre part avec l'idée des emprunts libres et fictionnels à la philosophie : si le dire retourne au statut d'adjuvant, ce théorique là est rétrogradé au profit de l'oeuvre dont il ne peut constituer l'interprétation.

On s'est offusqué devant l'absence d'une recherche architecturale constituée, du dilletantisme de l'architecte abandonnant son chantier pour rédiger, et inversement quittant sa place pour édifier. Mais par-delà une pénurie réelle, de cette indistinction faite de transgressions des genres, une nouvelle productivité de l'architecte n'est-elle pas en train d'émerger.

L'architecture peut-elle encore informer la pensée et à quelles conditions ? Cette question posée il n'y a pas si longtemps par H. Damisch ne se résoud-elle pas sous nos yeux à travers l'abandon de la coupure doctrine-théorie ? L'architecture ne retrouve-t-elle pas en elle-même, dans son élaboration même, une nouvelle forme d'activité qui refuse l'opposition de l'oeuvre et du discours ?

---

5.2. DE LA RHETORIQUE A LA PHILOSOPHIE

---

Le propos de ce séminaire est de prolonger des interrogations sur les places et fonctions de la philosophie dans l'architecture (a,b) et réciproquement de l'architecture dans la philosophie (c), et tenter de considérer des possibles embrayages autres que le détournement, l'appropriation englobante, la démission théorique (d).

a) Il est indéniable que l'architecture la plus récente se réfère explicitement à une philosophie (en fait plusieurs à la fois). Il s'agit de faire arriver dans le corps de la doctrine architecturale un nouveau domaine (après la musique, les mathématiques, la machine, la biologie, etc...) qui prend la relève de la linguistique comme informateur.

Lorsque l'architecture a dans le passé décidé de se laisser décrire, construire ensuite, par d'autres discours, ainsi par le rhétorique, puis le langage à partir du milieu du 18<sup>e</sup> siècle, elle y a perdu son identité et s'est ramenée à un discours, même si dans un premier temps, le sentiment lié à cette pénétration a été celui d'une découverte (aujourd'hui l'affectivité équivalente serait : enfin la pensée arrive en architecture). Régulièrement il faut changer d'informateur et cette rotation témoigne de l'état de dépendance de l'architecture (alors qu'elle fut parfois un modèle, au moins pour la rhétorique).

Contrairement à ce qui en a été pour le langage (l'architecte avait le sentiment que son art en était effectivement un), l'emprunt à la philosophie serait "libre" ou agnostique. Il se pratique désormais sans croyance et fonctionne seulement comme instrument, adjuvant nécessaire à un champ qui ne peut s'engendrer de lui-même. Dès lors toute critique portant sur la mauvaise analogie ou la mauvaise lecture ne se révélerait pas pertinente. Dans cette liberté l'apport de la philosophie est de fait réduit, romanesque et secondaire. Tout autre discours peut le remplacer (le cinéma par exemple). Pourrait-il exister des emprunts devenus intercesseurs permettant à l'architecture de garder son autonomie ?

Se raccorder à la philosophie, n'est-ce pas là une nouvelle démission ? La situation présente est-elle sans rapport avec par exemple l'existence du philosophe que dans Vitruve ou Perrault ?

b) Cette présence de la philosophie (presque comme nom propre) sera confrontée à une démarche "déconstructrice" visant à remettre en cause les principes, le système de l'architecture et renouant avec l'idée d'avant-garde : que sont un mur, une poutre, un poteau, ou plus généralement la construction en sa différence avec celle du modèle ; que sont les codes de la représentation graphique, les fonctions de la maquette, de l'axonométrie ; qu'elle est l'origine de l'architecture (l'homme, l'habiter...)

L'architecte aujourd'hui se rend compte que son appareil doctrinal est indécis, et l'architecture n'ayant plus sa vérité en elle-même, la doctrine est à chaque fois à rejouer à l'aide de règles posées pour chaque projet.

En ces temps d'incertitude doctrinale, on note un déplacement de l'oeuvre vers le poétique. L'époque semble dire que l'architecture réside plus dans la stratégie de projection que dans l'oeuvre faite et ses qualités plastiques. L'oeuvre est alors tout à la fois et sans distinction, écrite, dessinée, modélisée et bâtie. La question devient celle de la localisation de l'architecture, de son "site" qui ne serait ni le dessein, ni le bâti.

Face à cette situation, où projet et écrit prennent autant d'importance que l'oeuvre faite, le rapport de la critique à l'oeuvre change. Si tout est dit par l'architecte, il n'y a plus de commentaire ni d'interprétation à fournir. Cette thèse est cependant en contradiction d'une part avec les principes arbitraires de l'axiomatique, des opérations de projet, et d'autre part avec l'idée des emprunts libres et fictionnels à la philosophie : si le dire retourne au statut d'adjuvant, ce théorique là est rétrogradé au profit de l'oeuvre dont il ne peut constituer l'interprétation.

---

N.B. On n'insistera pas sur les effets parasites qui animent le désir de philosophie : réintroduction de la figure de l'architecte dans la culture, levier d'accès à la commande, effet de distinction, la question du spectacle dans le débat architectural.

c) On sait que la philosophie (I) s'est donnée au moins deux visions extérieures de l'architecture : celle de la fabrication-construction raisonnée de la fondation au toit, métaphore de la création maîtrisée, et celle beaucoup moins glorieuse de son intégration dans le système des Beaux-Arts.

Selon la première, on considèrera l'architecture comme la "forteresse de la métaphysique, l'art le mieux fondé en ses valeurs de présence, de finalisation", et ajoutons à cela toutes les valeurs d'édification, de solidité etc... Dans ce schéma la philosophie ébranlera sa version de l'architecture et non l'architecture des architectes. Qu'elle puisse se regarder à travers l'architecture contemporaine (b) ne change rien à l'affaire puisqu'elle l'a déjà informée en sous-jeu.

Dans le même temps l'architecture constituait un domaine à apprivoiser dans le système des Beaux-Arts, dans les sémiologies de l'esthétique, gênante pour avoir su ordonner et hiérarchiser à l'infini les catégories de la commodité, de la construction et de la beauté, toujours trop manifeste en sa présence. La solution finale ne sera trouvée que dans la constitution d'une réserve, le philosophe procédant à l'ignorance des édifices abritant les tableaux et perspectives qui font tout son bonheur (les tableaux sans le Louvre). Deux solutions cette fois : englober l'architecture dans l'esthétique, la rejeter dans l'ailleurs.

On se demandera donc si une philosophie ne dispose pas avec l'architecture d'un outil privilégié d'investigation de par sa résistance à l'esthétique, restant aussi à savoir si elle saura s'en laisser contaminer. (Les rapports architecture et philosophie sont d'abord inégalitaires : la philosophie vole, l'architecture emprunte et doit rembourser sa dette).

d) L'enjeu du séminaire, dans le parallèle de ces deux mouvements distincts (nous avons ici supposé le second), est pour

---

1. On se permet ici de poser en toute naïveté ce paragraphe. La présence de philosophes au séminaire évitera de prolonger ce procès d'intention.

l'architecture la recherche d'une articulation, d'une pratique théorique, dans une reconnaissance de ses rapports avec la philosophie (ni ironiques, ni illusoire).

Elle a à interroger l'actualité du travail des doctrines et de leurs oppositions de l'intellect et du chantier, du dessein et du bâti, de l'intelligible et du sensible.

Cela passe sans doute aussi par un retour aux traces de l'architecture contemporaine. Par delà les opérations textuelles il y a les transformations matérielles des architectures, peut-être sans lien des unes aux autres.

Nous pensons ici à quelque chose comme une analyse formaliste de l'oeuvre de P. Eisenman, occultée par le texte lui-même fourni comme secondaire. Donnée comme poétique, l'architecture de P. Eisenman n'est-elle pas avant tout oeuvre.

---

## 6. ANNEXES

- 6.1. LA METAPHORE DEPLACÉE
- 6.2. MOTIVE/ ARBITRAIRE
- 6.3. PROJET D'ORIGINE
- 6.4. "L'AMÉRIQUE N'A PAS DE MONUMENTS"

---

ANNEXE I

La métaphore déplacée

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

J. Guillerme <sup>1</sup> a réalisé en 1977 un rapide bilan d'une décennie de contamination de l'architecture par la linguistique pour en arriver à la conclusion la plus souvent admise que l'architecture n'a rien d'un langage puisque ne répondant pas à la linéarité d'éléments discrets, à la double articulation, et que de surcroît il n'y a pas de communication ni de dialogue en architecture. Notre propos est absolument décalé de celui de J. Guillerme. Comme ce dernier l'a remarqué, l'assimilation architecture-langage est venue du monde des architectes (ce qui n'est d'ailleurs pas tout à fait juste lorsque l'on regarde les articles de R. Barthes, ou de F. Choay à l'époque). L'importation linguistique remplissait alors un certain nombre de fonctions : l'architecte rentre en possession d'une langue magique qu'il

---

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

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

Si J. Guillerme peut affirmer que la linguistique en architecture ne mène nulle part, c'est peut-être pour avoir oublié que la linguistique appartient au monde des notions qui n'ont pas de fonction de connaissance, mais qui servent à construire, à projeter. Comme l'a vu Ph. Boudon <sup>1</sup>, la métaphore langagière est d'abord un fait quand bien même le rapprochement serait illégitime vu du côté de la science. De ce point de vue la linguistique n'a pas été sans effets : un architecte qui croit que l'architecture est un langage s'efforcera peut-être de réaliser une architecture qui soit un langage. Ou réciproquement, c'est parce que ces architectes font une architecture qui ressemblait de près ou de loin à quelque ensemble de signes, que la critique y a vu (comme un peu dans tout) un langage. Autrement dit, la proposition : "l'architecte perçoit et conçoit son architecture comme un langage", semble analysable sans qu'il y ait un quelconque intérêt à dire que l'architecte en question se trompe.

---

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

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

---

1. Ibid.

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

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

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

---

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

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

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

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

5. Les églises gothiques, 1837.

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

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

Reste que l'on ne sait guère ce que disent ces auteurs du passé quand ils écrivent que l'architecture est une langue, ni d'ailleurs comme ils s'en servent pour parler. Aujourd'hui encore cette incertitude se repère à travers "le lachage" de la métaphore. Ainsi F. Choay peut-elle parler du système des ordres comme système sémiotique qui limite l'architecture à une poétique <sup>1</sup> ; F. Fichet <sup>2</sup> du remplacement de l'esthétique de la mimeris par une esthétique du sens ou du dessin comme langue commune des arts.

Le repérage des métaphores linguistiques, tant du côté des architectes de l'époque considérée que des historiens actuels, trouve dans le milieu du 17<sup>o</sup>s et assurément avec Cl. Perrault comme une origine. Pour M. Tafuri <sup>3</sup> il semblait admis qu'il existe un langage architectural au 17<sup>o</sup> siècle. Comme on l'a vu, cette position se base essentiellement sur un passage des écrits de Cl. Perrault et sur une interprétation de la notion d'arbitraire. En effet, de Cl. Perrault on peut tirer une analogie avec l'opposition traditionnelle au 17<sup>o</sup>s entre les signes d'institution et les signes naturels, distinction que Perrault aurait transférée en architecture à ceci près qu'il ne parle jamais de signe et que les sémioticiens de l'époque ne parlent pas d'architecture (Arnauld et Nicole par exemple).

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

---

1. Ibid. p. 229.

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

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

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

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

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

---

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

2. Tsonis Alexander, *Vers un environnement non-oppressif*, ed. P. Mardaga, Bruxelles, 1976, p. 94.

3. Tsonis, op. cit. p. 95

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

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

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

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

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

---

1. Ph. Gresset, L'écart du système, op. cit. p. 40 et 42

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

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

---

ANNEXE 2

Motive/arbitraire

Gerault de Cordemoy distingue les signes naturels des passions de l'âme et les signes d'institution <sup>1</sup>. Locke sépare les associations naturelles des idées et les associations qui dépendent du hasard et de la coutume, autrement dit de l'habitude <sup>2</sup>. L'accoutumance, l'habitude se retrouvent au niveau des mots, où il n'y a "aucune liaison naturelle entre les sons articulés et certaines idées", mais qui sont employés par les hommes" par une institution arbitraire en vertu de laquelle un tel mot a été fait volontairement le signe d'une telle idée" <sup>3</sup>. La Logique de Port Royal distingue parfaitement les signes d'institution et les signes naturels <sup>4</sup>. Vaugelas dans ses Remarques <sup>5</sup>, précise qu'il n'est pas en train d'édicter des lois pour la langue, que l'homme doit se contenter de bien parler en conformité aux conditions imposées par l'usage et non par la raison. L'usage, "le maître et le souverain des langues vivantes", réduit à peu de choses le grammairien qui ne pourra ni "réformer notre langue, ni (d) abolir des mots, ni (d') en faire, mais seulement

---

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

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

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

3. Ibid. p. 54

4. Ibid. p. 189

5. Vaugelas, (Claude Favre de), Remarques sur la langue française, Paris, 1647.

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

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

---

1. Nicole, Traité de la beauté des ouvrages de l'esprit, p. VII. Cl. Perrault reprendra à Nicole le terme de "prévention" (Ordonnance, p. 6). Voir aussi Joseph Rykwert. The first Moderns, The architecture of the Eighteenth Century, MIT Press, Cambridge Mass. 1980, p. 45, pour Nicole et p. 361 pour une comparaison Wren-Perrault. Comme l'a vu Rykwert, Cl. Perrault recherche des raisons positives qui viendront se superposer à l'usage, même "s'il n'y a point, à proprement parler, dans l'architecture de propositions véritables en elles-mêmes" (Ordonnance, p. XV).

2. Ibid. p. VIII.

3. Ibid. p. 18.

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

5. Lettre à Mersenne, 1630.

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

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

Rappelons encore que l'Usage de Vaugelas, c'est le bon usage, "l'élite des voix", celui de la Cour et dans une moindre mesure de l'antiquité grecque ou latine<sup>1</sup>. De leur identité vient le bon usage. Si tant est que le rapprochement Perrault-Vaugelas soit pertinent, on mesurera la méprise qui consiste à faire de Perrault un tenant d'une théorie "sociologique de l'architecture"<sup>2</sup>. Lorsque Perrault étudie les exemples des grands architectes il ne fait pas autrement que Vaugelas affirmant que "le consentement des bons auteurs est comme le sceau ou une vérification, qui autorise le langage de la Cour ...". Il n'y a pas, bien au contraire, opposition entre usage et analyse des textes anciens.

---

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

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

Cet ensemble savant sera confronté à l'opposition usage/raison. Vaugelas montre que le langage est situé au delà de la raison et du raisonnement, sans que le langage ne les réproouve "quoi qu'ils n'aient nulle autorité". Le langage peut agir par raison, sans raison, ou contre la raison, il faut en prendre acte. Nicole pour se "délivrer de l'inconsistance des opinions" proposera de recourir à la lumière de la raison, comme le fera le Bossu<sup>1</sup>. Pour Port-Royal, "les façons de parler qui sont autorisées par un usage général et non contesté, doivent passer pour bonnes, encore qu'elles soient contraires aux règles et à l'analogie de la langue". Ce mariage difficile entre raison et usage se retrouve dans tout le travail de Perrault, avec les notions de fondement positif, de la fin de l'édifice, de l'arbitraire de la beauté et de l'accoutumance<sup>2</sup>. La raison c'est la solidité, la commodité, la salubrité ; le fondement arbitraire c'est la beauté.

Le conflit usage/raison est parfaitement maîtrisé par Perrault. Il y a dans les langues des écarts à la raison que l'on ne peut corriger, et c'est aussi ce qui arrive à l'architecture<sup>3</sup>. Le renflement des colonnes, les modillons verticaux ( et non perpendiculaires aux lignes du toit), ou sur les quatre côtés de l'édifice, les triglyphes ailleurs que sous les colonnes, les colonnes ou les pilastres qui se pènètrent, les frontons brisés, les colonnes à bossages, les grandes saillies des corniches, les cartouches qui sont utilisées

---

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

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

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

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

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

---

1. Préface à la traduction de Vitruve.

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

Projet général

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

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

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

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

-----

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

I -

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

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

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

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

#### Dire l'usage.

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

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

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

- un troisième domaine qui serait composé de catégories d'impressions architecturales et des formes correspondantes : par exemple architecture hardie d'une part, et mise en évidence des ressources techniques, bâtiment osé dans sa structure de l'autre.

Comme matière première de notre recherche on trouvera encore des typologies d'édifices qui seront définies par la conjugaison d'une destination, d'un caractère et d'une impression à produire (2).

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

### Dire la construction.

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

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

### De l'expression au dévoilement.

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

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

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

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

2 -

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

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

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

#### Cristallisation.

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

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

### Déplacements de la notion.

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

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

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

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

#### Vérité.

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

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

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

### Vers un "langage des formes"

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

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

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

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

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

### Du caractère au caractère des matériaux.

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

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

N O T E S

- (1) DIDEROT. Lettre à Sophie Volland. Cité par F. Fichet. La théorie architecturale à l'âge classique, op. cit.
- (2) Ibid.
- (3) VIOLLET-LE-DUC. Dictionnaire. Article "Construction". Raisonné de l'architecture, ed. Morel, Paris, 1875.
- (4) Cf. Ph. BOUDON et Ph. DESHAYES. Viollet-Le-Duc. Le Dictionnaire d'architecture, ed. Mardaga, Bruxelles, 1979.
- (5) H. DAMISCH. "L'architecture raisonnée", Ed. Herman, Paris, 1964.
- (6) Ph. BOUDON et Ph. DESHAYES. Op. cit.
- (7) P. DUFOURNET. "Quelques aspects essentiels de l'œuvre d'Hector Horeau", in Hector Horeau, supplément aux Cahiers de la Recherche Architecturale n° 3, CERA, Paris, 1978, p. 145-151.  
L'auteur a bien vu la relation à établir entre Valéry et la notion de caractère (p. 147). Par contre, on ne peut pas dire que "la recherche du caractère en architecture soit une constante de l'enseignement de cet art" .
- (8) E. KAUFMANN. L'architecture au siècle des lumières. Trois architectes révolutionnaires : Boullée - Ledoux - Lequeu, op. cit.
- (9) C. ROWE. Character and composition; or some vicissitudes of architectural vocabulary in the XIXth. Voir aussi M. Mosser et D. Rabreau : "Nature et architecture parlante". Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les lumières, in Soufflot et l'architecture des lumières; ed. CERA-CNRS, PARIS 1980  
Daniela del Pesco : "L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation et la méthode de projection de C.N. Ledoux", in Soufflot et l'architecture des lumières, op.cit. p. 260-277.
- (10) CORDEMOY. Nouveau traité de toute l'architecture. Op. cit.  
"Il serait contre le bon sens par exemple, que des portiques bien entendus et fort magnifiques, régnaient le long des halles et des boucheries, et que de superbes vestibules ou salons servissent à introduire le monde dans les magasins des marchands. Il n'est pas nécessaire d'avertir qu'il n'y aurait pas en cela bienséance".
- (11) Cf. G. TEYSSOT. Introduction à l'ouvrage d'E. Kaufmann. Trois architectes révolutionnaires...; C. Rowe. Op. cit.
- (12) J. GUADET. Eléments et théorie de l'architecture.

- (13) J. DERRIDA. La vérité en peinture, ed. Flammarion, Paris, 1978.
- (14) Notre recherche (en cours) - "Les problèmes théoriques de l'emploi de la brique en architecture".
- (15) A l'inverse, faudra-t-il voir comme G. TEYSSOT (op. cit.) l'indiquait, un rapprochement entre la doctrine de l'architecture parlante et "l'expressivité" de la Sécession viennoise ?
- (16) LE CORBUSIER. Vers une architecture. Paris, 1923.
- (17) Ibid.
- (18) LE CORBUSIER, Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture.
- (19) KANDINSKY, Du spirituel dans l'art.
- (20) La recherche se ménagera la possibilité de saisir les attaches de la notion de "caractère" à un monde culturel plus vaste, à des champs voisins. Borrisialévitch avait à sa façon montré comme une continuité entre l'intérêt pour l'expression en architecture et une problématique de la sensation. Nous pensons retrouver dans le domaine de l'esthétique des prolongements à notre "architecture parlante" et où se développerait l'esthétique de contenu.
- (21) E. KAUFMANN, Trois architectes révolutionnaires, .op. cit.
- (22) E. KAUFMANN, L'architecture au siècle des lumières, op. cit.

---

ANNEXE 4

"L'AMERIQUE N'A PAS DE MONUMENTS"

Communication au colloque international "L'AMERICANISME ET LA MODERNITE", organisé par l'Institut Français d'Architecture et l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales à l'American Center, les 23-24 et 25 Octobre 1985.

"L'Amérique n'a pas de monuments" est un des lieux communs que partagent autant Européens qu'Américains; mais personne ne voudra en rester là, s'en tenir à un constat aussi stérile. Dès lors, des deux côtés de l'Atlantique, l'affirmation se modalise, évolue dans le cours même d'un récit de voyage chez les uns, d'un texte critique chez les autres, en prenant des directions inverses. La position européenne la plus radicale sera de montrer que non seulement l'Amérique n'a pas de monument, mais qu'elle n'en aura peut-être pas besoin. Enfin, la visite en Amérique, le voyage, porte en lui-même l'idée d'un déplacement qui met en crise la notion du monument elle-même, et ce sont quelques unes des opérations de substitution qui seront présentées.

Absence

La recherche de monuments et le constat de leur absence forme un moment descriptif par lequel passe toute approche de la grande ville américaine: "En général, ce qui manque aux cités des Etats-Unis, ce sont les monuments, et surtout les vieux monuments". Quand Chateaubriand inaugure la critique dans son Voyage (publié en 1827), on pourrait penser le propos conjoncturel: l'Amérique est "encore jeune". Mais un demi-siècle passera, et pour les voyageurs l'Amérique ne les aura toujours pas trouvés. (Ainsi Jules Leclercq en 1877, qui redonne à peu près la même formule<sup>1</sup>. Encore un siècle de plus, et Edgar Morin en 1984, qui croit faire une découverte, répètera qu'à New-York "il n'y a pas de monument, rien n'est construit pour l'art"<sup>2</sup> .

Si la déficience est régulièrement soulignée, c'est que le temps ne fait rien à l'affaire. Paul Bourget l'avait déclaré en 1895: "récente ou jeune, cette civilisation est visiblement foïte"<sup>3</sup> . Il interdisait d'en appeler dorénavant à la jeunesse ou au manque d'histoire pour expliquer quoique se soit de l'état de l'Amérique - d'ailleurs, reprendra Paul Morand, "New-York n'est pas jeune, il est plus vieux que Saint-Petersbourg"<sup>4</sup>... Il faisait perdre la croyance d'un pays en formation; certainement "en devenir", mais sans l'idée d'amélioration, de sédimentation future. "L'USA s'est fait", pourra redire Le Corbusier<sup>5</sup> .

Qu'au bout de deux siècles, les Etats-Unis aient été incapables d'édifier des monuments, cela veut dire au moins deux choses: 1) il n'y a pas d'édifices qui par ancienneté seraient devenus des monuments; 2) ils ne savent toujours pas en construire, ils n'ont pas appris (mais les Européens à la même époque, peut-être pas davantage). Développons ces deux points.

#### LES EUROPEENS PENSENT LE MONUMENT AMERICAIN,

Si l'Amérique a une difficulté à se constituer de l'ancienneté, si elle n'a pas les monuments de Saint-Petersbourg, c'est d'abord parce qu'elle les démolit, et que l'incendie aide au renouvellement. "De ce passé pourtant tout près de nous, il ne reste presque rien" écrit Huret en 1905<sup>6</sup> .

Mais le commerce et la spéculation qui passent avant la permanence des édifices, causes avancées aussi régulièrement que la jeunesse du pays, n'expliquent une nouvelle fois rien; la grande diversité ethnique peut-être davantage, en ce qu'elle touche au déficit d'identité nationale: "Les Etats-Unis donnent plutôt l'idée d'une colonie que d'une nation-mère; on y trouve des usages plutôt que des mœurs" (Chateaubriand).

Comment l'Amérique pourrait-elle être intéressée à conserver des ouvrages qui ne lui renverraient rien de son unité? Mais néanmoins, comment un pays en formation peut-il être aussi peu soucieux de <sup>se</sup> constituer une mémoire, l'histoire de sa naissance comme nation?<sup>7</sup> Dans le parc de l'exposition de Philadelphie pour le centenaire de l'Indépendance, on aura prévu un enclos "réservé" aux indiens - mais ceux-ci ne seraient pas venus...<sup>8</sup> . La tentative de figurer une identité nationale sera plus réussie avec l'exposition colombienne de 1893 à Chicago: si ses plâtres pastiches monumentaux et éclatants sont appréciés par Pierre de Coubertin, et par les Américains eux-mêmes, c'est qu'il s'y dégage "l'idée de l'unité", "pour la première fois, ils s'étaient trouvés tous face à face avec la réalité des Etats-Unis, de cette grande patrie qu'ils aimaient et servaient sans la connaître, sans l'avoir vue jamais"<sup>9</sup>. Mais de nouveau, quel attachement, quelle nécessité ont-ils d'une manifestation d'identité qui ne dure que le temps d'une foire?

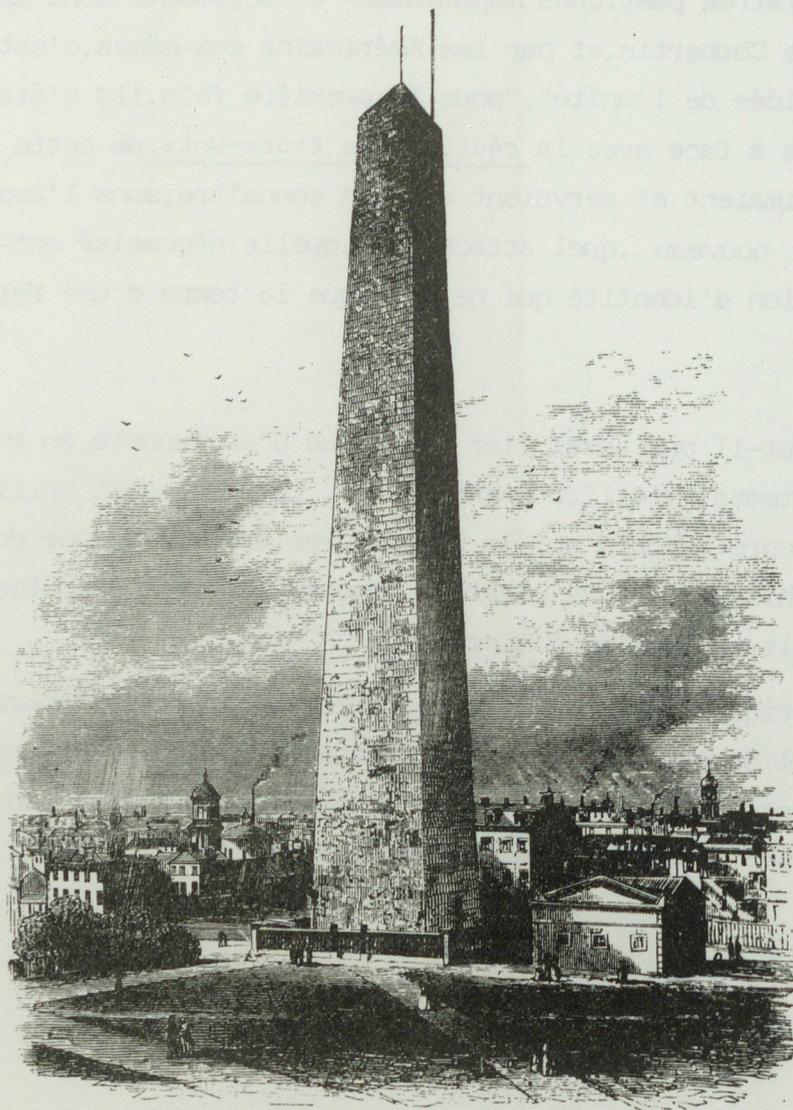
fig.

Ne faut-il pas aussi lier le manque d'ancienneté au refus des marques du temps? Vieillir c'est mourir. Le passé doit briller, ou ne pas être. Encore aujourd'hui, la Water-Tower, seule rescapée du grand incendie de Chicago, est une rocaille anachroniquement entretenue, comme si elle était construite d'hier.

L'Amérique gardera-t-elle ses premières ruines "modernes", qu'en 1945 Jean-Paul Sartre voit dans les gratte-ciel de New-York, ruines parce qu'on n'en construit plus, et donc qu'on ne remplace plus?<sup>10</sup> En temps de guerre ou de crise seulement, oserait-on répondre. En ce moment



L'HÔTEL DE VILLE ET LE PALAIS DE JUSTICE (Voy. p. 140).



LE MONUMENT DE BUNKER-HILL, A BOSTON (Voy. p. 167).

à Chicago par exemple, plusieurs sont restaurés, mais beaucoup moins à New-York en plein essor. Les gratte-ciel s'est fait pour être démoli, pourrait lancer Paul Morand: comme Stevenson qu'il nous dit avoir été horrifié à la vue des premières "hautes maisons", "Demain, écrit Morand en 1930, ces immeubles que nous admirons ne nous déplairont peut-être pas moins: New-York est plus beau à mesure qu'il est plus neuf". Démolir, ce n'est peut-être pas plus mal.

Toutefois, l'architecture moderne, qui est la nouveauté même et n'accepte pas les marques infligées par le temps, nous a dit Riegl<sup>11</sup>, donnera et donne à l'Amérique la possibilité d'avoir des monuments anciens toujours propres et nets, restorables au plus neuf, et le goût américain "ancestral" pour le marbre (on y revient) ira dans le même sens, de l'entretien.

Deuxième possibilité, qui n'exclut pas la première: ils ne savent pas les faire. Les Européens ne s'arrêtent pas à constater une absence. Si les Américains les démolissent, c'est bien qu'ils en ont construits: beaucoup de très petits et quelques très grands; démocratie oblige! Le voyage d'Eggermont en 1892 le confirme, qui effectue un relevé quasi exhaustif, depuis le moindre city-hall aux plus imposantes bibliothèques<sup>12</sup>.

fig.

L'Amérique se pense avec, et en est fière. "Les Yankees, écrit Mandat Grancey en 1885, s'obstinent à vouloir faire admirer aux étrangers les points les plus défectueux de leur civilisation"; Ils ont "la monomanie de croire que le City-Hall de leur localité est le plus beau monument des temps modernes"<sup>13</sup>. L'Amérique en veut et en met partout pensent les voyageurs, "elle est obsédée par le passé" écrit Huret, mais ces derniers se refusent à les reconnaître comme tels. Baltimore est appelée "la ville monumentale" depuis bientôt plus de cent ans, écrit Brunnetière en 1897, cela signifie tout bonnement qu'elle est la première qui ait érigé un monument à Christophe Colomb, un obélisque commémoratif, un tout petit obélisque<sup>14</sup>.

On leur reprochera toujours quelque chose: ils ne sont ni vrais ni vieux, trop bas et mal placés, très petits ou mal faits, trop confortables, très riches mais "sans sacrifice", à voir seulement pour l'évènement qui s'y est déroulé...

L'Européen dit à l'Amérique: vous croyez faire des monuments,mais ils n'en sont pas. Et il y aura régulièrement,quelle que soit la date du voyage,une reconnaissance refusée de ce que l'Amérique,de façon tout aussi insistante,veut volontairement montrer d'elle-même.

On en regardera maintenant les raisons,la première tournant autour du sacré,et donc du sacrifice,avec la critique du temps passé,de la rentabilité,du coût,de la prodigalité mal placée,du nombre. L'Amérique fait du simulacre laïc de monuments. Il n'y a pas la foi;elle en fait par compensation. Enfin,ils ne savent pas non plus où les placer et les mettre en valeur,les distinguer.

#### Affairé

Les Américains ne prennent pas le temps pour ériger un monument qui ne devrait pas se construire à la cadence d'un building,ou pousser comme un champignon,sur un coup de tête. Il faudrait une certaine relation entre valeurs profondes de la société et durée de sa mise en forme. Ils ne semblent pas comprendre que dans le cas du monument il ne faudrait pas aller trop vite,et faire durer le temps du chantier. Mais les Américains sont pressés d'avoir des monuments,comme tout le reste...<sup>15</sup>

En contre-partie,pour donner à leurs banques et hôtels l'aspect imposant d'un monument,ils les "ralentissent" en y installant des "lourds et vastes escaliers dans les halls d'entrée",à côté des ascenceurs à plusieurs vitesses,ironisera Paul de Rousiers en 1892.<sup>16</sup> Mais Jules Vernes,dans la ville flottante,n'avait-il pas utilisé le ralentissement du gigantesque navire pour suggérer la catastrophe imminente... L'ascenceur,c'est ce qui fait fonctionner le colossal.<sup>17</sup>

L'incapacité dans le domaine des arts est ancrée dans le caractère des Américains,qui n'ont tout simplement pas le temps,de temps à perdre,à attendre pour l'art. S'il n'y a pas de monuments à New-York écrit Leclercq,c'est que "c'est avant tout une ville affairée,et les hommes d'affaires ont bien le temps de songer aux choses artistiques!"

La relation avait bien sûr été donnée par Tocqueville, comme un des traits des démocraties: "il règne dans le sein de ces nations un petit mouvement incommode, une sorte de roulement incessant des hommes les uns sur les autres, qui trouble et distrait l'esprit sans l'animer ni l'élever"<sup>18</sup>. Il y aurait une antinomie entre la nature "affairée" de l'Américain, et le monument traditionnellement lent et silencieux, moment d'arrêt, de pose.

#### L'arrêt

"Chicago fait une quantité d'affaires si prodigieuse qu'elle en serait elle-même étonnée si elle avait le temps de s'arrêter et d'aligner les chiffres", 1869<sup>19</sup>. *Jeuneaux*

Faire un monument serait s'arrêter, sur son passé et dans son présent. Dès lors qu'une société se symbolise par son progrès, son "go ahead", elle ne pourrait se remémorer que par son futur. Mais le monument du futur est par définition impossible, il ne pourrait s'agir que du monument futuriste, ou du futur comme monument. L'Amérique ne l'obtiendra, a posteriori, que par les visiteurs qui oseront la voir comme le "monde de demain", alors qu'elle-même se soucie aussi peu de construire son passé que son avenir: "les ambitieux des démocraties, écrit encore Tocqueville, se préoccupent moins que tous les autres des intérêts et des jugements de l'avenir: le moment actuel les occupe seul et les absorbe. Ils achèvent rapidement beaucoup d'entreprises, plutôt qu'ils n'élèvent quelques monuments très durables".<sup>20</sup>

#### Rentabilité

La seconde critique touche à l'utilité du geste, à la recherche du revenu: "les choses jolies sans utilité, sans volonté de l'être, sont ce qu'il y a de plus rare en Amérique" (Huret, 1905).



L'HÔTEL DES POSTES (Voy. p. 140).

Hoggermont, L'Amérique, 1892 (New-York)

Les Américains ne peuvent rien faire de gratuit, pas un programme n'y échappe - même leurs statues rapportent! Si la Statue de La Liberté est le geste monumental le plus rejeté par les voyageurs, c'est que cette carcasse vide a été aménagée: le nez, le petit doigt, et l'oeil en salle de festin; "dans la tête, qui est vide, insiste Morand, des sociétés philanthropiques donnent des banquets". Enfin, elle sert de phare... Tant qu'aux églises, "elles n'échappent pas aux lois de l'argent" (Fraser, 1905<sup>21</sup>). Non seulement elles sont conçues pour contenir un maximum de fidèles, mais sont confortables jusqu'au blasphème: "la chapelle elle-même est un grand appartement, bien chauffé, bien ventilé, sièges confortables, parquet couvert de tapis (...) une salle de spectacle parfaitement entendue" (P. de Rousiers, 1892).

Est-ce que l'Amérique croit en ses monuments? Aujourd'hui une église dans un centre commercial "marché"; il y a un siècle, elles étaient déjà à louer, à vendre, faisaient faillite. L'église est "une sorte de club"; écrit Mandat-Grancey, après et bien d'autres. Il y a fonctionnalisation vis-à-vis du monument, une laïcisation du culte qui le ramène à une pratique comme une autre. Comment en faire alors un monument?

Coût

L'Amérique traite des arts comme des affaires, mais malheureusement elles restent secondaires. Ses monuments sont très chers, mais ils ne la ruinent pas: la manie de les évaluer en dollars est bien l'indice qu'ils ne passent pas par-dessus tout, "ce qui n'a pas de prix"! Et si c'est estimable, c'est que ça se vend... "Un Américain qui vous décrit sa ville, vous dit toujours: nous avons une prison de trente mille dollars et une église de quarante mille!" (Mandat-Grancey). "Ces gens positifs, ajoute d'Albray en 1898 à propos du Capitole, n'oublient jamais de vous renseigner sur le prix des choses: on voit que c'est là pour eux la notion la plus essentielle"<sup>22</sup>. La grandeur de la poste pour Leclercq, c'est son coût: trente millions de francs. Les Américains ne sont pas regardants, mais c'est pire: ils n'ont pas le goût: "on sent à chaque instant qu'on a voulu faire beau sans regarder à l'argent, mais on constate une incohérence dans toutes ces tentatives, qui déroutent le goût" (Mandat-Grancey).

fig.

Si leurs monuments sont chers, c'est qu'ils ne lésinent pas sur la matière; marbre et granit s'emploient à volonté, et à tort et à travers, sans discernement: "ils usent et abusent du marbre dans les petites maisons comme dans les grands Palais (Allard, 1898)<sup>23</sup>. Ils ne savent pas s'arrêter, en rajoutent, en mettent partout, trop, il y a des rues entières de maisons recouvertes de marbre, comme les murs intérieurs de la bibliothèque de Chicago, qui sont d'une "richesse déplacée" pense Huret; "on s'attend plutôt à trouver dans ce décor, des étuves et des douches". Il y a une incompréhension du rapport entre le matériau et la destination de l'édifice\_erreur grave. De même pour le fameux collège Girard de Philadelphie, traditionnellement visité: revêtu de marbre du sol à la toiture, "c'est un sarcophage!" s'exclame Eggermont.

L'Amérique ne triche pas avec ses monuments - ils ne sont pas en plâtre, ce qui avait confondu Tocqueville en 1830 - elle ne s'est jamais privée de marbre - il est aux portes de New-York, ricanent les voyageurs. Mais sa prodigalité est mal placée.

Nombre.

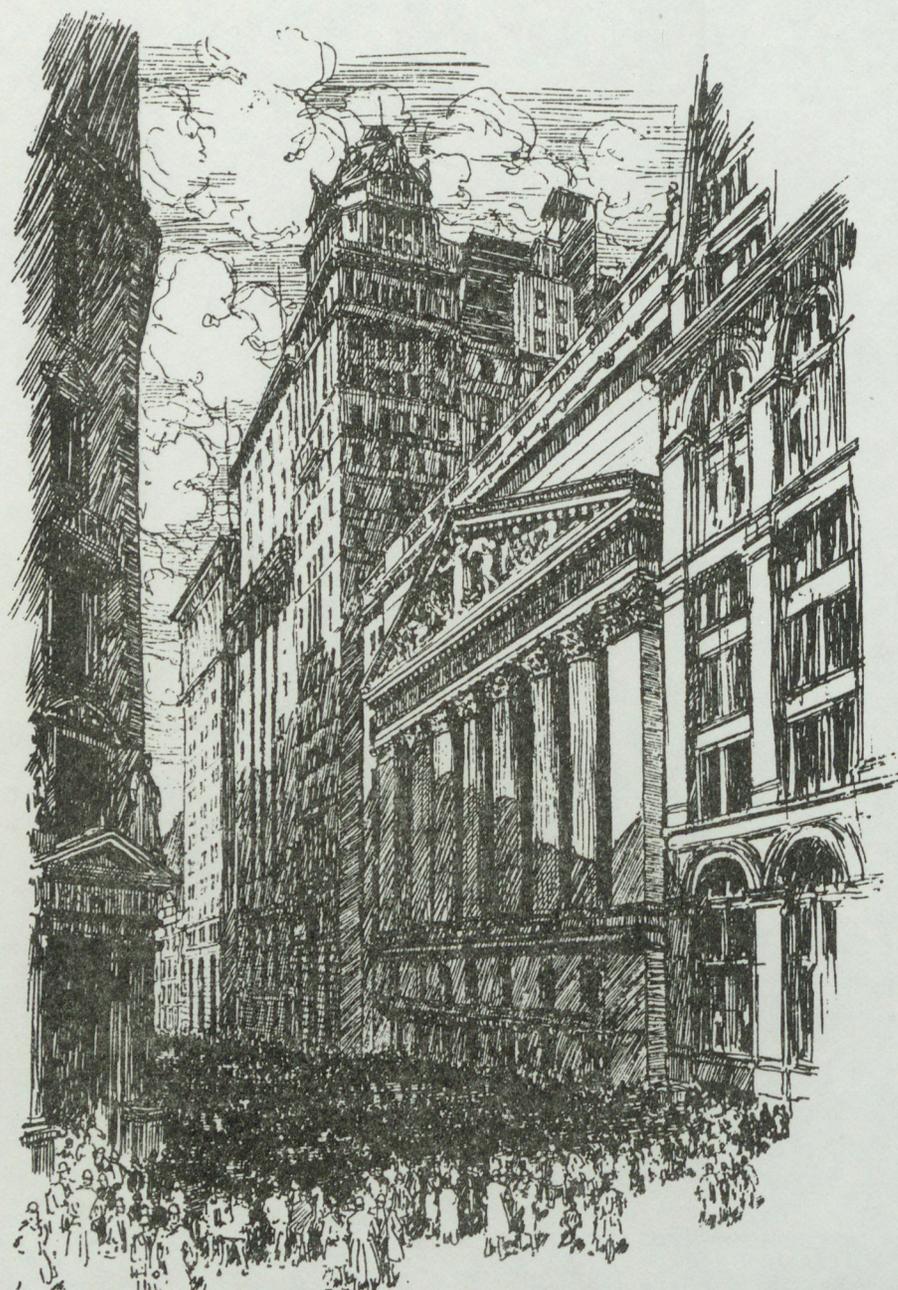
Des monuments, on en retiendra surtout les chiffres, les dimensions, les quantités. "Au point de vue de l'art, écrit Tissandier (1886), Chicago n'offre actuellement rien d'intéressant, il possède quelques monuments, mais ils n'ont comme seul mérite que leur grandeur. La vue ne saurait s'y arrêter longtemps"<sup>24</sup>. La quantité ne vaut pas pour la qualité: trois cent cinquante églises et temples de différents cultes à New-York ne donnent pas un seul monument. Grandeur et richesse n'aboutissent qu'au colossal: le Capitol sera vu comme "un vaste édifice en pierre de taille"<sup>25</sup>; "un pastiche immense" pour Allard.

Le désir de permanence, de monuments qui ressemblent aux "vrais", est toujours secondaire - ou carrément éphémère à la foire colombienne de 1893. Ses monuments semblent des compensations, produits à contre-coup, après qu'elle se soit elle-même effrayée de ce qu'elle faisait - dans le loop par exemple.



UNE RUE DE NEW-YORK (BROADWAY)

Xavier Marmier, Les Etats-Unis et le Canada, 1875



Charles Huart,  
New-York comme je l'ai vu  
1906

Elle cherche épisodiquement à marquer l'arrêt, à construire des monuments bas, ou décadents, voire temporaires.

#### Alignement

Enfin, l'Amérique ne sait pas mettre ses monuments en valeur, le voyageur ne peut les distinguer dans l'enfilade d'une rue que par une "architecture spéciale" (Turenne, 1875), alors qu'ils devraient se détacher, par leurs abords libres, d'une unité:

fig.

"On voit une église hollandaise tout près d'un temple grec, entre les deux s'élève peut-être un édifice de style chinois. Tout cela bâti dans l'alignement des rues, ne produit jamais, quelle que soit l'importance du monument, l'impression qu'on ressent souvent à la vue de nos édifices religieux, bâtis sur des places formant centre". (Mandat-Grancey).

D'Avenel encore en 1908, au célèbre croisement de Wall Street et Broad Street: "on s'attend à voir la Bourse logée en quelque palais superbe; erreur, la façade étriquée de ce puissant Stock-Exchange rappelle simplement les trois colonnes du théâtre des Variétés à Paris, rangées le long du trottoir"<sup>26</sup>.

fig.

Alignement, écrasement, disparité, mais aussi dissémination en tous points, les voyageurs ont l'impression que les Américains ne savent pas où les mettre, qu'en faire. Dickens parlera à Washington même de l'église tombée du ciel comme une "météorite", et pour évoquer la ville, il suggère d'imaginer "trois beaux bâtiments en pierre et en marbre, n'importe où, mais le plus complètement en dehors du chemin de quiconque"<sup>27</sup>.

#### L'AMERIQUE DEVANT SES MONUMENTS.

Comment les Américains voient-ils leurs monuments? Daniel Appleton, Horatio Greenough, Montgomery Schuyler et Elizabeth Mock seront ici leurs représentants.



**CITY OF NEW YORK**

Map of the  
D Appleton & Co.  
549 & 551 Broadway  
NEW YORK.

Scale: 1/4 mile, 1/2 mile, 1 mile

L'Amérique se construirait à l'image de l'Europe monumentale jusque dans sa promotion touristique: avec l'entreprise en 1867 de Daniel Appleton, un New-Yorkais, qui boucle l'ensemble des Etats-Unis en deux volumes, l'Amérique se donne elle-même son "guide" sur le modèle de ceux de Joanne et de Baedeker, se montre à voir et à visiter comme le vieux continent<sup>28</sup>. Appleton annonce, ainsi que l'écrira trente ans plus tard Baedeker, que l'Amérique est un pays qui "n'est pas seulement intéressant pour les hommes d'affaires (négociants, industriels, ingénieurs, architectes, etc.), mais il offre un but de voyage unique en son genre, même aux touristes qui connaissent les plus belles parties de l'Europe et de l'Orient"<sup>29</sup>.

fig.

Pourtant Appleton laissera bien entrevoir le problème: s'il y a des lieux touristiques déjà reconnus - et il cite dans l'introduction: "Boston, Philadelphie, les chutes du Niagara, les Adirondacks, le Lake George ou la Rivière de l'Hudson"- l'Amérique Monumentale a des points faibles aux endroits de ses plus grandes villes. Dans la première édition une rubrique "Monuments, Fontaines, etc..." était prévue à New-York, qui sera par la suite supprimée:

"De ceux-ci, qui forment une des plus intéressantes et caractéristiques figures des grandes cités de l'Europe, New-York n'en a presque pas qui soient dignes du nom".

Ainsi, contrairement à ce que ressentent les Européens, les Américains ne sont pas très fiers de leurs monuments, du moins une certaine catégorie de la population, peut-être justement la plus européenne. Là encore examinons les raisons.

On retrouve en grande partie les mêmes que celles formulées par les voyageurs (et pas forcément avant eux):

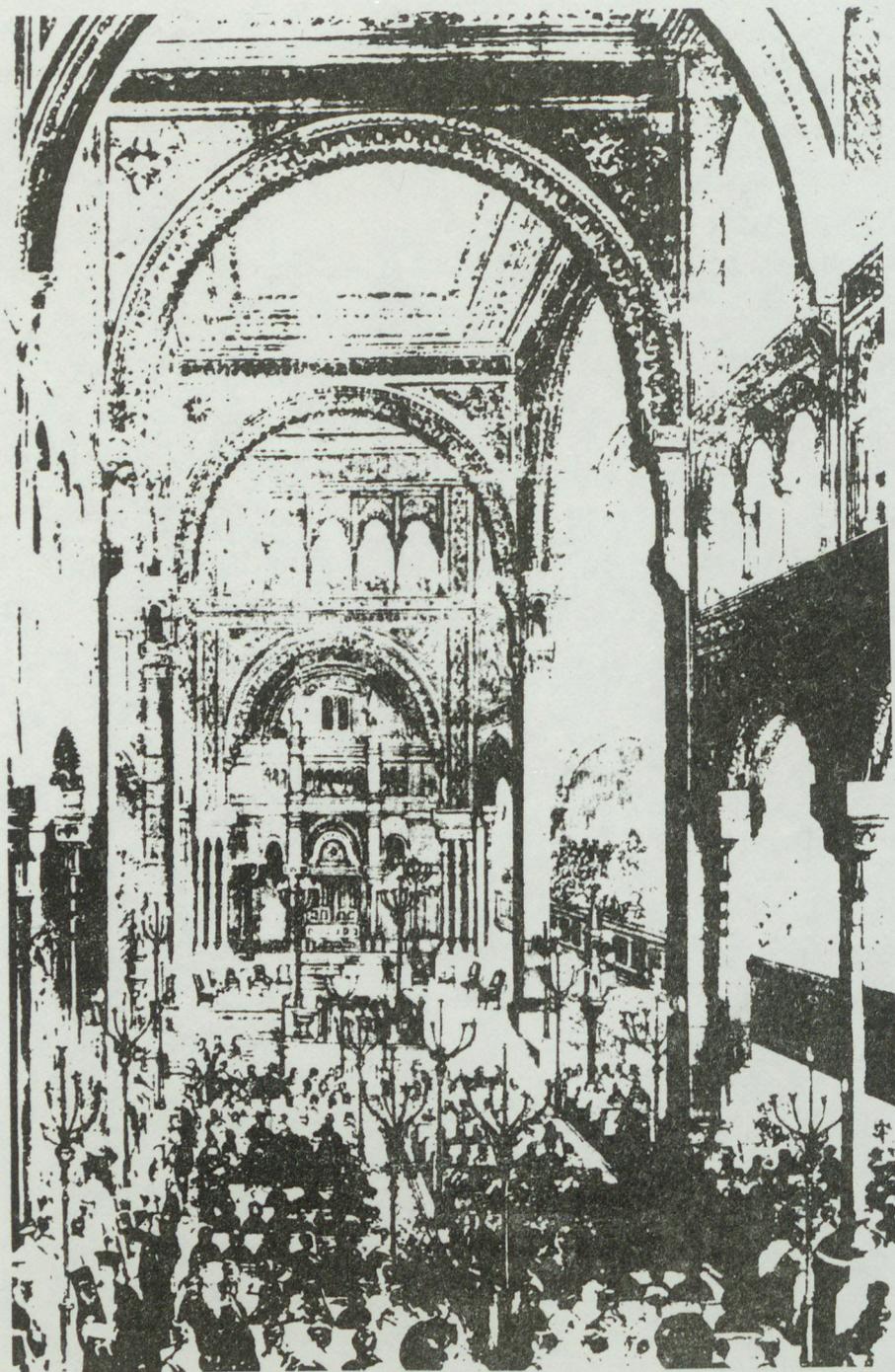
fig.

1) La démolition: pour Schuyler, dans son article "An American Cathedral" de 1892, si la ville lance un concours de cathédrale à New-York, c'est en partie pour détourner l'attention de la démolition en cours de "l'intérieur le plus monumental de tout le pays", celui du Temple Emanu-El par Leopold Eidlitz, qui n'a que vingt ans d'âge<sup>30</sup>.

2) pas le temps: pour Greenough, dans American Architecture (1853), l'Amérique "est engagée dans des sujets de plus pressante importance"<sup>31</sup>.

3) profanation et décadence du côté des édifices utilitaires qui empruntent des styles monumentaux et "fument":

"Le temple grec serré entre les boutiques de brique de Wall-Street ou de Cornhill, couvert de lettres et occupé par des groupes d'agent de changes et de marchandes de pommes..." (Greenough, p.37).



Intérieur du temple Emanu-El de Leopold Eidlitz  
Montgomery Schuyler, American Architecture, 1891 p.158

4) Même le rapport de voisinage est mis en cause par Schuyler dans son article "Glimpses of Western architecture: Chicago" de 1891:

"Les bâtiments séculaires(.<sup>32</sup>) ont rarement une grande relation avec la masse des bâtiments privés".

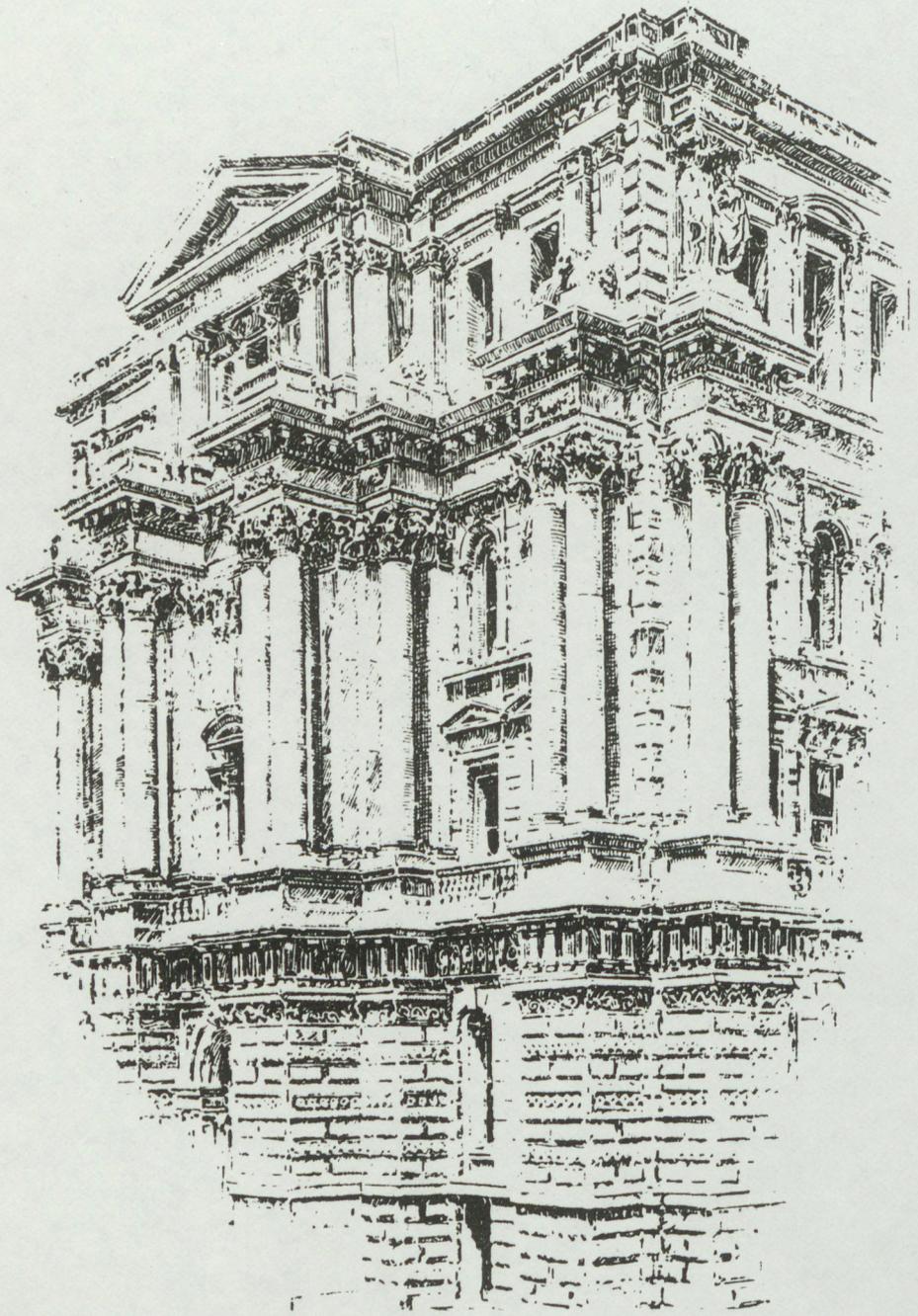
5) mais c'est surtout la recherche d'économie et de rentabilité -"que ça paie! s'écrit Schuyler- dans des monuments culturels ou qui "mériteraient une expression monumentale",qui est sévèrement critiquée, Greenough:

"Dans notre impatience à l'appropriation,nous avons négligé d'adapter,de distinguer-non,de comprendre. Nous avons construit de petits temples gothiques en bois,omis tous les ornements par économie,oubliant que la taille, le matériau et l'ornementation sont les éléments de l'effet dans ce style d'architecture" (p.33)

Le monument intentionnel<sup>33</sup> se fait "en dehors des heures de bureaux", dira célèbrement Montgomery Schuyler. Il est la distraction du business. Il ne devra pas trop lui coûter et pourra souffrir de l'esprit mercantile partout où il sera possible de rentabiliser l'offrande (seuls les "ornements et trophées pour la ville" seraient épargnés).

Ainsi pour Schuyler,l'Auditorium d'Alder et Sullivan à Chicago est un projet partiellement raté par l'absence de manifestation extérieure de la salle du théâtre prise dans une gangue utilitaire de bureaux;à l'instar, certes,de plusieurs autres édifices culturels de la ville(Central Music Hall,Mc Vickers Theater,Chicago Opera House,ou plus tard le Schiller Building),mais d'autant plus regrettable et dommageable dans le cas de l'Auditorium que ses "proportions colossales" appelaient et justifiaient une expression monumentale correspondante- un programme jamais vu depuis les Romains, songera Schuyler<sup>34</sup>. Les architectes sont tyrannisés par "les muses de l'acoustique,de la ventilation et de la plomberie",jusque dans le projet d'église où "ils ressentent à tout moment la pression de l'esprit utilitaire" ajoutera-t-il dans "American Cathedral".

Mais contrairement au point de vue développé par les voyageurs européens, il n'est pas question ici de "savoir faire" ou de goût,ou d'inaptitude "par nature". Se serait en fin de compte moins grave et irrémédiable,et c'est pourquoi le critère économique est plus appuyé.



City and County Building, Chicago 1882-85  
Montgomery Schuyler, American architecture, 1891 p.251

fig.

L'Amérique ne se donne pas les moyens d'un art monumental, par son manque de prodigalité, qui explique sa "misère". Il y a de bonnes intentions, mais la "petite économie", dénoncée Schuyler, finit par l'emporter: encore dans le City and County Building de Chicago, la figure la plus monumentale du bâtiment projeté n'a jamais été réalisée - une énorme arche..."<sup>35</sup>.

L'Amérique montre par ailleurs, dans des constructions utilitaires, qu'elle est capable de toute démesure. Greenough la trouve seulement déplacée. Alors que "la vaste cathédrale exige le sacrifice de ce que nous tenons de plus cher", "la chétive cathédrale de Broadway, comme un éléphant ramené à la taille d'un chien, calcule son envie d'une sublimité gothique, tandis que le hurlement de la Astor House, et le vase géant du Grand Réservoir, montrent comment (la raison) travaille quand elle se sent chez elle, et elle l'est pour de bon" (p.33).

Autrement dit, et on en vient maintenant aux remèdes, aux propositions, Greenough comme Schuyler n'abandonnent pas le projet d'un monument gratuit. Si Greenough engage à consulter la Nature pour concevoir aussi bien une banque qu'une église - "pourquoi serions nous effrayés de son utilisation immédiate dans toute construction?" - il conserve, ou rétablit une distinction entre édifices "organiques" et "monumentaux". Dans les premiers, les "machines", c'est la structure et la distribution qui font loi; dans les seconds, les "sentiments", sans réserve: "aucune limite ne peut-être portée à leur variété; leur taille et richesse ont toujours été proportionnelles aux moyens du peuple qui les ont érigés" (p.39) Garder en esprit le désir et le projet du sacrifice, conclut de son côté Schuyler dans son préambule à "American Cathedral", c'est oeuvrer pour l'architecture américaine elle-même: "c'est par son succès comme monument architectural que la cathédrale doit être justifiée, si en définitive elle a à être justifiée".

L'interrogation des intellectuels américains sur les monuments des Etats-Unis, pour un pays neuf, rejoint toujours la recherche d'une définition de l'architecture américaine, d'abord durable et originale.

Greenough déclare dès 1853 que l'heure est venue "d'ériger des structures durables pour toutes les fonctions de la vie civilisée", partage l'opinion que "les Etats-Unis sont destinés à former un nouveau style d'architecture" (p.32).

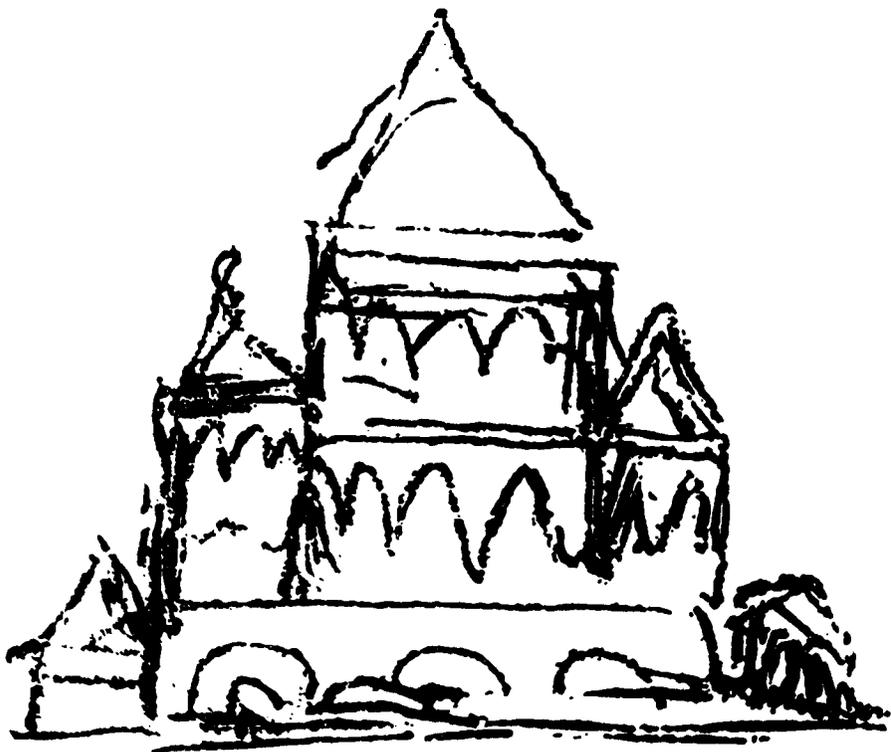
Cette foi sépare fondamentalement les deux points de vue. Les Américains croient en la possibilité du monument car ils y voient celle d'une architecture proprement américaine. Ils n'y renoncent pas, pas plus qu'ils ne comptent sur le temps et la maturité, ce délais, ce sursis consentis par les Européens ("l'architecture et les beaux arts sont le luxe des nations arrivées à leur plein épanouissement" Mandat-Grancey), et encore, quand ils leur accordent! Les beaux-arts viendront plus tard, ou pas, pense d'Avenel.

Dans ce désir de l'adresse, de l'intention, il n'y aura encore là rien d'historique. Envers et contre tout, et tous, l'Amérique en veut et réfléchit en ce sens. La déclaration d'Elizabeth Mock en 1944, à l'ouverture de l'exposition "Built in USA: 1933-1944" au MOMA, dont elle est alors la directrice, le confirme:

"Une démocratie a besoin de monuments, même et si ses exigences ne sont pas celles d'un dictateur"<sup>36</sup>

L'Architecture moderne serait son expression la plus appropriée, puisqu'elle a, explique-t-elle, "ses racines dans le concept de démocratie". Et Elizabeth Mock de définir "l'idéal" à rechercher, avec toujours cette idée que les monuments de la vie quotidienne ne sont pas suffisants.

A ce monument commémoratif encore absent, mais non pas perdu, va venir s'ajouter, et non se substituer, le bâtiment symptôme de la Société, le monument que l'on découvre quand il est déjà là. Comme si avec cette double production, l'Amérique ne voulait pas seulement compter sur ses monuments obsolescentes du progrès, uniquement "se dévouer à des oeuvres périssables" selon les mots de Georges Duhamel<sup>37</sup>.



Townshend

J. W. Townshend, croquis préliminaire pour la composition  
de la cathédrale de All Saints à Albany, N.Y. 1882-83

Montgomery Schuyler, American Architecture , p.20

fig.

Les trois articles de Schuyler sont ainsi à considérer conjointement: 1) "An American Cathedral", où il présente un projet de Richardson, remontant à une dizaine d'années pour une cathédrale à Albany, comme un modèle à suivre pour répondre au concours lancé à New-York en 1891; 2) "The Brooklyn Bridge as a monument" de 1883 écrit pour l'inauguration et où il déclare l'ouvrage d'un pont comme monument possible; 3) enfin "Glances of Western Architecture: Chicago", qui réunit les deux positions: d'un côté, on l'a vu, il fustige les municipalités et architectes dans leur pratique commerciale et économique et plaide pour une architecture monumentale dans des projets "publics ou quasi publics", et d'un autre, il reconnaît et affirme que ce sont les "towering structures qui sont les monuments les plus caractéristiques et les plus impressionnants de la ville" (p.247); "ils sont la vraie et typique incarnation dans la construction de l'idée de Chicago" (p.261). Et cette idée, c'est bien sûr la "moderness".

Cette double quête du monument comme sacrifice et comme représentant de l'ère américaine, permet sans doute de comprendre, et de mieux évaluer, ce qui constitue l'essentiel du célèbre article de Schuyler sur le Brooklyn Bridge<sup>38</sup>, et qui n'est généralement pas retenu - sinon pour pardonner son point de vue fonctionnaliste dépassé, à savoir, la critique des deux tours qui, dans les termes mêmes de son concepteur John Roebling, devaient faire du pont un monument<sup>39</sup>.

Son projet n'est pas un "bon symptôme", qu'il oppose à celui de Richardson (non retenu), précisément à cause de ces deux tours qui sont, elles, intentionnelles et ratées. Pour évaluer l'échec, il en appelle à la fiction prisée de la ruine future; que restera-t-il? deux énormes tours, gothiques, semblant la base d'une superstructure disparue, inexpressives donc de l'avancée technique de la société; elles n'en diront rien. Les câbles, qui seront rongés par la rouille, n'ont pas été introduits dans le dessin des piles autrement que par un simple oeillet de passage. Et avec eux, c'est la technique et la science que l'Amérique possède qui s'évanouira, ne laissant que deux tours laborieuses en maçonnerie - un travail de Romain...

LA SOCIÉTÉ COMME MONUMENT.

Cette projection dans le futur n'est pas sans faire écho bien sûr à la position tenue par Tocqueville sur la valeur de témoignage des restes d'une civilisation<sup>40</sup>, mais avec une différence essentielle. Tocqueville, au lieu des tours sauvées du cataclysme, et même "parlantes", aurait voulu qu'il ne restât que les câbles, rouillés, comme dans la vision de Maïakovsky ou, de nouveau, après une "fin du monde", "le géologue des siècles" recrée les jours présents d'après "la patte en acier", les cordages sonores et "les fils de tissages électriques" de la ville<sup>41</sup>.

Ce qu'implique plus radicalement la position de Tocqueville, qui lui aussi a commencé par ne pas "reconnaître" les monuments existants, très petits et très grands, en bois et non en marbre, c'est que l'Amérique n'en a pas besoin. Il établit un des premiers, sinon des plus importants retournements de la critique au bénéfice de l'identité américaine, et contre son gré: cette fois, il n'y a plus d'alternative. Il faut y renoncer: la société a mieux, plus sûr, elle est elle-même un monument, ne le sait pas, et il en <sup>est</sup> peut être très bien ainsi.

Les Romains prirent prétexte de travaux utilitaires pour se prouver d'abord à eux-mêmes qu'ils étaient puissants, mais cette grandeur était moindre que celle de la Nature dont ils ne comprenaient pas les lois (de l'hydraulique en l'occurrence). Une société arrivera toujours avec le temps - et beaucoup de main d'oeuvre - à construire un grand monument, mais cela n'indiquera pas son état de développement réel. Tocqueville montre bien qu'une société qui veut construire "le" monument, se leurre, cherche les signes de sa force dans un monument miroir. L'intentionnalité devient emblème de faiblesse.

Il vaut mieux qu'une démocratie laisse des vestiges techniques que des monuments d'ignorance, comme les aqueducs romains; elle n'a pas à se soucier de la beauté de ses ruines, de la résistance du temps même qui y a été dépensé, mais du bienfait et du partage de son savoir entre tous les citoyens. Le symptôme remplace la commémoration.

"On dirait que les souverains de notre temps ne cherchent qu'à faire avec les hommes des grandes choses. Je voudrais qu'ils songeassent un peu plus à faire de grands hommes; qu'ils attachassent moins de prix à l'oeuvre et plus à l'ouvrier"<sup>42</sup>.

Tocqueville ira jusqu'à accepter l'opportunisme, en fin de compte moins risqué que l'érection de vérités:

"...c'est bien plus l'opportunité de l'idée dont il se sert que sa rigoureuse justesse qui l'aide; et à tout prendre, il y a moins de risque pour lui à faire usage de quelques principes faux, qu'à consumer son temps à établir la vérité de tous ses principes."<sup>43</sup>

La science est plus forte que le monument, c'est un arc de triomphe invisible. L'architecture ne pourra plus représenter la société parce qu'un tyran pourrait tromper son monde. Si on regarde les architectures spatiales, les stations orbitales, on pourrait très bien dire que l'URSS est aussi en avance que les Etats-Unis. Or, ce qui sans doute inquiète dès maintenant ces derniers, ce ne sont pas les prouesses russes ou qu'ils aient construit le plus gros avion du monde, mais qu'il le soit avec des technologies qui ne sont plus tellement éloignées de celles des avions commerciaux occidentaux. Autrement dit, ce n'est pas l'exploit qui est représentatif d'une société, mais tout à l'inverse, son quotidien... Les russes regardant cette fois, vers l'Amérique, ne s'y sont pas trompés: le jean et le rock<sup>44</sup>.

"Le poteau d'arrêt du tramway est l'obélisque d'aujourd'hui" écrit Nikolaï Pounine en 1920 dans son article "Le Monument pour la III<sup>e</sup> République"<sup>45</sup> évoquant l'incompétence du monument traditionnel à arrêter les foules des villes, "face au bruit des rues, à leur circulation, à leur dimension". Mais ce constat Tocquevilien, la force de cette image, est détruite par sa plaidoierie pour le projet de Tatline. Tout en ayant accepté le principe d'une société comme monument, il prône le monument à, ou de, la société, c'est-à-dire regroupant ses objets les plus représentatifs dans un monument intentionnel du genre de la tour de Tatline. Ainsi bizarrement, Pounine nous permet de faire la rapide généalogie du Musée de la Villette par exemple en tant que monument. Aujourd'hui un monument intentionnel, c'est regrouper la science et la société dans un musée, même s'il se cache comme monument.

Chateaubriand le premier, qui avait bien observé que l'Amérique se souciait moins d'élever des monuments à sa gloire et à ses conquêtes, que de se construire elle-même par sa science et sa démocratie, exprimait l'idée du renoncement au symbole par une comparaison entre Georges Washington et Bonaparte.

Washington aurait, par sa personnalité, beaucoup de ce qui fait défaut aux monuments que veut se construire l'Amérique, tels que les voyageurs les ont vus: "grande taille", "air calme et froid", "il ne court point", le silence enveloppe ses actions, "il agit avec lenteur", il est discret; en un mot, il se sacrifie. Par ce qu'il est et ce qu'il laisse, Washington élève le monument le moins périssable qui soit: tout un "Monde" contre des tombeaux, la république contre un symbole vide, l'Amérique même<sup>46</sup>: "Washington a laissé les Etats-Unis pour trophée sur son champ de bataille".

Cependant, l'Amérique n'a jamais compris sa monumentalité: elle a fait de Washington une ville monumentale, lui qui vivait dans une petite "maison blanche", "une construction sans prétention architecturale, en vulgaire maçonnerie, badigeonnée de blanc..." (Eggermont).

#### DEPLACEMENTS

En refusant à l'Amérique toute manifestation délibérée, au profit des faits de science et de société, Tocqueville laisse aux voyageurs ultérieurs la charge de révéler et de glorifier ses objets et inventions techniques. Ils ne resteront pas sur le constat d'un manque, n'affirmeront pas qu'elle n'a pas besoin de monuments, mais qu'elle en a d'autres qu'elle ne voit pas parce qu'ils ne sont pas là où elle les entreprend.

Dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le touriste est pris dans le temps d'un séjour toujours trop court, qui l'oblige à caractériser la ville, à sélectionner les "figures surprenantes" du lieu (le guide Appleton lui proposera ainsi des "squeletic tours"). Ceci expliquerait sans doute que son "point de vue" ait été revendiqué par des gens comme Schuyler, dans ses descriptions de Chicago notamment, ou par Le Corbusier qui ne veut "être qu'un voyageur ordinaire". Ce regard crible, cherche ce qui "incarne" l'Amérique, et il le trouve.

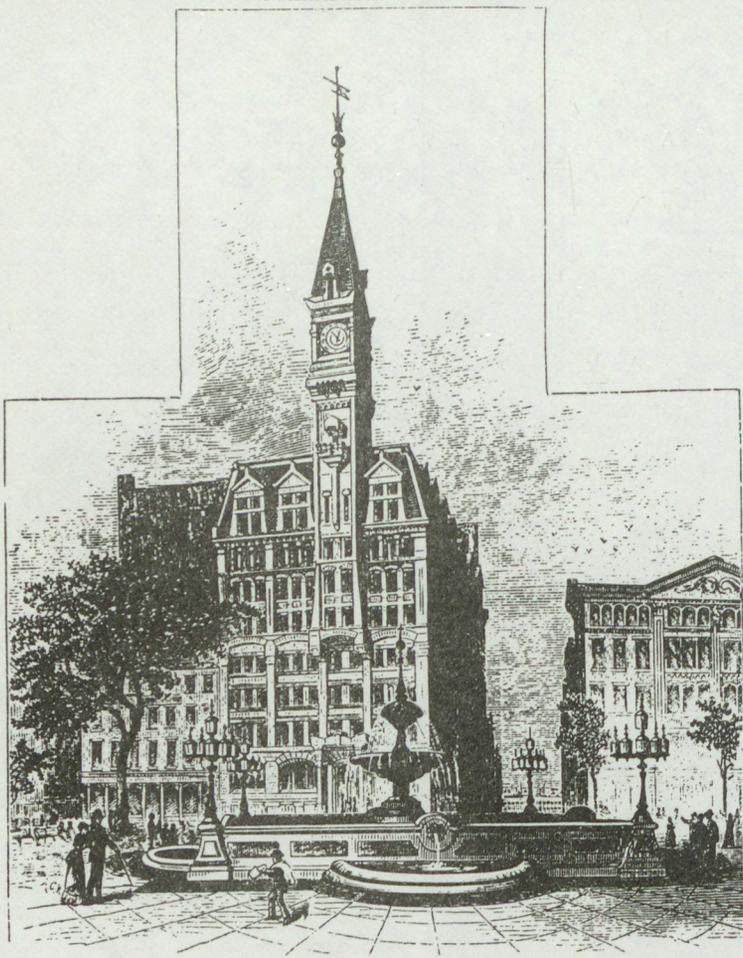
Le touriste serait en fin de compte moins dominé par les modèles du bel art que les spécialistes qui ne pourraient pas "voir" l'Amérique. Ses exigences de conformité sont en fin de compte bien moindres que son désir de "découverte": il ne trouve pas l'Amérique dans ses monuments, et il n'aura cesse de la rechercher ailleurs, comme Brunnetière qui arpente les rues de New-York pour la "trouver", ou Pierre de Coubertin en 1893, pour qui la science est cette fois plus discrète que le dollar, et l'Amérique invisible dans ses grandes villes: elle se construit dans l'ombre, et il l'a vue... Ou encore Sartre, qui se reconnaît "touriste naïf", c'est-à-dire subissant le modèle européen, mais qui enfin verra:

"mes yeux cherchaient perpétuellement quelque chose qui les retînt un instant et que je ne trouvais jamais: un détail, une place peut-être ou un monument. Je ne savais pas encore qu'il faut regarder les maisons et les rues d'ici par masses"<sup>47</sup>.

C'est sur l'écart entre "monument" et "chose à voir" ou "à visiter" que le jugement de départ va évoluer, et avec lui la définition du monument. Au cours de la description, et par des opérations de déplacement qui ne seront plus seulement littéraires et de pure désignation, mais qui engagent physiquement l'énonciateur et renvoient à des transformations formelles, cette définition va intégrer des éléments ayant peu ou surtout pas de rapport avec l'art, l'histoire ou l'ancienneté. Il y a des choses à découvrir, qui ne sont pas celles "qu'un Américain veut montrer en une heure de toute sa ville" (Morand). La substitution qu'opère Jules Huret dans son Voyage de 1905, qui répertorie dans l'index les "énormités" à ne pas rater, et non ses "monuments", est symptomatique du glissement qui s'opèrera.

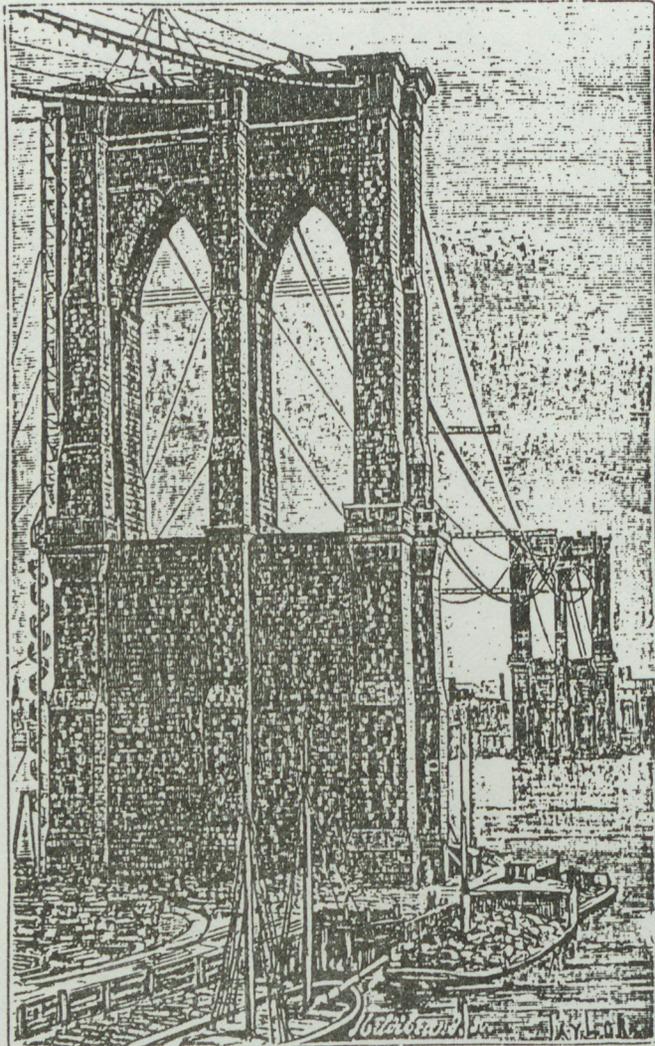
La démarche du touriste, le procès du voyage soulève un problème (que les intellectuels américains eux-mêmes ont posé) et tout à la fois le dépasse, de façon plus catégorique que ces derniers: contraint d'avoir à décrire, à visiter, à définir ce qui "caractérise" l'Amérique, le récit de voyage lui trouvera les monuments qu'elle ne nomme pas, ou ne voit pas, ne s'arrêtant jamais pour constater ce qu'elle produit quotidiennement, et se trompant sur ce qu'elle est.

Il passe du monument à l'Amérique, et provoque la crise de la notion.



BUREAUX ET ATELIERS DU JOURNAL « LA TRIBUNE », A NEW-YORK  
(Voy. p. 140).

Eggermont, 1892



Piles du pont de Brooklyn. en construction. (Page 25.)

L.L.Simonin, Le monde américain  
1876

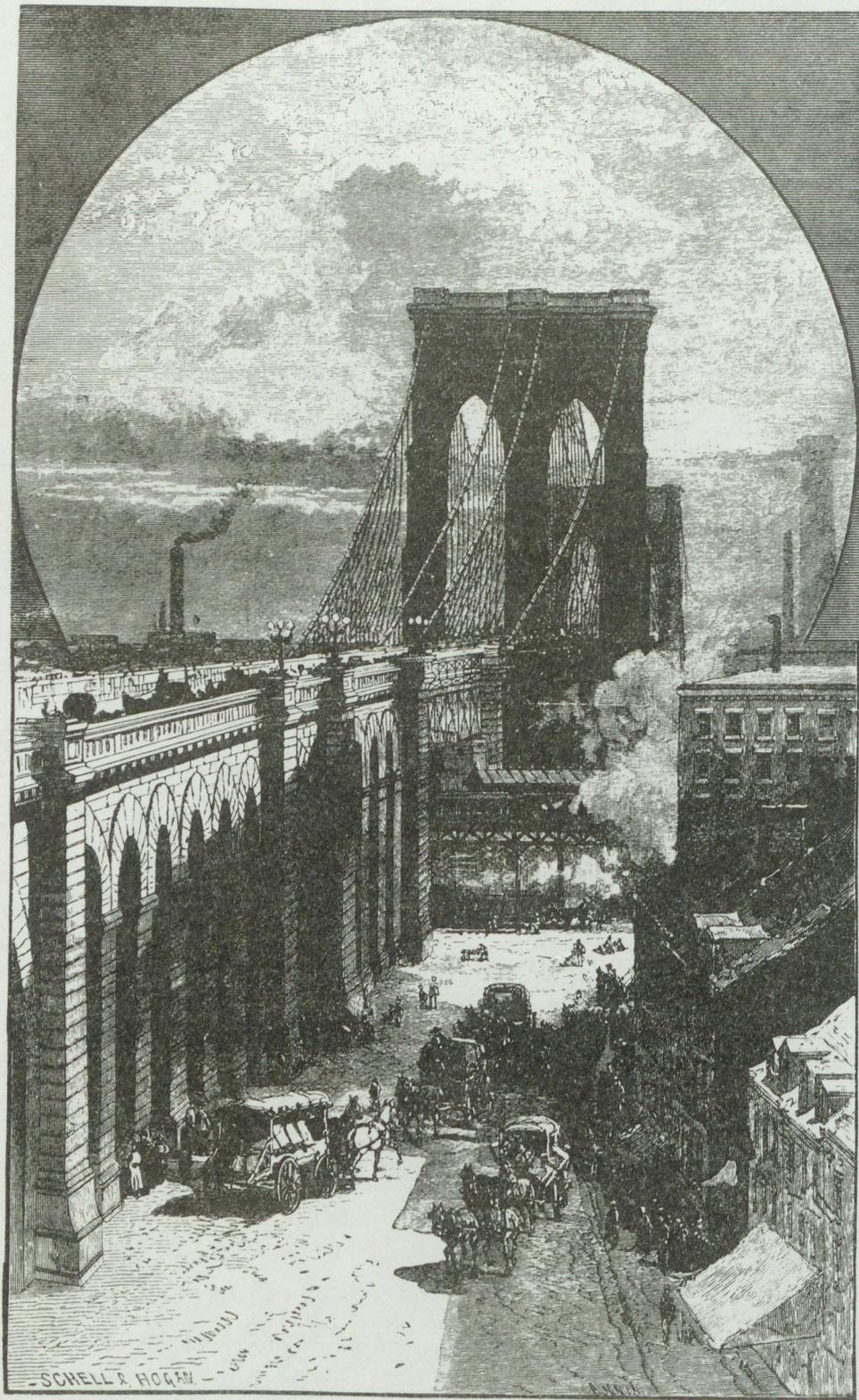
Les manques qui définissent en négatif la ville américaine ne viseront pas à se retourner sur l'Europe pour en redire la supériorité: ici l'Europe ne regarde pas l'Amérique pour se définir: elle pense l'autre. Elle n'y voit pas la scène de sa vie future, mais échaffaude l'avenir du Nouveau Monde. La critique est davantage constitutive de l'image de l'Amérique, une image d'elle-même définie par ce regard de l'Autre-Atlantique. Le voyage ainsi soumis à ses contraintes littéraires, mais jouant également de l'image du touriste avide de curiosités et prêt à tout voir, déplace le "problème" de l'Amérique et l'aide à comprendre sa modernité. L'Amérique comme sujet.

On suivra comment s'opèrent ces "déplacements" et substitutions qui travaillent sur les critères mêmes du monument traditionnel: vue, hauteur, grandeur, intériorité, centralité.

La vue

La tâche du touriste en arrivant dans une ville, est de repérer, et bien sûr "au plus vite", où se trouvent les monuments. La technique sera celle éprouvée de Goethe en Italie: "A mon habitude, je montai aussitôt sur la tour"<sup>48</sup>. En accostant l'Amérique, le visiteur a toujours l'idée, sinon la certitude-même feinte- qu'un monument, une église, se distingue d'abord par sa hauteur qui a pour premier intérêt de donner "la vue". Il n'a d'ailleurs pas d'autre moyen à sa disposition. Mais dans l'instant même où il indique les meilleurs "belvédères", s'effectue un glissement: tours des journaux ou des hôtels, ponts, dégagent une vue que les petits monuments qu'ils surplombent ne peuvent plus offrir ou n'ont jamais donnée.

Les guides touristiques proprement dit, beaucoup plus prudents que les "voyages" parce que soumis davantage à l'exhaustivité et au modèle "guide", établiront d'abord des regroupements hiérarchisés. En 1867, Appleton propose des postes d'observation à la "vue décroissante": le clocher de Trinity Church, le toit de l'hôtel Fifth Avenue, et le sommet des murs du réservoir dans Central Park pour New-York; la tour de la Court House et l'observatoire de l'Hôtel Sherman pour Chicago. Il y a encore l'idée du monument public comme figure dominante de la ville, à laquelle on associe des bâtiments privés.



ABORDS DU PONT DE BROOKLYN (Voy. p. 163).

Eggermont, 1892

En 1883, le Englishman's guide book garde Trinity church et "échange" l'hôtel et le réservoir pour l'Equitable building et l'observatoire de Coney Island, "de 300 pied de haut" et tous deux "accessibles par ascenseurs"<sup>49</sup>. Avec le guide Baedeker en 1894, l'église perd toute prérogative visuelle. S'il place toujours en tête des "Principales curiosités" de New-York: le Metropolitan, le musée d'histoire naturelle, la cathédrale Saint-Patrick et la bibliothèque Lenox, il distingue ensuite les lieux pour la "vue": d'abord le World, l'Equitable, puis la Statue de la Liberté, ou le jardin de Madison Square. Pour Chicago, où un paragraphe "architecture" est consacré aux "égratigneurs de ciel" et à leur "steel frame system", il n'hésite plus:

" Le mieux est de commencer la visite de Chicago en montant à la tour (hauteur 82m., entrée 25 cents) de l'Auditorium qui offre une vue splendide sur la ville et le lac".

fig.

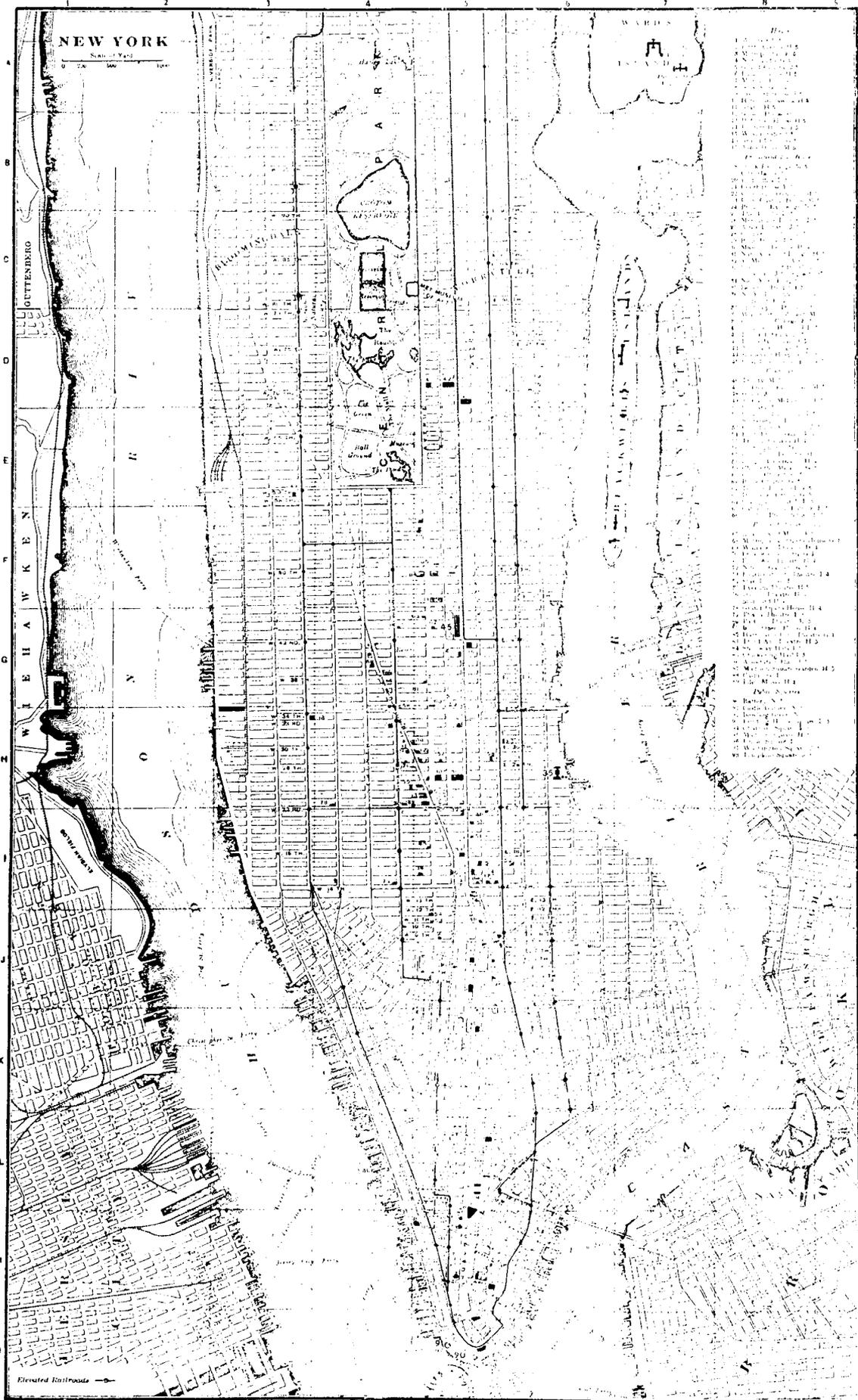
Tout édifice qui donne la vue a quelque chose du monument plus sûrement qu'un édifice que ne tablerait que sur sa valeur artistique: "du haut du Tribune, on domine New-York comme du haut du Panthéon à Paris", (Leclercq, 1877); "Paris vu le soir des hauteurs de Montmartre n'est rien en comparaison de ceci" lancera Huret depuis le Brooklyn Bridge.

fig.

Dans les voyages, c'est bien ce pont, "estrade aérienne", dès sa construction et sept ans avant son ouverture et la pose des câbles (les voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle retiennent comme Schuyler les tours, "hautes comme celles de Notre-Dame" ou "l'arc de triomphe" Huret) qui est reconnu pour offrir la vue la plus étendue et enivrante, "Belvédère deux fois plus élevé qu'une maison de cinq étages" écrit Simonin dès 1876, "bien au-dessus des plus hauts buildings" confirme Dominique Bonnaud en 1897<sup>50</sup>.

Et surtout, c'est sur le Brooklyn Bridge que se pressera la foule en 1886 pour assister à l'inauguration de la Statue de la Liberté, et le vis-à-vis lui sera fatal: "son effet se perd sur l'immensité de la nappe liquide, surtout en face d'une oeuvre bien autrement prodigieuse, le pont de Brooklyn qui l'avoisine" (Croonenberghs, 1887)<sup>51</sup>.

En même temps, la foule le certifie "monument" parce qu'elle le teste. La vue et la durée, deux attributs des "vrais":



Eggermont , 1892

"Cette construction fit ses preuves le jour même de son inauguration, alors que plus de cent mille curieux y furent admis et placés à la fois, en même temps que les trains et les équipages de tous les genres se croisèrent sur leurs voies respectives" (Croonenberghs).

Dépassement

On monte pour voir, c'est-à-dire reconnaître:

"Cette ville me parut aussi vaste que Londres et notre regard se perdait à chercher les divers monuments qui, d'habitude, nous servaient de point de repère" (D. Bonnaud).

Moment d'égarement car rien n'émerge. Il poursuit, toujours depuis le Brooklyn Bridge: "ce qui surnageait dans cet océan de constructions était facile à reconnaître, car New-York, comme toutes les villes américaines, et moins que les autres peut-être, possède bien peu de monuments". A partir de là, Bonnaud décrit tout ce qui surnage:

"Le Post-Office, la tour du World, la tour du Madison et son colossal "building" (...) la Court, quelques church, plusieurs immeubles à douze ou quinze "floors" aux alentours de la cinquième avenue... et ce fut tout, le reste se noyait dans une mêlée confuse de maisons hautes, basses, belles, laides, un capharnaüm de bâtisses sans intérêt" (p:544).

Ce n'est pas tant la hauteur que le dépassement qui rapproche, met à égalité buildings et églises, tout ce qui "dépasse le niveau commun" dira encore d'Avenel. Les "prominent buildings" isolés dans la légende des plans d'Eggermont, comptaient bien sur ce double sens de l'adjectif: remarquable et proéminent.

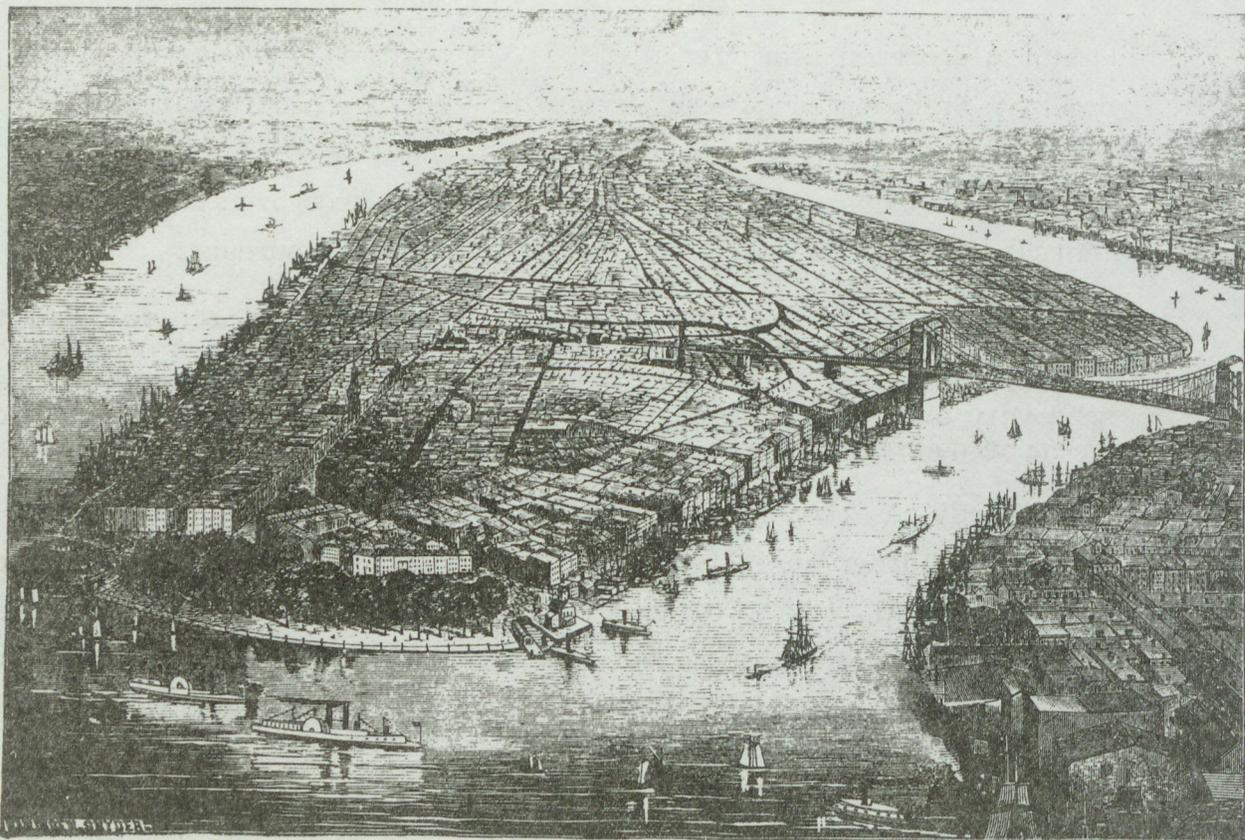
fig.

Bonnaud répètera l'expérience en montant à la tour du World, comme si effectivement il avait trouvé là un bon moyen pour enfin "voir" les monuments de l'Amérique:

"Dans le fourmillement des maisons, ainsi vues d'en haut, quels sont les monuments qui frappent le regard: des églises? des temples? des palais? des musées? Peu ou point. Ce sont des buildings où travaillent, pour la plus haute gloire du dollar god, des milliers de Yankees" (p.552).

Malgré leur trivialité architecturale, pensent les voyageurs, les buildings ont heureusement doté la ville des élévations qui lui faisaient esthétiquement défaut là encore, Chateaubriand l'avait dénoncé:

"Presque rien à Philadelphie, à New-York, à Boston, ne s'élève au-dessus de la masse des murs et des toits. L'oeil est attristé de ce niveau".<sup>52</sup>



NEW YORK A VOL D'OISEAU.

Guide franco-américain indispensable à tous les voyageurs se rendant aux Etats-Unis. Publié par J. Roussel et Cie, New-York 1889.

En 1875, New-York est toujours pour Stevenson "une ville plate qui ressemble à Liverpool" (Morand).

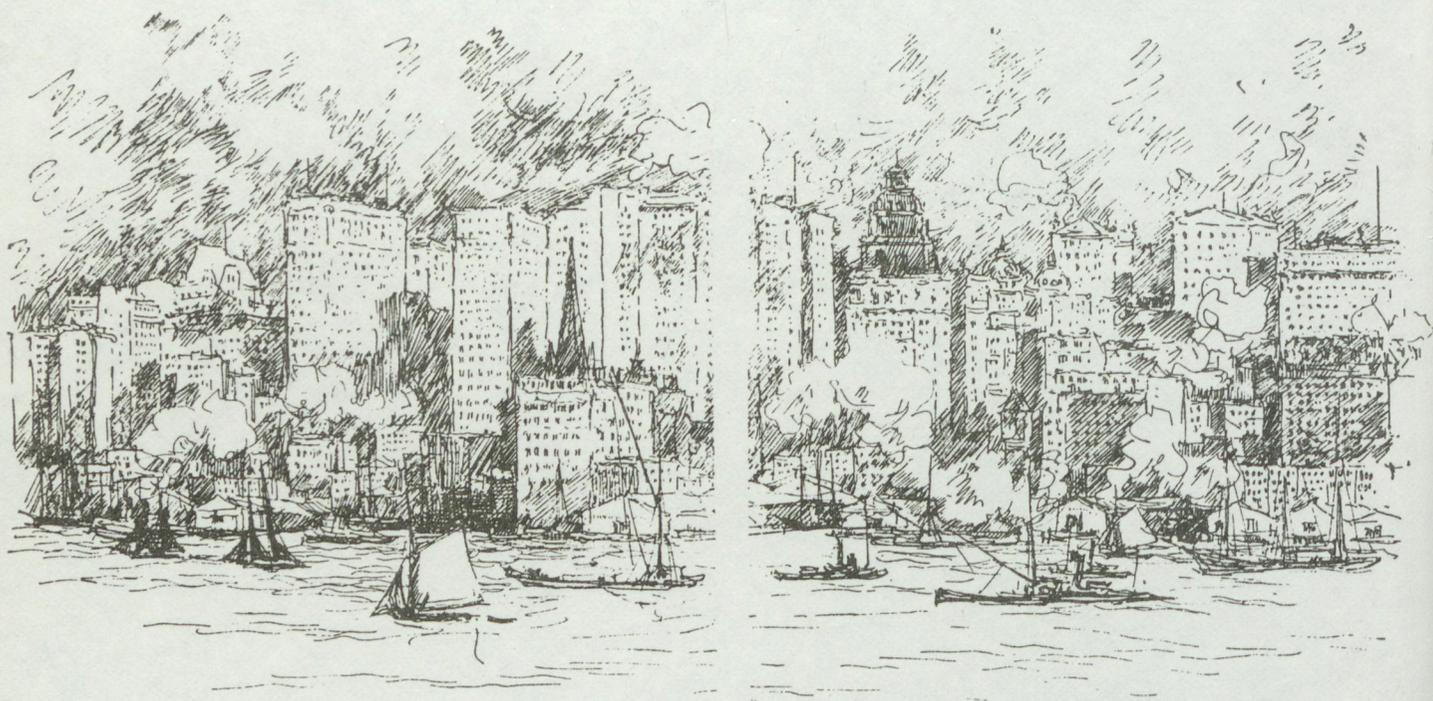
fig. La "vue à vol d'oiseau de New-York" que propose pour seule illustration le guide franco-américain des Etats-Unis de 1889, donne assez bien cette compréhension de la ville comme une galette sur laquelle on a ici détaché quelques clochers et dômes exagérément surélevés, pour rassurer les futurs émigrants à qui le guide est destiné, et où les buildings comme figures dominantes sont gommés.

fig. Ce qui n'est ici que déformation pour modeler New-York sur la ville européenne quittée, en ramenant ses immeubles d'affaires sur une seule ligne, pourrait aussi se voir comme la représentation du dommage périodique de New-York qui ne réussit pas à établir un skyline durable. Les dépassements, soumis aux lois du business, auront tendance à former plateau, et comme Charles Huart en 1906, on souhaitera au milieu de la rade de New-York, "un édifice plus gigantesque, plus haut encore, rompant cette ligne trop longue"<sup>53</sup>.

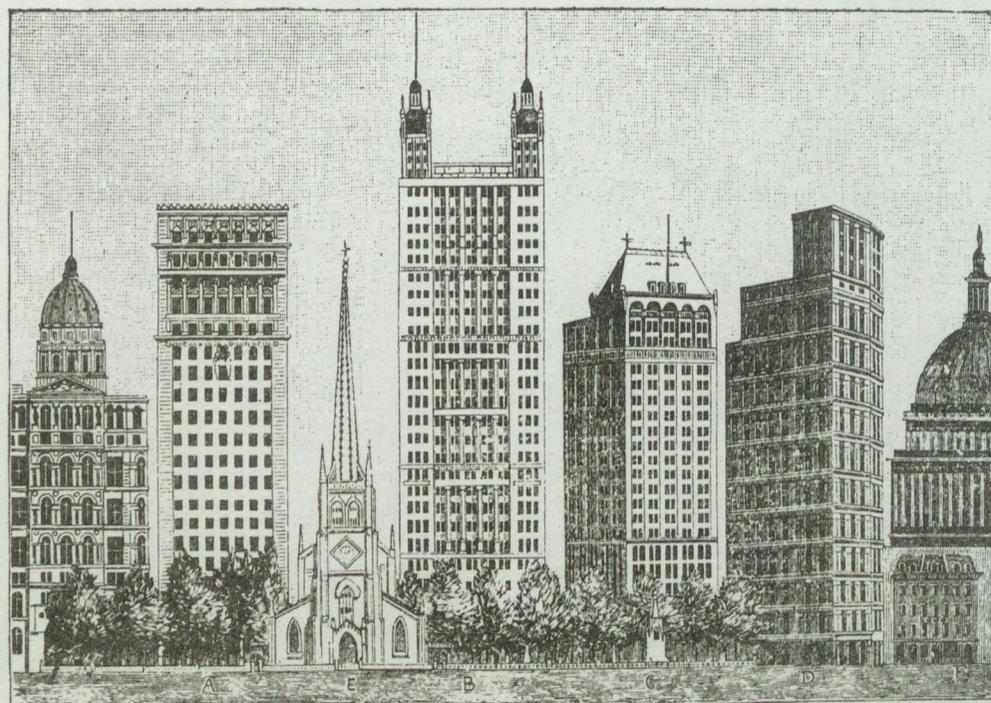
Hauteur

fig. L'Amérique ne peut pas calculer sa monumentalité intentionnelle sur la hauteur, il y aura toujours un trust quelconque qui viendra faire la nique au monument en doublant le dépassement. Elle est l'apanage et la propriété des énergies sonantes du pays. Mais cela ne veut pas dire qu'elle ne continuera pas à être espérer comme une dimension majeure du projet monumental - les "parallèles avec les plus hauts bâtiments" dont raffolent les Américains eux-mêmes le prouvent. En 1967, l'arche de Saint-Louis de Saarinen est comparée dans sa brochure touristique avec la Statue de la Liberté, le Washington Monument, le bâtiment de l'ONU et à l'étranger avec la toute petite tour de Pise. Sont évités les plus grands buildings et le vrai parallèle<sup>54</sup>.

Schuyler non plus ne voulait pas reconnaître que la hauteur était perdue pour les symboles gratuits en réclamant l'élévation maximale pour la future cathédrale de New-York:

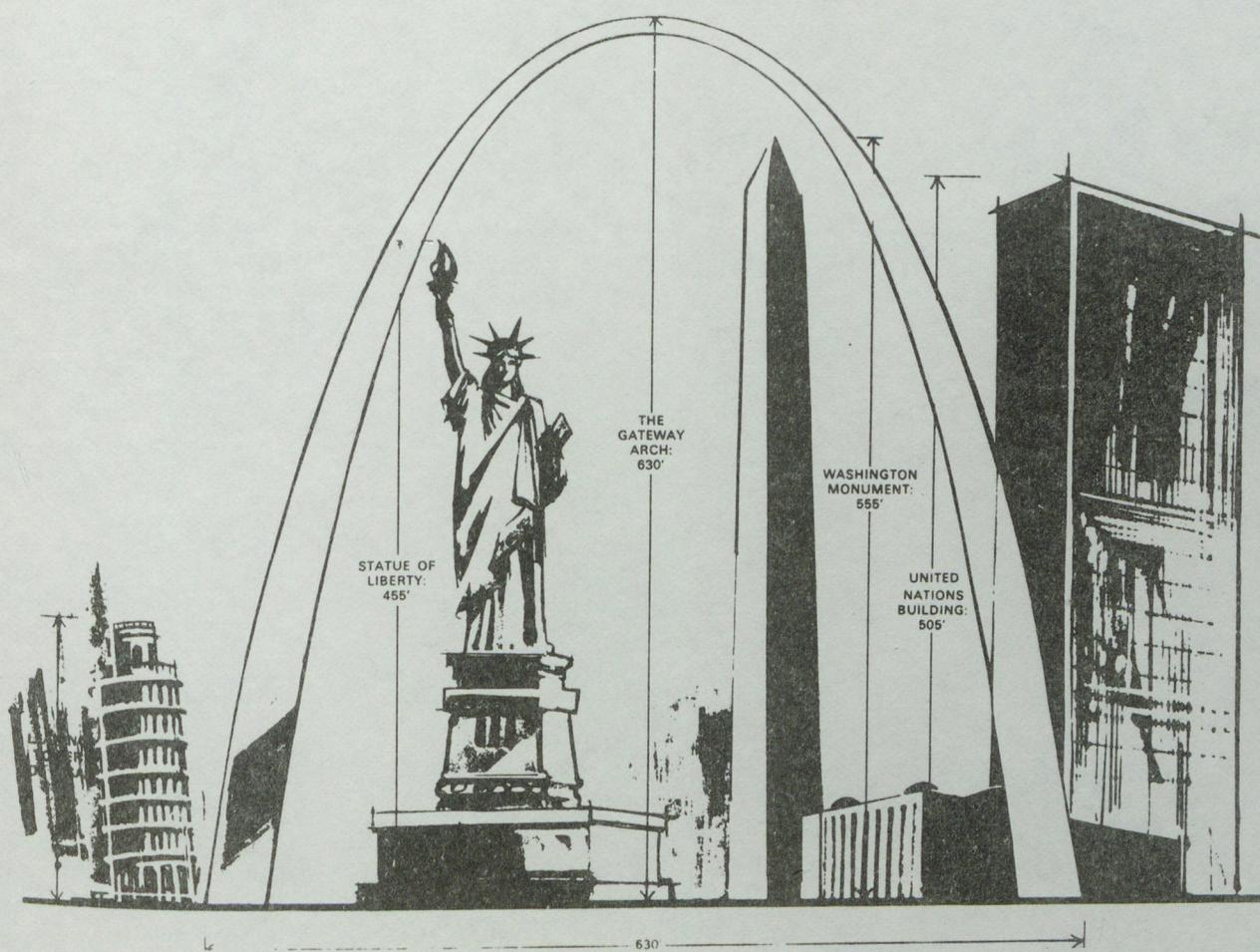


Charles Huart, New-York comme je l'ai vu 1906

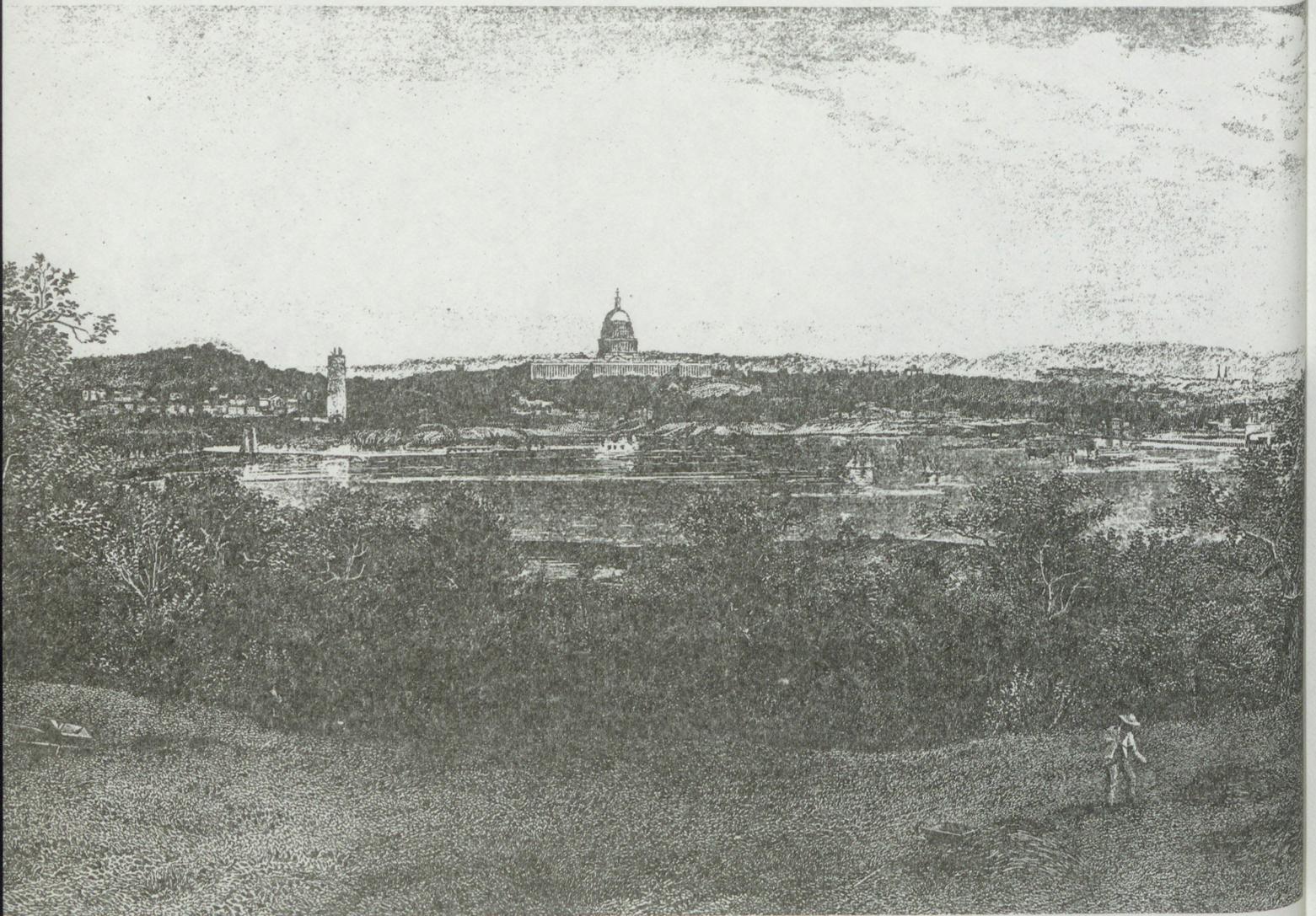


Aspect comparatif des principales hautes maisons de New York.

Guide de poche franco-américain illustré des Etats-Unis,  
New-York L.Dermigny, 1896



" A giant rainbow of steel"  
E. Saarinen, 1967 Saint-Louis



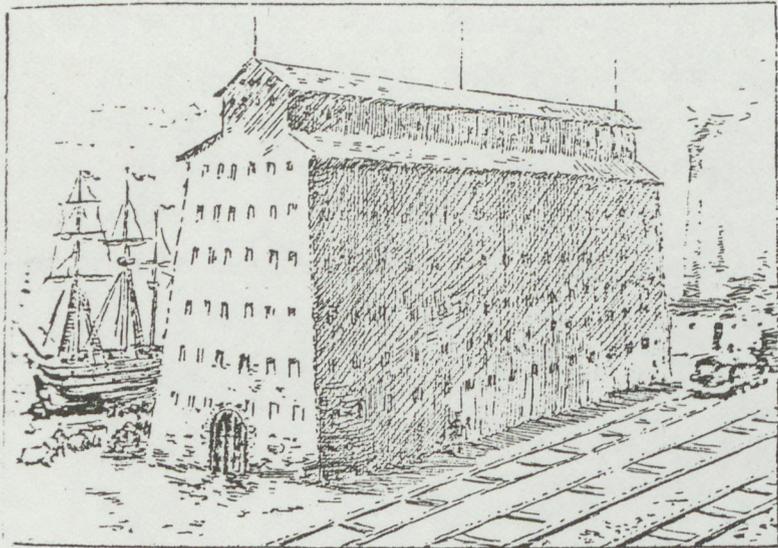
" Washington"  
Eggermont, 1892

"Une église "métropolitaine", dans le sens moderne de l'adjectif, dominant les érections les plus prosaïques de la ville, comme une cathédrale doit le faire si elle s'élève sur le noble site réservé pour la cathédrale de New-York, est la conversion en une balise de la "lampe de sacrifice" de Mr. Ruskin" (p.230).

fig. Tocqueville au contraire, avait bien vu que "très petit ou très grand", le moment américain ne joue pas sur la hauteur: le gigantisme du Capitole, c'est d'abord et surtout celui du défrichage "à dix lieues à la ronde". Et c'est symboliquement monumental! Car le simple colon, lui, restera au milieu des souches, et avec la forêt debout: Tocqueville explique ailleurs<sup>55</sup>, qu'il se contentera de faire des trous dans les arbres pour empêcher leur bourgeonnement et l'ombre aux cultures...

#### Intérieurs

On devine assez aisément aujourd'hui les substituts proposés, au titre d'abord de "l'énormité" que Huret met en évidence dans sa liste, allant de la "rue de trente cinq kilomètres" au "panorama de Pittsburg vu d'un vingtième étage". Ce sont aussi les objets de "la modernité", le volume des enveloppes, ou les fonctionnements intérieurs, mécanique des fluides, circuit des grains, rendement des machines, et qui sont dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle des clichés touristiques (que reprendront plus tard Gropius et le Corbusier): aqueducs, réservoirs, paquebots, silos ascenseurs, etc.: "Pas un monument à Chicago. Les édifices publics n'offrent aucun intérêt, à l'exception des machines qui envoient l'eau dans les différents quartiers" (Turenne); "il est, en récompense (de la Bourse), une chose qui fait honneur à la ville de New-York (...) c'est la construction d'un aqueduc"<sup>56</sup>. Pour Parrol en 1868, "les vaisseaux que construisent les Américains sont vraiment admirables. Ce sont des monuments maritimes, immenses, inébranlables" - qu'ils négligent de construire sur terre<sup>57</sup>. Appleton recommande la visite des "extensive grain elevators", "une des figures les plus surprenantes de la vie chicagolaise"; Leclerc, Allard ou Eggermont consacrent plusieurs pages aux opérations de chargement, de pèse et transport des grains, tandis que pour Briancour "les greniers mécaniques de Chicago ont souvent été copiés, mais ils défient toute comparaison...".



L'Armour elevator.

Croonenberghs, Trois ans dans l'Amérique septentrionale (1885-87)

Eggermont, L'Amérique 1892



LES ÉLÉVATEURS DE GRAINS SUR LES BORDS DU LAC MICHIGAN (Voy. p. 195).

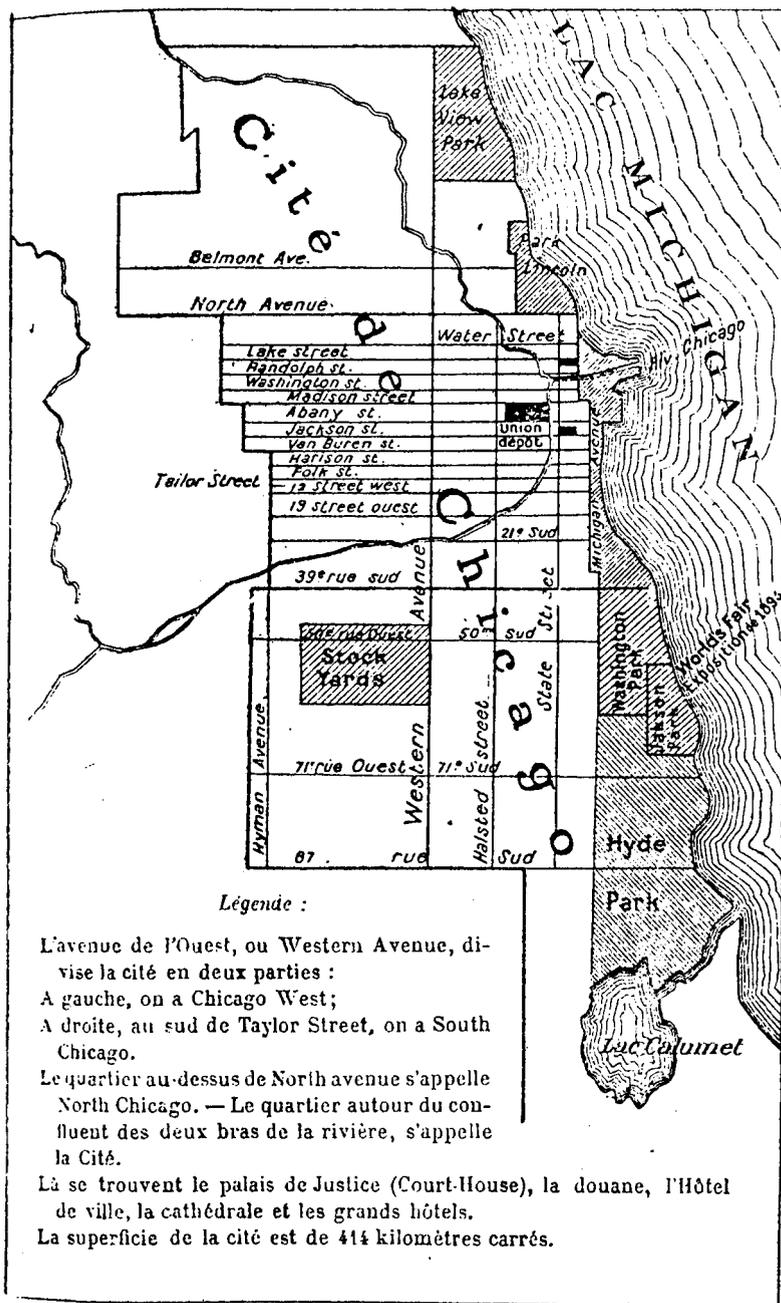
Enfin, les ascenseurs sont "à voir" dès 1867 avec Appleton dans l'hôtel Sherman ("bien meublé et possède un chemin de fer vertical pour l'usage des invités"), et pour Fraser, qui explique le fonctionnement du réseau dans tout un immeuble, l'orchestration et la représentation sur cadran et tableaux lumineux, c'est un véritable spectacle à contempler, à n'importe quel niveau, car "le système se retrouve à tous les étages".

Si "les plus splendides monuments de Chicago, ce sont les hôtels" (Leclercq), c'est avant tout au regard du contraste entre leur extérieur cossu et leur contenance, leurs activités et flux internes: on visite un hôtel ou un journal<sup>58</sup> comme les abattoirs de Chicago, de jour ou de nuit, pour découvrir une mécanique gigantesque (comme celle du Great Eastern de J. Verne), calculer une cadence, voir défiler ahurri repas, cochons, grooms, voitures... C'est la rapidité elle-même qu'il faut regarder, ce qui donne la mesure de l'esprit d'entreprise des Américains: "Voir Chicago à l'oeuvre, c'est contempler la huitième merveille du monde", lance comme un slogan touristique l'ingénieur Fraser.

fig.

L'intérieur d'un gymnase est tout aussi confondant et convainquant: "c'est le laboratoire des muscles de quatre mille jeunes Américains âgés de dix-huit ans à vingt cinq ans; c'est le temple!". Et Huret de circuler dans la "salle de mensuration" avec tableaux et statues en plâtre des corps de l'homme et de la femme; "salle des trophées" avec collection de drapeaux, vitrines et inscriptions, balles ayant servi aux victoires, notices détaillées sur les triomphes... La vie antique d'Harvard.

La gare est reconnue "monument" précisément parce qu'elle n'en est pas une: tout est inversé, insensé. Dans un lieu où les gens sont habituellement pressés, ils sont ici lents; au bruit, à l'agitation, à l'âcreté des fumées, le Grand Central de New-York présente polissures, calme surréaliste, pas de trains: "est-ce une gare, s'interroge Morand, que cette galerie de pierre polie qui s'éclaire par d'immenses arcades vitrées et où, tranquillement, circulent des voyageurs sans bagages? Des restaurants, des bars, des pharmaciens, des coiffeurs, des libraires, des marchands de gramophones ou de cravates, il y a tout ici, sauf des trains".



Ch. Croonenberghs, 1885-87 (1892)

"Où sont donc les trains?" reprendra Le Corbusier, La gare, "c'est un intérieur", est à comprendre dans une double opposition: aussi bien aux frontons et dômes par lesquels elle se repère en Europe, qu'aux intérieurs charbonneux masqués habituellement par ces derniers. Non seulement l'intérieur ne révèle aucune activité que l'extérieur pourrait dissimuler, mais encore il est contraire à la fonction présumée: l'intérieur de Grand Central serait-il monumental par gratuité?

#### Résidus

Ni intérieur, ni extérieur, le monument historique, ou simplement le passé se montrera par "ce qui reste à faire", c'est-à-dire à démolir selon la vision de Sartre:

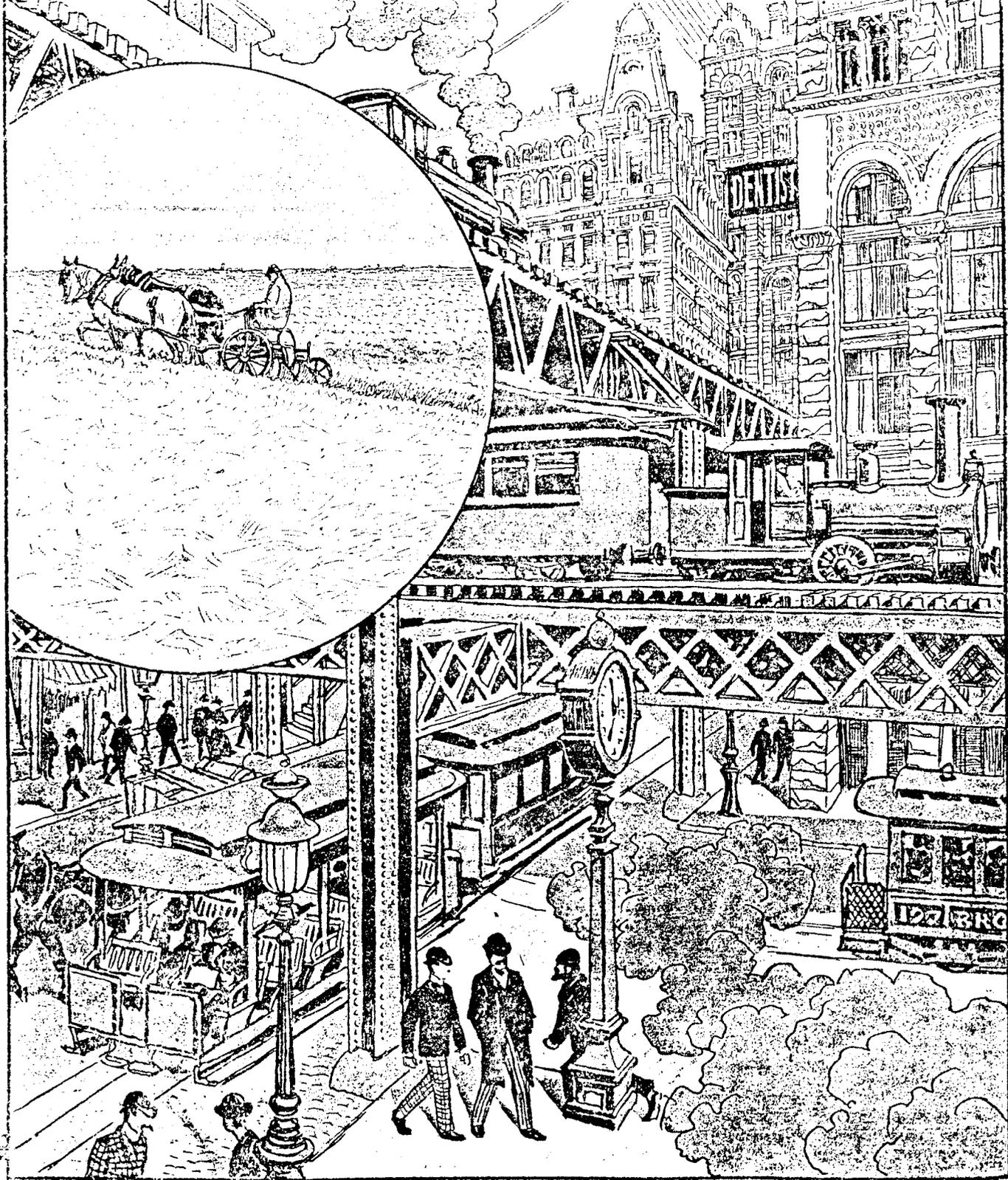
"C'est que le passé, dans ces villes qui vont vite (...) ne se manifeste pas, comme chez nous, par des monuments, mais par des résidus. (le pont de bois, le métro aérien) ils sont là, tout simplement, parce qu'on n'a pas pris le temps de les démolir: comme une indication de travaux à faire" (p.105)

L'oubli sauve le passé, il se fabrique d'autant mieux qu'on ne s'en occupe pas. Il n'est pas une donnée centrale, axiale, ordonnatrice de projets urbains; au contraire, il dérange, il n'est pas tant à éviter qu'à étouffer, rétrécir. Un rais de soleil, une petite place, un banc sont comme le premier (city-hall de New-York, des traces du passé peu encombrantes, voire éphémères:

"Au beau milieu de cette clairière, un pavillon avec un petit air champêtre, et bordé de pelouses malheureuses. Je demandai à plusieurs voisins de la foule ce que c'était que ce bâtiment-là qu'on voyait, mais la plupart feignirent de ne pas m'entendre. Ils n'avaient pas de temps à perdre. Un petit jeune, passant tout près, voulut bien tout de même m'avertir que c'était la Mairie, vieux monument de l'époque coloniale, ajouta-t-il, tout ce qu'il y a d'historique... qu'on avait laissé là... Le pourtout de cette oasis tournait au square avec des bancs et même qu'on y était assez bien pour la regarder la Mairie, assis,?" Céline, 1932<sup>57</sup>.

PAUL DE ROUSIERS

# LA VIE AMÉRICAINE



PARIS V. FIRMIN DIDOT & C<sup>o</sup> ÉDITEURS 25, RUE JACOB

La traversée de l'Atlantique n'est en rien un obstacle ou un facteur de changement de la pensée, et Greenough ou Schuyler sont en fait très proches de l'Europe, à quelques détails près. Eux conservent l'espoir, et travaillent à l'édification d'un monument gratuit qui par rapport aux aléas et à l'obsolescence du monument symptôme, assurerait à l'Amérique son architecture - et c'est peut-être avant tout de cela dont il est question dans les plaidoires américaines.

L'Europe ne cherche pas son futur dans l'Amérique, ni l'Amérique son ancienneté dans l'Europe. L'une dit seulement à l'autre ce qu'elle est, voire même sera: un continent sans monument. D'un côté, un monument de la société, de l'autre, la société comme monument.

NOTES

I. Jules Leclercq, Un été en Amérique, de l'Atlantique aux Montagnes Rocheuses, Paris, Plon, 1877.

"(à New-York) l'étranger n'y trouve rien à voir. Dans les autres grandes cités de l'importance de New-York, on peut admirer des monuments, des oeuvres d'art, de vieilles églises, des tombeaux d'hommes illustres, des édifices remarquables par leur magnificence architecturale. A New-York, rien de tout cela (...)

New-York ne possède pas de monuments. On y voit des constructions énormes, des hôtels somptueux, d'immenses magasins, des maisons de marbre, mais point de vrais monuments. Les églises ne manquent pas à New-York, mais toutes datent du XIX<sup>e</sup> siècle et sont d'un intérêt plus que médiocre" (p.33).

2. Edgar Morin, Karel Appel, New-York, la ville des villes. The city of the cities, Ed. Galilée, 1984, p.62.

3. Paul Bourget, Outre-mer, Paris, Plon, 1895, tome I.

4. Paul Morand, New-York, Flammarion, Paris, 1930.

5. Le Corbusier, Quand les cathédrales étaient blanches, (1937), Denoël-Gonthier, Paris, 1977.

6. Jules Huret, En Amérique, tomes I et II, Paris, Ed. E. Pasquelle, 1905.

7. C'est bien ce qui surprend, mais certainement aussi agace (ou effraie) l'Européen qui cherche dans les monuments à lire l'histoire, une fonction première: "on ne rencontre ici que très peu de ces monuments qui surgissent à chaque pas dans les villes de la vieille Europe et sont comme de grands livres écrits sur la pierre même dont on s'est servi pour les construire..." Comte Louis de Turenne, Quatorze mois dans l'Amérique du Nord (1875-1876), A. Quantin, Paris, 1879, p.13.

8. Louis-Laurent Simonin, Le monde américain, Hachette, Paris, 1876. "Les promoteurs du centenaire avaient eu une idée heureuse, celle de faire camper dans le parc, autour des bâtiments de l'exposition, plusieurs centaines d'Indiens. Les sauvages auraient vécu là comme dans le Far-West (...) C'aurait été assurément une des grandes curiosités de la foire philadelphienne, mais aucun de ces hommes n'est venu." (p.427-8).

9. Pierre de Coubertin, Souvenirs d'Amérique et de Grèce, Hachette, Paris, 1897, p.9.

10. Jean-Paul Sartre, Situations III, Gallimard Paris, 1949.

11. Aloïs Riegl, Le culte moderne des monuments, tr. Fr. \_\_\_\_\_, Seuil, Paris, 1984.

12. Isidore Eggermont, Voyage autour du globe. L'Amérique, Tome I, Paris, 1892.

13. E. de Mandat-Grancey, En visite chez l'oncle Sam, Plon, Paris, 1885.

14. Ferdinand Brunnetière, "Dans l'est américain," in Revue des deux mondes, 1.11.1897, p.98.
15. On ne peut pas encore parler du temps comme d'une valeur nostalgique, car la Tour Eiffel qui s'est construite en deux ans, est loin d'être pensée par l'époque comme un "monument".
16. Paul de Rousiers, La vie américaine, Firmin Didot, Paris, 1892.
17. Figure du ralentissement progressif et comme infini, reprise par D. Buzzati dans le même dessein, mais cette fois ralentissement de l'ascenseur lui-même, dans un gratte-ciel (Cf. "L'ascenseur" in Le K, tr.fr. Laffont, Paris, 1967).
18. Alexis de Tocqueville, De la démocratie en Amérique, Tome II, Granier-Flammarion, Paris, 1981, p.55.
19. Emile Jonveaux, L'Amérique actuelle, Charpentier, Paris, 1869.
20. Tocqueville, op.cit. T.2, Chp7, p.304.
21. John Foster Fraser, L'Amérique au travail, tr.fr. éd. Dumoulin, Paris, 1905.
22. Jean d'Albrey, Du Tonkin au Havre, Plon, Paris, 1898.
23. Christophe Allard, Promenade au Canada et aux Etats-Unis, Didier, Paris, 1878.
24. Albert T. Charles Tissandier, Six mois aux U.S.A. Voyage d'un touriste dans l'Amérique du Nord, G. Masson, Paris, 1886.
25. L'Amérique d'après les voyageurs les plus célèbres, pour un homme de lettres, Lille, Lefort, 1850.
26. Vicomte G.D'Avenel, Aux Etats-Unis, les champs, les affaires, les idées, A. Colin, Paris, 1908.
27. Charles Dickens, American notes (1842), Collins' Clear Type Press, London, s.d., p.178.  
Ce qui va véritablement rompre l'alignement, ce seront les parkings à voiture, les terrains vagues, là aussi exprimé par Sartre comme hasard catastrophique: "Tout d'un coup il semble qu'une bombe soit tombée sur trois ou quatre maisons...".
28. Daniel Appleton, Appleton's Hand-Book of American Travel. The northern Tour, New-York, 1867. - Northern and Eastern Tour, New-York, 1876. - Western Tour, 1873. - Appleton's general guide to the U.S. and Canada, New-York, 1889.
29. Karl Baedeker, les Etats-Unis avec une excursion au Mexique. Manuel du voyageur, Paris, 1894.
30. Montgomery Schuyler, "An american cathedral" in American architecture and other writings, ed. W.H. Jordy and R. Coe, Cambridge, Mass, 1961, pp.229-245.
31. Horatio Greenough, "American architecture" in Lewis Mumford, Roots of contemporary american architecture, Dover Publications, New-York, 1975, pp.32-56.

32. Montgomery Schuyler, "Glimpses of Western Architecture: Chicago", in American architecture, op.cit. pp.246-291.

33. Toutes les "valeurs" distinguées dans notre analyse, et en premier "l'intentionnalité", sont bien sûr d'abord celles d'Aloïs Riegl dans Le culte moderne du monument, op.cit.

34. "Un lieu de divertissement populaire, construit sur une échelle et avec une massivité auxquelles nous pouvons rarement trouver un parallèle depuis le temps des Romains, présenterait un des problèmes les plus méritant et les plus intéressants qu'un architecte moderne pourrait avoir s'il était laissé libre pour le résoudre". ("Glimpses...", p.215).

35. Ibid, p.252.

"La petite économie est le plus injurieux, parce qu'une noble prodigalité de coût est de l'essence de l'architecture, et une partie intégrale de ses effets". (p.212).

36. Cité par Christiane C. and George R. Collins, "Monumentality: A critical matter in Modern Architecture" in Monumentality and the city, The Harvard Architecture Review, IV MIT Press, Cambridge Spring 1984, p.17.

37. Georges Duhamel, Scènes de la vie future, Mercure de France, Paris, 1930.

38. "Un essai digne à sa façon de se tenir à côté du pont lui-même", (Mumford, Roots... op.cit. p.24).

39. "Its most conspicuous features, the great towers, will serve as landmarks to the adjoining cities, and they will be entitled to be ranked as national monuments". Cité par Alan Trachtenberg, Brooklyn Bridge, Fact and symbol, The University Chicago Press, Chicago, 1979, p.79.

40. Tocqueville, De la démocratie..., op.cit. Tome II, Chp XII.

41. Maïakovski, Vers et proses, tr. fr. E. Triolet, Les Editeurs français réunis, Paris, 1957, pp.260-264.

42. Tocqueville, op.cit. p.396.

43. Ibid. p.55.

44. Françoise Choay voit quelque chose d'approchant s'annoncer chez Alberti ("une nouvelle sorte de monument"), par la valeur de témoignage qu'il accorde à l'habitation privée. Toute construction, aussi humble soit-elle, serait-elle susceptible de devenir un monument, et la notion, demande F. Choay, ne perd-elle pas alors toute valeur? La réponse pour Alberti est claire puisque l'objet doit répondre aux trois niveaux distincts de l'art de bâtir. Il n'y a chez Alberti encore nulle idée de substitution et de critique de l'acte intentionnel lui-même. Cf. Françoise Choay, "Alberti: The invention of monumentality and memory" in The Harvard Architecture Review, op.cit. pp.99-105.

45. Nikolaï Pounine, "Le monument pour la III<sup>e</sup> internationale" (Petrograd, 1920) in Art et Poesie Russes, 1900-1930 Textes choisis, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1979, p.131.

46. Poussant la comparaison de Chateaubriand, on se demandera que représente Bonaparte pour l'Amérique, tel qu'il le décrit, en "géant démesuré", sinon son travers sa faiblesse? "il ne veut que créer sa renommée"; "il se hâte de jouir et d'abuser de sa gloire"; il veut arriver en quatre pas au bout du monde"; "il inscrit précipitamment son nom"; "il jette en courant des couronnes"; "il se dépêche dans ses monuments...". Chateaubriand, Voyage en Amérique, Tome I, Lib. Marcel Didier, Paris, 1964, p. 96.
47. Sartre, Situations III, op. cit. p. 93.
48. Goethe, Voyage en Italie, Aubier ed. Montaigne, Paris, 1961, p. 203.
49. The Englishman's Guide-Book to the United States and Canada, London, 1883.
50. Dominique Bonnaud, D'Océan à Océan, impressions d'Amérique, P. Ollendorff, Paris, 1897.
51. Charles Croonenberghs, Trois ans dans l'Amérique septentrionale, (1885-1886-1887), les Etats-Unis, Paris, 1892-93.
52. Voyage... tome I, p. 90. Chateaubriand précisera dans Mémoires d'Outre-Tombe, "aucun monument ne pyramide au-dessus de la masse des murs et des toits" (coll. Poche, Tome I, p. 271).
53. Charles Huart, New-York comme je l'ai vu, Eugène Rey, Paris, 1906.
54. "L'aspect comparatif des principales hautes maisons de New-York", que présente un autre guide franco-américain pour émigrants de 1896, sera plus lucide: Trinity church, bien qu'occupant une position centrale sur l'élévation, est environnée des derniers hôtels et immeubles d'affaires, non seulement plus hauts mais aussi plus carrés et imposants. Guide de poche franco-américain illustré des Etats-Unis, New-York, L. Dermigny, 1896.
55. Tocqueville, Tome 2, Note B.
56. M. Etourneau, Livret-guide de l'émigrant, du négociant et du touriste, dans les Etats-Unis d'Amérique et au Canada, Bestel et Cie, Paris, 1855.
57. Armand Parrol, Voyages humoristiques, Dumoulin, Paris, 1868.
58. Emile de Damseaux, Voyage dans l'Amérique du Nord, Hachette, Paris, 1878, p. 45: "A New-York, les bureaux des journaux, ne sont plus de simples offices, ce sont des monuments, et celui de la Tribune, un des plus grands de la ville".
59. L.F. Céline, Voyage au bout de la nuit (1932), Gallimard, Folio, Paris, 1984, p. 248.

---

7. LISTE DES OUVRAGES CITES

---

1. TRAITES ART DE PARLER, ARCHITECTURE  
RHETORIQUE, ARCHITECTURE.

- ANDRE (Père Yves-Marie).- Essai sur le beau.- Paris, 1741.-
- ARISTOTE.- La Poétique.- Seuil, Paris, 1980.-
- ARNAULD (Antoine).- Réflexions sur l'éloquence des prédicateurs.- Paris, 1700.-
- ARNAULD (Antoine) et NICOLE (Pierre).- La logique de Port-Royal.- 1662, Ed. Paris, 1824.-
- AUBIGNAC (François Hedelin D').- La Pratique du théâtre.- Paris, 1657.-
- BACON (Francis).- Répartition Universelle des Sciences Humaines.-
- BARY (R.).- De la rhétorique et de la méthode qu'elle observe.- Paris, 1656.-
- BATTEUX (Abbé Le).- Les Beaux-Arts réduits à même principe.- Paris, 1746.-
  - .- De la construction oratoire.- Paris, 1763.-
  - .- Réflexions sur la langue française et sur Denys.- Paris, 1783.-
- BINET (Père Etienne).- Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices, pièces très nécessaire à tous ceux qui font profession d'éloquence.- Rouen, 1621.-
- BLONDEL (François).- Cours d'architecture.- Paris, 1673-1683.-
- BLONDEL (Jacques-François).- Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture.- Paris, 1754.-
  - .- L'homme du monde éclairé par les arts.- Paris, 1774.-
  - .- De l'utilité de joindre à l'étude de l'architecture, celle des sciences et des arts qui lui sont relatifs.- Paris, 1771.-
- BOFFRAND (Germain).- Livre d'architecture.- Paris, 1745.-
- BOILEAU (Nicolas).- Traité du sublime.- in Oeuvres complètes.- Gallimard, La Pléiade, Paris, 1966.-
  - .- L'art Poétique .- Ibid.-
- BOUHOURS (Dominique).- La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit.- Paris, 1688.-
- BRISEUX (Charles Etienne).- Traité du Beau essentiel.- Paris, 1752.-
- CHAPELAIN (Jean).- Opuscules critiques.- Ed. Lille, 1936.-

- CICERON.- De Oratore.- Tr. Budé, Les Belles Lettres.-  
.- L'orateur.- Ibid.-
- CORDEMOY (Gérault de).- Discours physique de la parole.- Paris, 1666.-  
Biblio. du Graphe.- Paris, 1970.- Réed. de l'Édition de 1704.-
- CORDEMOY (Jean-Louis).- Nouveau traité de toute l'architecture.-  
Paris, 1706.-
- CROUSAZ (Jean-Pierre de).- Traité du Beau.- Paris, 1728.-
- DENIS D'HALICARNASSE.- Traité de l'arrangement des mots.- Trad. Batteux.-  
Paris, 1768.-
- DIDEROT (Denis).- Essai sur la peinture.- 1798.- Ed. Desray, Deterville.-  
Paris, 1798.-
- DIDEROT (Denis) et D'ALEMBERT.- Encyclopédie.- 1751.-
- DURAND (J.N.L.).- Précis des leçons d'architecture.- Paris, 1804.-
- FELIBIEN (André).- Des principes de l'architecture.- Coignard.-  
Paris, 1676.-  
.- Entretien sur Nicolas Poussin.-
- FENELON.- Discours de réception à l'Académie Française.- Mars, 1693.-
- FILERE (Alexandre de).- Discours contre les citations du grec et du  
Latin, es plaidoyes de ce temps.- Paris, 1610.-
- FLEURY (Claude).- Si on doit citer dans les plaidoyers.- 1664.-  
éd. F. Gaquère.- La vie et l'oeuvre de Claude Fleury.- Paris, 1925.-  
.- Dialogues sur l'éloquence.- Paris, 1664.-
- FREART DE CHAMBRAY (Roland).- Parallèle de l'architecture ancienne avec  
la moderne.- Paris, 1650.-
- GUADET (Jean).- Éléments et théorie de l'architecture.- Paris, 1895.-
- JOUIN (Henri).- Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV.- Paris, 1889.-
- KANDINSKY (Wassili).- Du Spirituel dans l'Art.-
- LA BRUYERE.- Les caractères.- Ed. Godefroy, Paris.-
- LAMY (Bernard).- La rhétorique ou l'art de parler.- Paris, 1675.-  
.- Nouvelles réflexions sur l'art poétique.- Paris, 1678.-  
.- Entretiens sur les sciences.- 1680 env.- éd. critique  
François Girbal et Pierre Claire, P.U.F. Paris, 1966.-

- Le BRUN (Charles).- Traité des passions - De l'expression générale et particulière, Paris, 1698.-
- LE CORBUSIER.- Vers une architecture, Paris, 1923.-
  - .- Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture.- 1942.- Ed. Minuit, Paris, 1957.-
- LEIBNITZ (Gottfried Wilhelm).- Nouveaux essais sur l'entendement humain.- 1765.- Garnier-Flammarion, Paris, 1966.-
- LE MOYNE (Le père Pierre).- Les peintures morales.- Paris, 1643.-
- LOCKE (John).- Essai philosophique concernant l'entendement humain.- 1690.- Tr. Fr. M. Coste, Amsterdam, 1758.-
- MAROLLES (Michel de).- Considérations en faveur de la langue française.- Paris, 1677.-
- MILIZIA.- Principi d'architettura civile.- 1781.-
- MONTESQUIEU.- Voyage à La Haye, Italie, Venise.- Paris, 1728.-
  - .- Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art.- 1757.- In oeuvres complètes, Gallimard, Paris, 1949-51.-
- NICOLE (Pierre).- Traité de la beauté des ouvrages de l'esprit.- Paris, 1689.-
- PADER (Hilaire).- La peinture parlante.- Toulouse, 1658.-
- PALLADIO (Andrea).- Les quatre livres d'architecture.-
- PERRAULT (Claude).- Les dix livres d'architecture de Vitruve.- Paris, 1673.-
  - .- Ordonnance des cinq espèces de colonnes.- Paris, 1683.-
- PERRAULT (Charles).- Parallèle des Anciens et des Modernes.- Paris, 1688.-
- PILES (Roger de).- De l'art de peinture de Dufresnoy.- (traduction).-
  - .- Dialogue sur le coloris.-
- PLATON.- Le Politique.- Tr. E. Chambry, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1969.-
  - .- Le Sophiste.- Ibid.-
- PROCES VERBAUX DE L'ACADEMIE ROYALE D'ARCHITECTURE.- édités par Henri Lemonnier, Paris, 1911.-
- QUINTILIEN.- Institution Oratoire.- Tr. Jean Cousin, Les Belles Lettres.- Paris, 1975-1980.-
- RAMUS (Pierre de la Ramée).- Grammaire.- Paris, 1572.-
- RAPIN (René).- Discours académique sur la comparaison entre Virgile et Homère. - Paris, 1668.-

.- Reflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes.- 1675.- Ed. E.T. Dubois, Lib. Minard.- Paris, 1970.-

- RESTOUT (Jacques).- La réforme de la peinture.- Caen, 1681.-
  - SAVOT (Louis).- L'architecture française des bastiments particuliers.- 1642.-
  - TACITE.- Dialogues des orateurs.- Trad. A. Cordier.- éd. Garnier-Flammarion.- Paris.-
  - VAIR (Guillaume du).- De l'éloquence française et des raisons de pourquoi elle est demeurée si basse.- 1594.- Ed. Critique R. Radouant.- Paris 1907.-
  - VAUGELAS (Claude Favre de).- Remarques sur la langue française.- Paris, 1647.-
  - VIEL (C.F.).- Principe de l'ordonnance et de la composition des bâtiments.- Paris, 1797.-
  - VIGENERE (Blaise de).- Trois dialogues de l'amitié : le Lysis de Platon, le Loelius de Ciceron et le Toxaris de Lucian. Paris, 1579.-
- .- Les images ou tableaux de platte-peinture de Philostrate Lemnien, Sophiste grec.- Paris, 1578.-
- VIOLLET-LE-DUC (Eugène).- Dictionnaire raisonné de l'architecture.- Ed. Morel.- Paris, 1875.

2. "VOYAGES" EN AMERIQUE

- ALBREY (Jean d').- Du Tonkin au Havre.- Plon, Paris, 1898.-
- ALLARD (Christophe).- Promenade au Canada et aux Etats-Unis.- Paris, 1878.-
- APPLETON (Daniel).- Appleton's Hand-Book of American Travel. The Northern Tour, New-York, 1867. Northern and Eastern Tour, New-York, 1876.- Western Tour, 1873.- Appleton's general guide to the U.S. and Canada, New-York, 1889.-
- AVENEL (Vicente G. D').- Aux Etats-Unis, les champs, les affaires, les idées. - A. Colin, Paris, 1908.-
- BAEDEKER (Karl).- Les Etats-Unis, avec une excursion au Mexique, Manuel du voyageur.- Paris, 1894.-
- BONNAUD (Dominique).- D'Océan à Océan, impressions d'Amérique.- P. Ollendorff, Paris, 1897.-
- BOURGET (Paul).- Outre-Mer.- Paris, Plon, 1895.-
- BRUNETIERE (Ferdinand).- "Dans l'est américain".- In Revue des deux mondes, 1.11.1897.-
- BUZZATI (Dino).- Le K.- Tr. Fr. Laffont.- Paris, 1967.-
- CELINE (Louis-Ferdinand).- Voyage au bout de la nuit.- 1932.- Gallimard, Folio, Paris, 1984.-
- CHATEAUBRIAND (F.R. de).- Voyage en Amérique.- 1827, Lib.Marcel Didier.- Paris, 1964.-  
.- Mémoires d'Outre-Tombe.- Tome 1, 1849, Le Livre de Poche, Paris, 1973.-
- COUBERTIN (Pierre de).- Souvenirs d'Amérique et de Grèce.- Hachette, Paris, 1897.-
- CROONENBERGHS (Charles).- Trois ans dans l'Amérique septentrionale.- 1885-1886-1887, les Etats-Unis, Paris, 1892-93.-
- DAMSEAUX (Emile de).- Voyage dans l'Amérique du Nord.- Hachette, Paris, 1878.-
- DICKENS (Charles).- American notes.- 1842.- Collins Clear type Presse - London, s.d.-
- DUHAMEL (Georges).- Scènes de la vie future.- Mercure de France, Paris, 1930.-
- EGGERMONT (Isidore).- Voyage autour du globe. L'Amérique.- Tome I, Paris, 1892.-
- ETOURNEAU (M.).- Livret-guide de l'émigrant, du négociant et du touriste dans les Etats-Unis d'Amérique et au Canada.- Bestel et Cie, Paris, 1855.-
- FOSTER (John).- L'Amérique au travail.- Tr. fr. éd. Dumoulin, Paris, 1905.-

- GOETHE (Wolfgang).- Voyage en Italie.- Aubier - éd. Montaigne.- Paris, 1961.-
- HUART (Charles).- New-York comme je l'ai vu.- Eugène Rey, Paris, 1906.-
- HURET (Jules).- En Amérique.- Tomes I et II, Paris, Ed. E. Pasquelle, 1905.-
- JONVEAUX (Emile).- L'Amérique actuelle.- Charpentier, Paris, 1869.-
- LECLERCQ (Jules).- Un été en Amérique, de l'Atlantique aux Montagnes Rocheuses, Paris, Plon, 1877.-
- LE CORBUSIER.- Quand les cathédrales étaient blanches.- 1937, Denoël-Gonthier, Paris, 1977.-
- MAIAKOVSKI.- Vers et proses.- tr. fr. E. Triolet, Les Editeurs Français réunis, Paris, 1957.-
- MANDAT-GRANCEY (E. de).- En visite chez l'oncle Sam.- Plon, Paris, 1885.-
- MORAND (Paul).- New-York.- Flammarion, Paris, 1930.-
- MORIN (Edgar) APPEL (Karel).- New-York, la ville des villes. The City of the cities.- Ed. Galilée, 1984.-
- PARROL (Armand).- Voyages humoristiques.- Dumoulin, Paris, 1868.-
- POUNINE (Nikolai).- "Le monument pour IIIème internationale".- Petrograd, 1920, in Art et Poésie Russes, 1900-1930 Textes choisis.- Ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1979.-
- ROUSIERS (Paul de).- La vie américaine.- Firmin Didot, Paris, 1892.-
- SARTRE (Jean-Paul).- Situations III.- Gallimard, Paris, 1949.-
- SIMONIN Louis-Laurent.- Le Monde américain.- Hachette, Paris, 1876.-
- TISSANDIER (Albert T. Charles).- Six mois aux U.S.A., Voyage d'un touriste dans l'Amérique du Nord.- G. Masson, Paris, 1886.-
- TOCQUEVILLE (Alexis de).- De la démocratie en Amérique.- Tome II, Garnier-Flammarion, Paris, 1981.-
- TURENNE (Louis de).- Quatorze mois dans l'Amérique du Nord.- 1875-1876, A. Quantin, Paris, 1879.-
- L'Amérique d'après les voyageurs les plus célèbres, pour un homme de lettres.- Lille, Lefort, 1850.-
- The Englishman's Guide-Book to the United States and Canada, London, 1883.-
- Le guide franco-américain indispensable à tous les voyageurs se rendant aux Etats-Unis, éd. J. Roussel et Cie, New-York, 1889.-
- Guide de poche franco-américain illustré des Etats-Unis.- New-York, L. Dermigny, 1896.-

3. REFERENCES GENERALES

- ADAM (Antoine).- Introduction aux Oeuvres complètes de Nicolas Boileau.-
- AMAIN.- "Leçons sur les Beaux-Arts", in Les arts et les Dieux", Gallimard, Paris, 1958.-
- AMOT (J.).- "Le Théâtre des Champs-Élysées" in Magazine des Beaux-Arts, avril, 1913.-
- BLUNT (Anthony).- Art et Architecture en France, 1500 à 1700.- 1953, Tr. Fr. Macula, Paris, 1983.-
- BOUDON (Philippe).- "Vers une poétique de l'architecture".- in Poétique n° 55, sept. 1983.-
- BOUDON (Philippe), DESHAYES (Philippe).- Viollet-Le-Duc- Le Dictionnaire d'architecture, Mardaga, Bruxelles, 1979.-
- CASSIRER (Ernst).- La Philosophie des Lumières.- éd. Faillard, Paris, 1970.-
- CHOAY (Française).- La règle et le modèle.- Seuil, Paris, 1980.-
  - .- Alberti : "The invention of monumentality and memory" in Monumentality and the City, The Harvard Architectural Review, IV, M.I.T. Press, Cambridge, Spring. 1984.-
- CHOMSKY (Noam).- La Linguistique cartésienne.- 1966.- Ed. Seuil, Paris, 1969.-
- CHOUILLET (Jacques).- L'esthétique des lumières.- P.U.F., Paris, 1974.-
- COLLINS (George R. et Christiane C.).- Monumentality : A critical matter, in Modern Architecture.-
- COLLINS (Peter).- Changing ideals in Modern Architecture, Londres, 1965.-
- COULET (Henri).- "La Métaphore de l'architecture dans la critique littéraire du XVIIème siècle", in Critique et création littéraire en France au XVII° siècle.- Ed. C.N.R.S. Paris, 1977.- p. 291-306.-
- DAMISCH (Hubert).- L'architecture raisonnée.- Ed. Hermann, Paris, 1964.-
  - .- "La colonnade de Claude Perrault et les fonctions de l'ordre classique" in L'Urbanisme de Paris et l'Europe, 1600-1680.- Klinkiesck, Paris, 1969.-
  - .- "Art et structure".- in Encyclopedia Universalis.-
  - .- "Aujourd'hui, l'architecture".- in Le temps de la réflexion 1981.- Gallimard, Paris, 1981.- p. 463-480.-
- DERRIDA (Jacques).- L'écriture et la différence.- Ed. Seuil.- Paris 1967.-
  - .- La vérité en peinture.- Flammarion, Paris, 1978.-

- DUFOURNET (Paul).- "Quelques aspects essentiels de l'oeuvre d'Hector Horeau", in Hector Horeau, Supplément aux Cahiers de la Recherche Architecturale n° 3, CERA, Paris, 1978, p. 145-151.-
- FICHET (Françoise).- La théorie architecturale à l'âge classique, Ed. Mardaga, Bruxelles, 1979.-
- FOUCAULT (Michel).- Les mots et les choses.- Ed. Gallimard, Paris, 1966.-
- FUMAROLI (Marc).- L'âge de l'éloquence.- Ed. Lib. Droz, Genève, 1980.-
- GENETTE (Gérard).- Figure III.- Seuil, Paris, 1972.-
- GOMBRICH (Ernest).- The sense of order.- Phaidon Press.- Oxford, 1979.-
- GREENOUGH (Horatio).- "American architecture".- 1853.- in Lewis Mumford.- Roots of contemporary american architecture, Dover Publications, New-York, 1975.-
- GRESSET (Philippe).- L'écart du système, Paris, 1977.-
- GRÉGOIRE (Pierre).- Introduction à Architecture et Société.- Ed. C.N.R.S. et Ecole Française de Rome, 1983.-
- GUIHEUX (Alain).- Humeurs d'espace.- in Au temps de l'espace, Cat. C.C.I./Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, p. 92-96.-
  - .- L'ordre de la brique.- Ed. Mardaga.- Bruxelles, 1985.-
  - .- "Bâtiments d'encre".- In Images et Imaginaires d'architecture, Cat. C.C.I./Centre Georges Pompidou.- Paris, 1984, p. 57-61.-
- GUILLERME (Jacques).- "Zéno de traduite" in De la construction de l'espace à l'espace de la création, Cahiers de psychologie de l'art et de la culture n° 2.- Paris, Aut. 1977.-
- HAUTECOEUR (Louis).- Histoire de l'architecture classique en France.- Tome II, Le siècle de Louis XIV.- Ed. Picard, Paris, 1948.-
- HEIDEGGER (Martin).- L'origine de l'oeuvre d'art.- in Chemin qui ne mènent nulle part.- Tr. W. Brokmeier, Gallimard, Paris, 1962.-
- KAUFMANN (Emile).- Architecture in the age of reason.- Dover, éd. New-York, 1968.-
- KLOTZ (Heinrich).- Die Revision der Moderne, Postmoderne Architektur.- Kataloge, Deutsches Architektur-Museum, Prestel-Verlag, München.- 1984.-
- KUHN (Thomas).- La structure des révolutions scientifiques.- 1962.- Flammarion, 1983.-
- LEVI-STRAUSS (Claude).- La Pensée sauvage.- Plon, Paris, 1962.-
- LYOTARD (Jean-François).- scénario de l'exposition "Immatériaux".- C.C.I./Centre Georges Pompidou, mars, 1985.-

- MARIN (Louis).- Introduction à la logique ou l'art de penser.- Ed. Flammarion, Paris, 1970.-
  - .- "La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin", in Communications n° 15.- Seuil, Paris, 1970, p. 186-209.-
  - .- Etudes sémiologiques, Peintures, Sculptures.- Ed. Kincksieck, Paris, 1971.-
  - .- "Signe et représentation au XVII° siècle".- in Revue d'Esthétique.- Paris, 1971, n° 4, p. 402-436.-
  
- MICHAUX (Yves).- "L'art auquel on ne fait pas attention".- in Critique
  
- MUMFORD (Lewis).- Roots of contemporary american architecture, Dover Pub, New-York, 1975.-
  
- MICHEL (Alain).- Rhétorique et philosophie chez Ciceron - Essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader.- P.U.F., Paris, 1960.-
  
- PAYOT (Denis).- Le philosophe et l'architecte.- Ed. Aubier.- Paris, 1982.-
  
- PELPEL (Laurent).- La Formation architecturale du 18° siècle en France.- Rapport CORDA, 1980.-
  
- PESCO (Daniela del).- "L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation et la méthode de projection de C.N. Ledoux".- in Soufflot et l'architecture des Lumières.- Ed. CERA, C.N.R.S., Paris, 1980, p. 260-277.-
  
- POPPER (Karl R.).- La logique de la découverte scientifique.- Ed. Payot, Paris, 1984.-
  
- PORSET (Charles).- "Grammatista".- in La Grammaire Générale des modistes aux idéologues.- Ed. P.U.L., Paris, 1977.-
  
- QUÉSANNE (Bruno).- Philosophie et/de l'architecture.- Cahier de pensée et d'histoire de l'architecture n° 4.- Grenoble, février 1985.-
  
- RABREAU (Daniel), MOSSER (Monique).- "Nature et architecture parlante : Soufflot, De Wailly et Ledoux touchés par les Lumières".- in Soufflot et l'architecture des Lumières.- Ed. CERA, C.N.R.S. Paris, 1982, p. 222-239.-
  
- RIEGL (Aloïs).- Le culte moderne des monuments.- tr. Fr. Seuil, Paris, 1984.-
  
- ROUILLARD (Dominique).- Construire la pente, Los Angeles 1920-1960.- Ed. UPI-Villemin, coll. In Extensio n° 4, Paris, 1984.-

- ROWE (Colin).- "Character and composition, or some visissittutes of architectural vocabulary in the Nineteenth Century".- in The Mathematics of the ideal villa and other essays.- M.I.T. Press.- Cambridge, Mass. 1976.-
- RYKWERT (Joseph).- La Maison d'Adam au Paradis.- 1972, Seuil, Paris, 1976.-  
.- The first Moderns, The architecture of the Eighteenth Century.- M.I.T. Press, Cambridge Mass. 1980.-
- SCHLOSSER (Julius Von).- La littérature artistique.- Ed. Flammarion, Paris, 1984.-
- SCHNEIDER (Pierre).- Le voir et le savoir.- Mercure de France, Paris.-
- SCHUYLER (Montgomery).- American Architecture and other writings.- Ed. W.H. Jordy and R. Coe, Cambridge, Mass., 1961, p. 229-245.-
- SZAMBIEN (Werner).- Reflet de la connaissance. Etudes sur la théorie et la terminologie de l'architecture à l'âge classique.- Rapport IFRAU, SRA, Paris, 1983.-
- TAFURI (Manfredo).- Théories et histoire de l'architecture, 1968.- Tr. fr. S.A.D.G., Paris, 1976.-
- TAPIE (Victor).- Baroque et classicisme, 1957.- Le livre de Poche, Paris, 1980.-
- TATARKIEWICZ.- "L'esthétique du Grand Siècle" in XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, 1968.-
- TEYSSOT (Georges).- Préface à Trois architectes révolutionnaires d'E. Kaufmann, 1952.- Tr. S.A.D.G. Paris, 1978.-
- TOCANNE (Bernard).- Critique et création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> siècle, éd. CNRS, Paris, 1974, (ouvrage collectif).-  
.- L'idée de nature en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.- Ed. Kincksieck, Paris, 1978.-
- TODOROV (Tzvetan).- Théories du symbole.- Ed. Seuil, Paris, 1977.-  
.- Esthétiques et sémiotique au 18<sup>e</sup> siècle.- in Critique, n° 308, ed. Minuit, Paris.-
- TRACHTENBERG (Alan).- Brooklyn Bridge, Fact and Symbol.- The University Chicago Press, Chicago, 1979.-
- TSONIS (Alexander).- Vers un environnement non oppressif.- Mardaga, Bruxelles, 1976.-
- VIRILIO (Paul).- L'espace critique.- Ed. C. Bourgeois, Paris, 1984.-
- WOSS (Marie-Théodora).- La sensibilité de Boileau.- Lib. Universitaire, Paris, 1932.-