



Dimension esthétique de l'œuvre architecturale. Constance de l'architecture

Arnoldo Rivkin, Jean-Marie Dancy, Pierre Caye, Louis Marin, Bruno Pinchard

► To cite this version:

Arnoldo Rivkin, Jean-Marie Dancy, Pierre Caye, Louis Marin, Bruno Pinchard. Dimension esthétique de l'œuvre architecturale. Constance de l'architecture. [Rapport de recherche] 375/86, Ministère de l'équipement, du logement, de l'aménagement du territoire et des transports; Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy. 1986. hal-01898698

HAL Id: hal-01898698

<https://hal.science/hal-01898698>

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.

375

DIMENSION ESTHETIQUE DE L'OEUVRE ARCHITECTURALE

CONSTANCE DE L'ARCHITECTURE

VOLUME I

ARNOLDO RIVKIN

ECOLE D'ARCHITECTURE DE NANCY
MINISTERE DE L'EQUIPEMENT, DU LOGEMENT, DE L'AMENAGEMENT DU TERRITOIRE ET DES TRANSPORTS

DIMENSION ESTHETIQUE DE L'OEUVRE ARCHITECTURALE

CONSTANCE DE L'ARCHITECTURE

Responsable :

ARNOLDO RIVKIN

Chargés d'Etude :

PIERRE CAYE
JEAN-MARIE DANCY

Conseillers Scientifiques :

LOUIS MARIN (E.H.E.S.S.)
BRUNO PINCHARD (C.N.R.S.)

ECOLE D'ARCHITECTURE DE NANCY
MINISTERE DE L'EQUIPEMENT, DU LOGEMENT, DE L'AMENAGEMENT DU TERRITOIRE ET DES TRANSPORTS

LA DIMENSION ESTHETIQUE DE L'OEUVRE ARCHITECTURALE
CONSTANCE DE L'ARCHITECTURE
(Responsable du groupe de recherche Arnolde RIVKIN)

SOMMAIRE

(VOLUME I)

PREFACE

REPRESENTATION ET
ARCHITECTONIQUE DE L'ORNEMENT Louis Marin

INTRODUCTION

CONSTANCE DE L'ARCHITECTURE Arnolde Rivkin

PREMIERE PARTIE

IDEA ARCHITECTURALE ET
IDEAS OU REPRESENTATIONS DE L'OEUVRE

- 1 - La notion d'Idea
et le Plan Libre Arnolde Rivkin
- 2 - Intelligence des oeuvres Arnolde Rivkin

(VOLUME II)

SECONDE PARTIE

LA QUESTION DE L'OEUVRE
ET SON ACHEVEMENT

- 1 - Ornement et Pratique Seconde Arnolde Rivkin
- 2 - Harmonie
et Acoustique Plastique Jean-Marie Dancy

TROISIEME PARTIE

PROCEDURE ET JURIDICITE
DE L'ARCHITECTURE

- 1 - La Possession Tranquille Pierre Caye
- 2 - Architecture et Jugement
de Conformité Pierre Caye

POSTFACE PROVISOIRE

ARCHITECTURE ENTRE PHYSIQUE ET
METAPHYSIQUE

- Sobriété de l'Architecture Bruno Pinchard
- Double Diaphanéité des Oeuvres Arnolde Rivkin

SOMMAIRE DU VOLUME I

PREFACE (Louis Marin)

REPRESENTATION ET ARCHITECTONIQUE DE L'ORNEMENT

1. Le cadre du tableau-représentation ou son ornement en décor externe p. 8
2. Le décor en ornement de la représentation comme tableau ou son cadre interne p. 19

INTRODUCTION (Arnoldo Rivkin)

CONSTANCE DE L'ARCHITECTURE

1. Questions de longue durée p. 32
2. Fabrica et Discorso p. 34
3. Architecture : juge des Arts p. 35
4. Architecture : logique de l'application p. 36
5. La chose édifiable p. 38
6. Ultimité de l'oeuvre : l'Usage p. 39

PREMIERE PARTIE

IDEA ARCHITECTURALE ET IDEAS OU REPRESENTATIONS DE L'OEUVRE

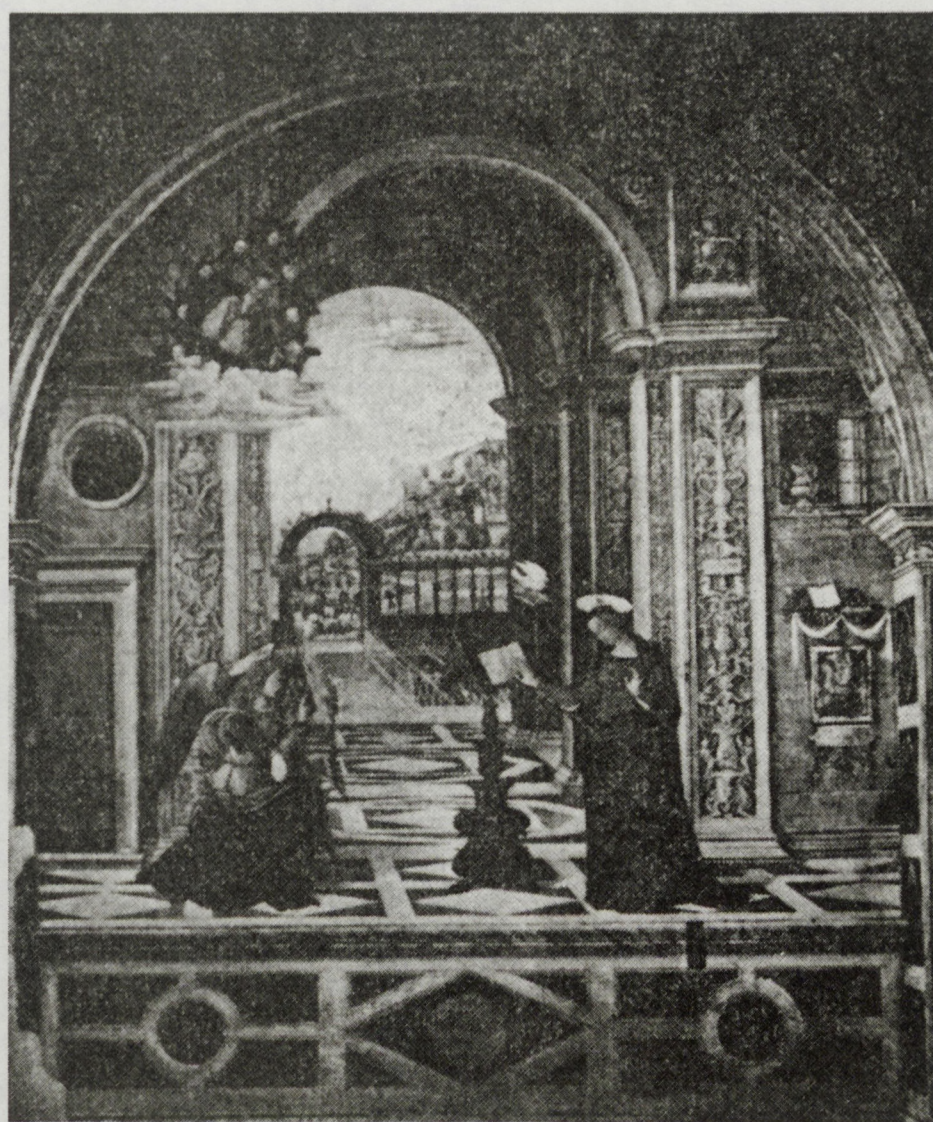
- LA NOTION D'IDEA ET LE PLAN LIBRE (Arnoldo Rivkin) p. 42
- I - PLAN LIBRE PREUVE D'UNE CONSTANCE p. 44
- Notes p. 55
- II - UNIVERSALITE ET PARTICULARITE DE L'IDEA p. 58
- Notes p. 64
- III - L'INTELLECT AGENT : L'IDEA CAUSAMENTALE p. 66
- Notes p. 74
- IV - NON LINEARITE DES CAUSES : FABRICA-RATIOTINATIO p. 75
- Notes p. 84
- V - LA PROCESSION DE L'INTELLECT EN ARCHITECTURE . p. 85
- Notes p. 94

VI - SIGNE ET REGIME JURIDIQUE	p. 96
Notes	p. 105
VII - IDEA ARCHITECTURALE, ENTRE MATERIA SEGNATA ET CONCEPT	p. 106
Notes	p. 115
VIII - INHERENCE ET TRANSITIVITE DES IDEAS DE LA DISPOSITIO OU LA LIBERALITE DU PLAN	p. 116
Notes	p. 126
INTELLIGENCE DES OEUVRES (Arnoldo Rivkin).....	p. 128
Doute albertien et commotion corbuséenne	p. 131
Fabrica/Ratiotinatio : Etre de nature/Etre de raison.....	p. 133
Idea architecturale quasi cause et Physique sans cause	p. 136
Lumière et matière seconde	p. 139
Corollaire ou "logique d'application" et "libéra- lités de la nature"	p. 142
Notes	p. 144

PREFACE

REPRESENTATION ET
ARCHITECTONIQUE DE L'ORNEMENT

Louis MARIN



Pintoricchio. *L'Annonciation* (Spello) 1501.

Cadre (1549) :

1. Bordure entourant une glace, un tableau, un panneau ...
2. Ce qui circonscrit, et par extension, entoure un espace, une scène, une action. Voir décor.

Décor (1530) :

1. Ce qui sert à décorer un édifice, un intérieur.
2. Représentation figurée du lieu où se passe l'action.

(1361) :

1. Pourvoir d'accessoires destinés à embellir, à rendre plus agréable.
2. Fig. Couvrir d'une apparence trompeuse et séduisante.

Ornement (1050) ::

1. Action d'orner.
2. Ce qui s'ajoute à un ensemble pour l'embellir ou lui donner un certain caractère.
3. Arts. Motif accessoire à une composition.

Dictionnaire Robert

Au début de l'essai 28 du premier livre des Essais, Montaigne, par un mouvement remarquable, et qui a été souvent remarqué, d'enveloppement du tout par la partie - mouvement qui est peut-être essentiel au problème que nous nous proposons de traiter - compare les essais au cadre d'un tableau de peinture "élaboré de toute sa suffisance, riche, poli et formé selon l'art". Ce cadre que constituent les vingt sept essais jusqu'ici écrits et le 28ème en train de l'être, est décrit comme un décor et un ornement de grotesques destinés à mettre en valeur, en son lieu central, un tableau qui lui tenait particulièrement à coeur, le portrait de son ami La Boétie. Cependant, lorsqu'il s'agit de présenter cette oeuvre dans le cadre ornemental préparé pour elle, Montaigne se dérobe trois fois. Il n'écrit ni ne peindra

le portrait de La Boétie; mais envisage de substituer à l'image de l'auteur, son oeuvre, le Discours de la Servitude volontaire. Toutefois pour des raisons de circonstances qu'il explicite - et que sont des circonstances sinon "ce qui se tient autour", ce qui entoure, ce qui "cadre" l'évènement, l'ouvrage, l'acte jusqu'à le définir en lui donnant ses raisons, son sens, sa finalité ? - Montaigne se "dédit de le loger ici ... en échange de cet ouvrage sérieux, écrit-il, j'en substituerai un autre produit en cette même saison de son âge, plus gaillard et plus enjoué", vingt neuf sonnets d'amour qui - on l'aura sans doute noté - énoncent par leur nombre 29, leur place dans le livre, la 29ème : à se demander si les raisons de circonstances (politiques et idéologiques) qui ont conduit Montaigne à exclure le Contr'Un (lui-même substitué au portrait) pour le remplacer par les 29 sonnets n'ont pas été elles-mêmes remplacées par d'autres, également circonstancielles, mais cette fois purement formelles et ornementales, dont l'essentielle serait le chiffre 29 signalant fortuitement, étrangement, ou artificieusement un nombre totalisant les parties d'un ouvrage (29 sonnets), une position ordinale de la partie d'un autre (le 29ème chapitre), le lieu central du 1er Livre mais extérieur et transcendant à lui (56 essais dont le 29ème est le supplément). Mais nouvelle et surprenante dérobade, cette fois dans la troisième édition des Essais : le chapitre 29 intitulé "29 sonnets d'Etienne de La Boétie" ne sera qu'une dédicace de l'ouvrage, écrite non par son auteur La Boétie, mais par son éditeur, Montaigne, à Madame de Grammont puisque comme l'écrit Montaigne dans une note marginale, "les vers se voient ailleurs". La Boétie s'est ainsi définitivement absenté du livre de Montaigne - "j'étais déjà si fait et accoutumé à être deuxième partout qu'il me semble n'être plus qu'à moitié" - mais ce livre en a inscrit, et avec quelle insistance, la présence : pas de portrait de l'ami mort, retrait de publication de son discours sérieux, disparition de ses poèmes, mais à la place, Montaigne écrit La Boétie et son amitié pour lui. La Boétie en image, ses oeuvres en publication ne sont

pas là; les Essais de Montaigne cependant en sont à la fois le tombeau, le cénotaphe et l'építaphe et cette relève de l'absent dans le livre mime et représente - "parce que c'était lui, parce que c'était moié - le rapport noué pendant plusieurs dizaines d'années, et jusqu'à la mort, entre Michel de Montaigne et son livre, Montaigne et ses livres, ce rapport qui a nom pluriel, Essais. Or les essais, Montaigne nous en avertit précisément au chapitre 28, sont les marginalia d'un livre, écrits dans les marges des livres, pris dans l'espace des marges un cadre, un décor qui est devenu le tableau lui-même, en envahissant progressivement la place qui lui était réservée, à moins que, saisi par le vertige d'une absence, l'absence d'un être, d'un livre, de tous les êtres, de tous les livres, l'écriture en marge n'ait d'autre fonction que de la dissimuler ou plutôt, n'ait d'autre sens que d'en ériger le monument. Pour revenir au chapitre 28 De l'amitié, le sujet de la représentation le portrait de l'ami, son oeuvre politique, ses poèmes voire l'éloge funèbre de La Boétie par Montaigne - le sujet de la représentation au triple sens du destinataire, du destinataire et du message - s'est progressivement trouvé substitué par le cadre, le tableau par son décor ornemental : le cadre comme décor et ornement est devenu le tableau; le hors-sujet de la représentation, l'ex-ergon, son sujet même; le parcours de la marge du livre et des livres par l'écriture de soi, le livre, c'est-à-dire soi-même.

L'essai de Montaigne De l'amitié, cet essai sur les essais, en posant la question du cadre comme décor et ornement pose la question même de l'excédent ou du supplément de la représentation : le cadre du tableau comme représentation ou son ornement en décor externe, le décor en ornement de la représentation comme tableau ou son cadre interne. Dans cette opposition entre interne et externe, dans le lieu de l'intervalle et de la limite entre intérieur et extérieur du tableau représentation, il s'agira donc de faire jouer, théoriquement et pratiquement, le cadre comme ornement et décor, l'ornement et le décor comme cadre et par là,

d'interroger la clôture de la représentation par son encadrement ornemental. Mais dans un deuxième mouvement symétrique du premier, il s'agira d'user de l'excédent et du supplément comme question de la représentation et de sa clôture en remarquant le cadre, le cadrage, l'encadrement comme le procès de clôture de la représentation en supplément ou en suppléance de la représentation même.

1. Le cadre du tableau-représentation ou son ornement en décor externe

Je trouverai mon point de départ dans un bref passage de la lettre que Poussin, en 1639, adresse à son ami et client, Chantelou pour lui annoncer l'envoi du tableau représentant les Israélites ramassant la Manne dans le désert : "Je vous supplie, si vous le trouvez bon, de l'orner (le tableau) d'un peu de corniche, car il en a besoin, afin que, en le considérant en toutes ses parties, les rayons de l'oeil soient retenus et non point épars au dehors, en recevant les espèces des autres objets voisins qui, venant pêle-mêle avec les choses dépeintes, confondent le jour. Il serait fort à propos que la dite corniche fût dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs sans les offenser".

Le cadre est donc un ornement du tableau, mais c'en est un ornement nécessaire : c'est une des conditions de possibilité de la contemplation du tableau. Poussin, on l'aura noté, distingue d'une part les rayons de l'oeil qui relèvent de ce qu'il appellera plus tard le "prospect", office de raison, qui est une attention particulière aux choses dépeintes sur le tableau, rayons que le tableau cadre et qui cadrent le tableau et d'autre part, les espèces des choses voisines, *species*, *simulacra*, leurs aspects, c'est-à-dire les apparences lumineuses de tout ce qui est hors du tableau et qui risquent de venir le mettre de la confusion dans la lumière "propre" de l'oeuvre de peinture. Cette distinction nous renvoie à

une autre, implicite dans le texte de Poussin, mais capitale : celle de la lumière du tableau d'une part comme répartition des ombres et des éclaircissements, des valeurs et des couleurs et qui relève, au moins partiellement, de la disposition figurative et d'autre part de la lumière hors tableau, la "naturelle", celle qui n'est pas un effet de l'art de peindre, mais que cet art cherche à capter au titre des apparences peintes et de la représentation des objets, lumière "naturelle" qui permet de "voir" ce tableau et, entre autres, sa lumière même à condition que les "aspects", les espèces ou percepts des objets avoisinants ne viennent pas introduire dans le tableau la "confusion" des lumières.

Le cadre sera donc à la fois le signe et l'opérateur de cette distinction qui constitue une définition visuelle et lumineuse du tableau. Le cadre ne voile pas le tableau, il ne le cache pas comme ces petits rideaux que Poussin suggérait à Chantelou de placer devant chacune des toiles des Sept Sacrements pour que, un à un successivement tirés, ils permettent d'en ménager l'effet. Le cadre n'empêche pas la lumière extérieure, mais il signifie sa distinction d'avec la lumière du tableau : il a plus précisément l'effet de séparer et de réserver la représentation à la contemplation. Toutefois il s'agit, en l'occurrence, moins d'un effet sensible, empirique de l'aspect et de la simple vision que d'un effet théorique, intelligible de prospect et de contemplation. En ce sens, le cadre est un signe performant un procès théorique, le lieu d'une opération symbolique.

Le signe de ce signe est la "couleur" du cadre que Poussin propose à Chantelou : l'or qui apparaît bien alors comme la "sur-couleur", à la fois abstraite puisqu'elle n'est celle d'aucune chose réelle, et concrète puisqu'elle est celle de la lumière même. Tout se passe comme si le fond or de jadis s'était rétracté sur le cadre; comme si la représentation l'avait refoulé à son bord en transformant sa fonction d'épiphanie du monde de la lumière (lux) comme

espace sacré des figures, en signe opératoire de distinction de la lumière (lumen) de la nature et de l'art. Poussin précise la qualité de cet or du cadre : sa matité s'oppose à une brillance possible qui, en réfléchissant la lumière, risquerait d'en être le miroir dans le tableau et par là, de confondre son jour "propre" avec celui du monde perçu. Le cadre, alors, cesserait de jouer le rôle qui lui est dévolu dans le dispositif représentationnel de la peinture, celui d'une signifiante symbolique à effet théorique de distinction et de séparation pour acquérir une valeur autonome et en devenir la marque et l'indice.

Si l'ornement du cadre est signe et indice d'une valeur, c'est celle, gratuite et désintéressée, - encore une fois théorique - de la beauté singulière du tableau. "Si vous le trouvez bon" écrit Poussin. La condition que formule le peintre peut, sans doute, signifier la liberté laissée au commanditaire d'orner ou non son tableau "d'un peu de corniche d'or mat". Mais les précisions données ensuite montrent assez que cette liberté est illusoire. En vérité, le créateur prescrit à son client d'adjoindre un cadre à son tableau car celui-ci le mérite par sa beauté; non seulement donc pour en permettre la meilleure contemplation qui soit, mais pour signifier sa qualité. On comprend mieux alors le déplacement de l'or du fond des tableaux "gothiques" aux marges et aux bords des tableaux modernes. D'une fonction épiphanique du sacré à effet signifiant interne à l'oeuvre peinte, effet posant la signification transcendante des saintes figures représentées, l'or passe à une fonction indicelle de la beauté propre de l'oeuvre en tant qu'oeuvre d'art dont l'effet signifiant ne porte plus sur ce que l'oeuvre révèle, mais sur la représentation même qui la constitue en tant que telle. Dès lors, un cadre d'or (fut-il mat et non brillant) ne peut pas, non plus, ne pas pointer la valeur de l'objet d'art; il ne peut pas ne pas être, d'une certaine façon, l'index de l'objet précieux dont l'or indique le prix, sans que l'on doive nécessairement restreindre ce terme à son sens marchand.

C'est plutôt l'idéologie de l'oeuvre d'art qui serait alors posée et déclarée par le cadre.

Le cadre est un ornement nécessaire du tableau. En cela, Poussin ne laisse à Chantelou aucune possibilité de choix. Il faut orner le tableau d'un peu de corniche, car il en a besoin. L'ornement du cadre est une exigence du tableau lui-même et non de son peintre. Ici s'affirme souverainement l'autonomie fonctionnelle et esthétique du dispositif représentationnel. L'exigence par le tableau de son cadre-ornement signifie que, comme représentation, il s'accomplit et s'épuise dans sa présentation. Il n'a pas d'autre sens ni d'autre finalité que de représenter quelque chose. Le cadre-ornement est le signe de la dimension réflexive de la représentation, le fait que non seulement elle représente des choses (objets et figures) mais qu'elle se présente représentant les choses. Or, comme nous l'avons vu tout à l'heure, à propos de la distinction des deux lumières, le cadre comme signe de cette dimension réflexive en est également l'opérateur. Il est l'opérateur d'un processus que l'on pourrait formuler, de façon abstraite et générale, comme la transformation de la différence simple des contraires - A vs B - qui anime le monde perçu, l'aspect, la simple vision des choses pour employer les termes de Poussin (ainsi celle de la figure et du fond) dans la différenciation (ou méta-différence) des contradictoires - A vs non A - qui est, elle, réservée à la représentation et à son dispositif, qui est même l'effet le plus puissant de ce dispositif, le prospect, office de raison, considération attentive des choses qui ne peut s'effectuer que dans leur représentation.

Le cadre, en ce sens, est un opérateur de négation du terme contraire (B ...) dans la visée d'une tautologie négative, si l'on peut dire; alors que la différence simple pose une extériorité B par rapport à A, la méta-différence des contradictoires vise à poser A comme un absolu sans extériorité : le dispositif représentationnel, par son cadre, se pose (ou tend

à se poser) comme absolu. En ce sens, le cadre comme ornement vise à transformer la différence infinie du monde perçu A vs B, C, D ... (par exemple, les espèces des choses avoisinantes, pour parler comme Poussin) en une différenciation absolue, A vs non A, où A n'admet aucune comparaison avec B, C, D ... c'est-à-dire n'autorise aucun jugement de convenance ou de disconvenance avec ce qui ne serait pas lui, mais seulement un jugement déclaratif de son autoprésentation, un énoncé tautologique de soi par exclusion de tout ce qui n'est pas lui. A n'est pas ce qui peut être vu de préférence à B, C, D ... A est "seul comparable à soi" ce qui ne peut pas ne pas être vu, parce qu'il n'y a que cela à voir.

D'où encore une fois, l'équivoque du cadre qui à la fois signifie ce fonctionnement remarquable du dispositif représentationnel et l'effective : tout se passant comme si le dispositif n'avait nul besoin du cadre pour opérer - en ce sens le cadre est bien un ornement en supplément au tableau et dont le tableau peut se passer; en ce sens le cadre est un simple signe du fonctionnement spécifique du dispositif - et comme si celui-ci ne pouvait réaliser ses effets les plus puissants, son efficace la plus grande, son pouvoir le plus irrésistible que par ses bords et ses marges, par ce qui est et n'est pas lui; en ce sens, le cadre est nécessaire au tableau, en ce sens, il est très précisément ce qui constitue l'oeuvre peinte en tableau, n'ayant nul besoin d'être empiriquement réalisé pour accomplir sa fonction, son "exigence" pouvant fort bien suffire-. C'est sans doute cette aporie fondamentale de la représentation comme présentation de soi que Montaigne fait apparaître en la mettant en scène dans l'essai 28 De l'amitié.

Par là également, le cadre est le signe et l'opérateur du passage de la modalité constatative de type empirique de la représentation - elle se présente représentant quelque chose - à sa modalité injonctive ou prescriptive de type juridique - elle a droit et autorité

de se présenter représentant, elle se présente légitimement représentant ... - On peut alors se demander si la "surcharge" ornementale du cadre comme ornement, son excès décoratif que l'on rencontre souvent dans l'oeuvre classique, ce déploiement "périgraphique" de ses bords ne serait pas le signe en supplément de ce changement de modalités. Certes l'une ne remplace pas l'autre. Mais les modalités injonctive ou prescriptive "relèvent" la modalité constatative d'un plan empirique à une sphère transcendante dont les opérations portent alors sur la représentation elle-même et son autoprésentation et non sur ce que la représentation représente. Cette surcharge ornementale qui multiplie l'ornement du cadre pourrait être considérée non seulement comme l'index de l'objet précieux qu'est le tableau, mais aussi comme le signe de la légitimation de la représentation qui, en supplément au signe opérateur qu'est le cadre réel ou implicite, en renforcerait les effets légitimants sur le spectateur.

Avant d'examiner comment le cadre-ornement peut ainsi déclarer, dans la représentation même, les contraintes qui lui sont extérieures, il convient de maintenir pour un moment encore l'analyse sur les bords ou les marges de la représentation, en précisant les effets de l'ornement comme cadre, cadrage ou encadrement. Le cadre-ornement - on le sait - n'est jamais ou rarement perçu comme tel. Cependant, dans et par sa marginalité même, le cadre a un effet de constitution et d'organisation sur l'espace que le tableau représente, précisément sur le schème constitutif de cet espace. Que le cadre soit un "tondo" ou un ovale, un rectangle ou un carré, présenté en hauteur ou en largeur n'est pas sans effet sur l'architectonique interne de l'espace représenté ou sur l'architecture de la disposition figurative que porte le tableau au regard, comme, à l'inverse, cette architectonique et cette architecture ne sont pas sans effet sur le cadrage du tableau. C'est cette tension à la limite et sur les limites de la représentation qu'il nous faut ici interroger.

D'un côté, nous pouvons envisager le "bord" du tableau comme la poussée extrême de l'espace qu'il représente, comme la fin au double sens du but et de l'arrêt et comme de l'exténuation du fonctionnement du schème de représentation constitutif de l'espace représenté et dont la perspective ne serait qu'une des dimensions dans le tableau moderne. Il faut concevoir ce schème, ou ce schématisme, comme un processus scénique, une scénographie construisant la scène et sa structure et comme telle déjà révélatrice des contraintes injonctives d'une mise en scène des figures. Dès lors, le cadre n'est plus un simple "ornement" supplémentaire et nécessaire à la vision théorique du tableau, il est décor et plus précisément encore, structure au sens le plus courant du terme, structure architectonique de la scène et système porteur du décor scénique, pendrillons des coulisses, sol de scène en perspective accélérée, régulière ou ralentie et frise des cintres.

Mais, en même temps, avec le décor-cadre, structure de la représentation et architecture scénique qui porte l'histoire racontée par la disposition des figures, apparaît une contrainte nouvelle qui est une des dimensions de cette structure. Elle ne relève cependant pas de l'espace représenté (bien qu'elle puisse y exercer indirectement ses effets) mais résulte d'une décision prise dans un autre espace, l'espace de présentation où le tableau se présente représentant.

Le cadre est alors le lieu d'une tension entre cette contrainte externe et cette poussée interne, entre le fonctionnement à sa limite et sur les limites du schème de représentation (structure de scène et par voie de conséquence, de mise en scène) et l'effet sur l'espace de représentation (le tableau comme tavola, surface support) de la décision de présentation : en un mot, du cadre-ornement au décor-cadre, s'ouvre le lieu de la tension entre une structure architectonique de représentation et l'effet d'une décision de présentation. On notera que se retrouvent ici, mais déplacées aux bords

et aux marges, i les deux dimensions du dispositif représentationnel, la transitivité (représenter quelque chose) et la réflexivité (se présenter représentant quelque chose). On notera également que de même que l'effet idéologique le plus puissant du dispositif tend à l'effacement de la dimension réflexive au profit de la transitive, de même l'effet théorique du cadrage de la représentation est d'autant plus fort que la perception du cadre est plus marginalisée, plus latéralisée, pour ne pas dire plus complètement effacée. C'est d'ailleurs cet effet théorique de latéralisation ou de marginalisation qui sera idéologiquement récupéré par le dispositif même de la représentation pour exercer ou tenter d'exercer sur le spectateur "attentif" son pouvoir le plus fort, pour conjoindre ou tenter de conjoindre dans une identité indissoluble pouvoir et représentation.

L'ornement du cadre - à reprendre encore une fois l'expression de Poussin - est un lieu d'interaction réciproque entre la structure architectonique - et ses divers schématismes - de l'espace représenté (le décor de scène dans lequel se déroule le récit de l'histoire par la disposition des figures) et les décisions, propositions, contraintes et visées de l'espace de présentation où le dispositif représentationnel est situé pour fonctionner et produire ses effets. A ce titre, il est un des lieux de l'espace de représentation, de la tavola comme écran plastique. Comment à lieu cette interaction et cette tension ? Que se passe-t-il sur les bords de la représentation en général ? Le lieu du cadre - c'est là une des apories de la notion de limite - n'est à proprement parler ni intérieur ni extérieur à la représentation. C'est un lieu neutre puisque le définit la double négation de ses espaces d'appartenance : l'espace représenté, l'espace de présentation. Cette propriété de neutralité du cadre permet de reformuler le procès de transformation dont nous avons parlé, de la différence simple des contraires en méta-différence des contradictoires. Le cadre peut alors être compris comme

un intervalle des bords des trois espaces que conjoint le tableau (représenté, de représentation et de présentation) sans que cet intervalle soit nécessairement perceptible. Mais même lorsqu'ils sont empiriquement confondus - comme cela est souvent le cas - le cadre "réel" indique cet intervalle par supplément signifiant. Il peut arriver cependant que le peintre, en dehors de tout encadrement réel, joue de cet intervalle de bords pour rendre visibles les divers espaces que le tableau de peinture met en jeu. On comprendra aussi qu'au lieu du peintre donnant à voir par là la dimension réflexive ou présentative de la représentation, "formulant" ainsi explicitement, mais par des moyens plastiques, sa théorie et l'interrogeant de façon critique, le lieu neutre du cadre soit investi par d'autres instances qui y trouvent un champ privilégié ou déployer leur pouvoir sur le spectateur du tableau. C'est alors dans ce lieu que s'énonceront - au-delà même de la vision et de la contemplation artistiques de l'oeuvre - les injonctions d'une lecture, les contraintes d'un discours idéologique et politique. C'est dans ce lieu qu'elles recevront l'autorisation qui leur donne puissance juridique, l'autorité qui consacre leur légitimité.

J'ai étudié ailleurs le carton de Le Brun d'une tapisserie appartenant à la série de l'Histoire du Roi où est représentée la rencontre des deux rois de France et d'Espagne, en 1660, dans l'île des Faisans, à la frontière des Pyrénées, où s'accomplit la paix du même nom entre les deux Couronnes. Les deux rois sont au centre de la pièce tendue de deux tapisseries d'apparat de part et d'autre d'un grand miroir où leurs silhouettes se reflètent. Ils s'inclinent l'un vers l'autre et se serrent la main en signe de réconciliation et de paix, suivis, l'un et l'autre, des délégations française et espagnole dont l'étiquette cérémonielle et diplomatique règle la composition, le nombre des membres et leur disposition sur la grande scène de l'histoire dont la tapisserie de Le Brun dresse les tréteaux tout en déployant son récit. Comme il est traditionnel, la

la tapisserie est enclose dans un cadre somptueusement ornementé. Il n'est besoin que de l'examiner, c'est-à-dire de déplacer l'attention de l'histoire mise en scène et de l'accommoder sur le cadre, pour constater que tout le dispositif qui y est mis en place n'a d'autre finalité, dans son ornementation même, que de supprimer ou tout au moins de dissimuler ce que la disposition des figures et l'architectonique de la composition donnent immédiatement et évidemment à voir (à savoir deux groupes de personnages se répartissant également à partir du centre de la représentation et affirmant une rigoureuse symétrie de l'image par rapport à son axe médian), pour une lecture génératrice d'un discours historique et politique où sont déclarées, sans ambages, la supériorité et la préséance de la monarchie française dans la personne auguste de son jeune roi, Louis XIV.

Si le cadre de la tapisserie, par son insistante présence, indique déjà au spectateur qu'il n'y a pas, dans le champ de son regard, d'autre spectacle à voir que la scène historique qui y est représentée, son ornementation n'est point seulement, si l'on peut dire, ornementale, une pure gratuité esthétique et décorative : ses motifs, dont l'enchaînement syntaxique et le contenu sémantique sont cependant parfaitement codés, déclarent ce qui doit être lu dans ce qui ne peut pas ne pas être vu. Alors que le spectateur voit deux rois, la décoration du cadre n'en nomme jamais qu'un seul par son monogramme disposé aux angles, son blason, ses armes, et sa couronne entourés par le grand collier de l'ordre du St-Esprit dans le centre supérieur. De même, alors que le spectateur voit une disposition des figures qui souligne égalité et équilibre et contemple dans cette harmonie symétrique, la paix entre les deux monarchies et les deux nations, les trophées de victoire que porte le cadre, les figures allégoriques de la sagesse et de la force, les prisonniers vaincus et enchaînés comme les cornes d'abondance de part et d'autre d'une cartouche où est écrit l'évènement-miracle

de l'histoire du Roi de France, font lire cette paix comme sa victoire acquise par la sagesse de son esprit et la puissance de ses armes, qui donne prospérité et abondance à ses peuples.

Toutefois il faut ajouter que jamais le spectateur n'accommodera sur le cadre et son ornementation, jamais il ne distraiera son attention de la scène d'histoire; ou, s'il le fait, ce sera non pas pour obéir aux injonctions de lecture que cette ornementation lui signifie, mais pour en démasquer les intentions politiques et idéologiques. Dès lors le cadre, par un nouveau tour, ou bien conserve sa simple fonction d'encadrement de la représentation et toute son ornementation reste un supplément marginal qui n'est jamais considéré pour lui-même, ou bien il énonce les injonctions et les contraintes d'un code de lecture par son ornementation et celle-ci remplit une fonction idéologique et politique additionnelle, mais alors étant considéré comme revêtant cette fonction, le cadre cessera de pouvoir irrésistiblement l'exercer, et par là, incitera le spectateur à une position critique de lecture toute contraire à celle qu'il devait induire.

On constate à nouveau cette valeur ambiguë du cadre pour le tableau-représentation : même lorsque son lieu neutre d'intervalle de bords est investi par le pouvoir politique et idéologique aux fins d'instruire le regard du spectateur de la vérité de la scène que le tableau donne à voir par la représentation qu'il porte et de lui prescrire ce qu'il doit lire dans l'énoncé même de cette "vérité", même alors la force neutre de l'intervalle à la marge prévaut sur tous les contenus qui l'occupent et sur les effets de lecture que ces contenus provoquent dans le tableau. C'est ainsi qu'en opérant la clôture idéologique de la représentation, par là même il l'interroge et la déplace puisque sa plus forte efficacité dans cette fonction se mesure à sa marginalité et à sa plus faible prégnance perceptive et cognitive, et qu'au contraire, en visant à la "prise en considération de sa figurabilité", et des

injonctions méta-discursives que celle-ci communique, les effets supposés de l'ornementation du cadre sont suspendus ou s'inversent dans leurs contraires.

C'est, au fond, cette aporie de la marge, de l'intervalle de bords ou du cadre que Montaigne dans le chapitre 28 du 1er livre des Essais avait traversée si l'on peut dire, en s'y maintenant, avait surmontée en la creusant, sans cesse, fût-ce au prix de l'absence de la représentation de son ami, pour élever la sienne propre.

2. Le décor en ornement de la représentation comme tableau ou son cadre interne

La chapelle Baglioni dans l'église Santa Maria Maggiore à Spello a été décorée en 1501 par Bernardino di Betto dit le Pintoricchio : à sa coupole, les figures des quatre Sibylles réparties sur quatre tranches triangulaires découpées à partir de la clef de voûte et séparées les unes des autres par quatre larges bandes; sur ses trois murs, les scènes de l'Annonciation à gauche, au fond, de la Nativité et à droite, de Jésus parmi les docteurs, scènes auxquelles correspondent respectivement, au plafond, la "Sibilla Erytrea", la "Sibilla Europea" et la "Sibilla Tiburtina"; la "Sibille Samia" étant réservée à l'entrée de la chapelle et par conséquent au spectateur. Les noms des Sybilles sont écrits sur la plateforme des trônes à niche où elles sont assises, chacun de ces trônes étant "encadré" par deux autels triangulaires, eux-mêmes porteurs d'inscriptions. L'ensemble peint, qu'il s'agisse de la petite coupole de la chapelle ou de ses trois murs, vient donc s'intégrer à l'architecture interne de l'édifice religieux, la chapelle étant elle-même parmi d'autres, un volume interne à l'espace de l'église, un lieu qui s'ouvre sur la gauche du parcours du visiteur qui pénètre. Il s'y intègre comme sa décoration complète

- parois et plafond sont entièrement peints - et richement différenciée. Mais à l'inverse, chacune des trois parois intègre une architecture peinte comme décor de l'épisode représenté; pour la Nativité, un temple romain ruiné, sur la moitié droite, occupe le plan intermédiaire de la scène; un édifice à coupole sur plan central et à deux ailes se dresse sur son socle à degrés, au centre, à l'arrière plan de l'épisode de la Dispute de Jésus et des docteurs de la loi, dont les figures sont disposées sur un dallage de marbre de couleur à décor géométrique; l'Annonciation se déroule, elle aussi, sur un dallage de marbre, devant une série de trois arches monumentales s'ouvrant sur l'arrière plan d'un jardin clos dont la porte, un arc également, laisse apercevoir au-delà tout un monde de figures.

Cette description sommaire fait apparaître une opération "constructive" qui renvoie directement au problème du cadre et de la représentation : précisément celle d'un passage, par renversement, du cadre-ornement en décor externe au décor-ornement en cadre interne. L'architecture de la chapelle "contient" une décoration dont elle constitue le cadre "extérieur", mais cette décoration "contient" à son tour des architectures qui dressent le cadre "interne" des représentations qui y prennent place et dont elles construisent le lieu. Mais d'une architecture à l'autre, nous sommes passés de l'édifice réel à trois dimensions où se déplace et se situe le spectateur (ou le fidèle) à des édifices feints (ou peints) dans un espace illusoire où se promène et s'arrête son regard: l'architecture-cadre où la représentation trouve le lieu de son décor ornemental s'inverse en une représentation où l'architecture dresse le cadre décoratif de son lieu. Comment s'effectue ce renversement du "réel" dans l'"imaginaire" ? Quels procès met-il en oeuvre ? Quels en sont les moyens et les effets ? Ces questions posées sur un exemple particulier, à l'aube du Cinquecento, dans une petite chapelle ombrienne, n'ont pas d'autre raison - on l'a compris - ni d'autre enjeu que le problème du

cadre, c'est-à-dire celui de la limite du dispositif représentationnel et de son fonctionnement entre réel et imaginaire, dans ce qu'il est convenu de nommer l'art moderne.

Soit la paroi de gauche représentant l'Annonciation. Nous avons choisi de commencer par elle pour une raison simple: l'épisode dépeint est narrativement ou historiquement le premier de la série qui décore les autres murs. Il précède la Nativité comme celle-ci, la Dispute avec les docteurs : contrainte d'une lecture qu parcourt la décoration de l'édifice de la chapelle de gauche à droite : $A \rightarrow B \rightarrow C$. Toutefois cette simplicité se complique très vite: on ne peut pas en effet ne pas constater la correspondance structurale entre la paroi de gauche, l'Annonciation, et celle de droite, la Dispute, correspondance qui donne alors à la Nativité centrale, une position exceptionnelle : $a-B-a$. Enfin lorsque nous découvrons que dans l'Annonciation, le peintre a peint son autoportrait sous la forme d'un tableau qui est représenté accroché au mur de la partie droite de la fresque et qu'il a signé son oeuvre dans un cartouche placé sous cette représentation, alors il nous faut convenir que, dans l'ordre de la création de l'ensemble qui décore la chapelle et dans le temps de la production picturale, l'Annonciation clôt la série des trois fresques puisqu'avec elle, en est marqué l'accomplissement : $A \leftarrow (B-C)$. Le temps des énoncés narratifs peints s'inverse dans celui que la marque d'énonciation (autoportrait et signature) assigne à l'opération de peindre. Et par ce mouvement en retour, l'Annonciation retrouve le privilège, que nous lui avons immédiatement accordé, d'ouvrir notre analyse.

Soit donc l'Annonciation sur la paroi gauche: comment s'effectue le passage de l'architecture de la représentation à la représentation de l'architecture ? L'épisode prend place sur une scène "illusoire" dont la rampe, représentée non seulement parfaitement visible, mais encore décorée d'ornements de marbre feint, surélève le sol scénique par rapport à celui de la chapelle où est situé le spectateur. Dès lors,

c'est moins le récit de l'annonciation qui est représenté que sa représentation - au double sens iconique et théâtral du terme -; c'est l'image de l'épisode, sa mise en représentation plus que son récit iconique qui est donnée à contempler. Le cadrage scénographique modifie du même coup la destination de l'oeuvre qui n'offre pas à la connaissance du spectateur le récit d'une "istoria", mais à sa méditation, une image de piété. Dans le même temps, une section du mur de la chapelle, le soubassement architectonique de la paroi change de nature autant par la décoration qui s'y inscrit, une marqueterie feinte de marbres de couleur que par le léger creusement, le "trompe l'oeil" en retrait par rapport au plan du mur que ce décor peint provoque : il dresse une scène, il construit le support d'un **proscenium** où sont disposées les figures de l'Ange et de Marie.

Mais c'est avec l'arche de ce **proscenium** que s'aperçoit le plus nettement l'inversion du dispositif de cadrage ornemental; mieux encore, c'est cette arche qui en est l'opérateur. Constituée de deux pilastres peints et décorés supportant un arc en plein ceintre, l'arche "mord" partiellement sur le sol scénique et la rampe qui le supporte alors que la partie frontale de ses pilastres et de son arc est au plan du mur de la chapelle.

IL relève donc à la fois du plan du mur et de l'espace de la scène, du plan de l'espace de représentation, cette surface que le mur supporte, et de l'espace de représentation, cette surface que le mur supporte, et de l'espace représenté; il est à la fois, quoique différemment, l'ornement de l'un et de l'autre. C'est par lui que le regard du spectateur est introduit sur la scène, par lui que la représentation est située dans l'architecture de la chapelle, mais c'est aussi par lui que l'épisode représenté, l'annonciation, trouve un lieu dans l'espace illusoire représenté. Ainsi s'effectue la conversion de l'architecture "réelle" de la chapelle en peinture "imaginaire" de

la fresque par une représentation peinte d'architecture qui est également une construction architecturée de la représentation : le décor ornemental de l'architecture de la chapelle s'y transforme en cadre-décor de la représentation de peinture d'un de ses murs. L'arche du **proscenium** et à un moindre degré la rampe qui la supporte, sont les opérateurs de cette transformation.

Or l'arche est répétée trois fois dans l'espace représenté, trois arches dont l'enfilade creuse en profondeur le lieu scénique à partir d'un mur de scène qui, à gauche et à droite du **proscenium**, reproduit, mais en représentation, le mur de la chapelle. De même que l'arche qui cadre le **proscenium** ouvre le mur sur l'espace illusoire représenté et ses lieux de même les trois arches qui y sont "représentées", et d'abord la première d'entre elles, ouvrent un mur, également représenté, sur le lieu d'un édifice et, au-delà, sur celui d'un jardin et, au-delà encore, sur le monde peint à l'arrière plan. Cet édifice est donc constitué par la succession des trois arches qui en permettent - voire en exigent - la traversée par le regard. Mais deux arches à droite et deux arches à gauche s'ouvrent aussi latéralement pour donner accès à l'espace interne que les murs enferment, un espace dont le regard n'aperçoit rien sinon son obscurité, par l'**oculus** qui creuse le mur de gauche et la fenêtre grillagée, le mur de droite, deux pans de mur qui cadrent en forme de décor le **proscenium**. Si donc l'édifice aux trois arches centrales définit un volume architectural interne par opposition aux lieux de plein air comme le jardin de l'arrière plan et la terrasse qui le domine, comment caractériser le **proscenium** ? Est-il intérieur ou extérieur ?

Il n'est pas possible en effet de discerner s'il est couvert ou non, à la différence de l'édifice aux trois arches dont nous apercevons, entre la première et la seconde, le plafond à caissons. Par ailleurs, si le décor architectural du mur de gauche avec sa porte close

et son oculus suggère une extériorité en deçà du mur (côté **proscenium**) et une intériorité au-delà, la décoration du mur de droite avec son étagère et ses livres ouverts et fermés, le bougeoir, les guirlandes d'étoffe qui, tous, sont les éléments obligés de la chambre de Marie, évoque l'intimité d'un intérieur. Est-ce à dire que la partie gauche du lieu scénique serait signifiée comme extérieure, et la partie droite comme intérieure plus par les caractéristiques du décor architectural que par la disposition des figures, l'ange à gauche venant de l'extérieur, la Vierge à droite étant à l'intérieur ? Cette opposition relèverait dès lors moins de l'iconographie de l'annonciation que d'une scénographie, moins de "contenus sémantiques" que d'un dispositif structural qui cependant serait aussi un décor architectural cadrant l'épisode représenté.

Il faut toutefois noter que l'ambiguïté se maintient avec insistance puisque le **proscenium** est "fait" d'un espace continu, de la gauche à la droite du sol scénique, de même qu'une forme unique d'espace constitue la totalité de l'espace représenté : comment peut-il être à la fois intérieur à une construction architecturale et extérieur à elle, à moins d'y discerner, par abstraction, deux lieux, l'un extérieur, celui de l'ange, et l'autre, intérieur celui de la Vierge, deux lieux dont la travée centrale du dallage marquerait structuralement la limite idéale, avant que le lutrin qui y est posé n'en souligne iconographiquement la frontière. Il conviendrait de marquer en outre la fonction de l'arche du **proscenium** dans l'ambiguïté de cet espace scénique, puisqu'il ouvre sur un extérieur imaginaire tout en marquant la clôture d'un mur réel. Extérieur et intérieur, ni extérieur ni intérieur, l'ordre stable des lieux que bâtit la représentation des architectures dans l'architecture de la représentation se transforme dans l'espace labile d'un passage, dans le procès dynamique d'un parcours d'intervalle.

Ce parcours s'effectue selon deux directions

majeures - celles-là même que les architectures feintes construisent - une direction latérale, de la gauche à la droite, parallèle au plan de représentation (le mur de la chapelle) et une direction frontale, d'avant en arrière, perpendiculaire à ce plan, qui y creuse une illusoire profondeur. Ces deux directions sont l'une à l'autre articulées en tau renversé, et l'une et l'autre, soulignées et définies par le dallage du sol scénique : double travée latérale pour le *proscenium*, unique travée en profondeur pour l'édifice aux trois arches. C'est cet ensemble architectural du décor ornemental, cadre interne de la représentation, qui donne à l'iconographie de l'annonciation les conditions de sa réalisation. Mais à l'inverse, c'est l'iconographie qui "relève" cette architecture scénographique dans la valeur sémantique des "contenus". Car qui est-ce que ce procès dynamique de spatialisation structurellement défini comme passage par le décor architectural de la scène et par l'ornement de son sol, sinon, au plan sémantique et iconographique, une annonciation, le transfert d'un contenu cognitif d'un sujet à un autre ? Qu'est-ce que l'ange sinon le messenger et la figure du message lui-même, le véhicule de ce transport et sa métaphore ?

D'où la valeur de la porte fermée dans la partie gauche du mur du *proscenium* qui, paradoxalement, signifie l'extérieur dans l'intérieur, c'est-à-dire la venue d'une transcendance dans un lieu fermé, la traversée "miraculeuse" de la clôture virginale. D'où la valeur du décor du mur de la partie droite de la scène qui, tout aussi ouverte latéralement que la partie gauche, paradoxalement signifie l'intérieur dans l'extérieur, c'est-à-dire l'accueil et l'acceptation du message que dénote l'attitude donnée à la figure de Marie; d'où la valeur en particulier de la fenêtre grillagée correspondant architectoniquement à droite, à la porte fermée à gauche (autant qu'à l'oculus dont nous allons reconnaître dans un moment la fonction), mais dont le grillage enferme et protège mais aussi laisse voir le vase de pureté de la Vierge. A ce titre

- et ce n'est pas le moindre paradoxe de l'ensemble peint - l'image de Dieu le Père sur son nuage entourée de chérubins et celle du rayon de lumière qui chute obliquement à travers l'espace pour porter vers Marie la colombe du St-Esprit se trouvent revêtir une valeur plus ornementale et décorative que les représentations architecturales du décor scénique : ces images s'ajoutent littéralement au fonctionnement structural du dispositif représentationnel et à la disposition des figures narratives, addition sans doute requise par la destination de la fresque, celle d'une image de piété accordée aux besoins et au goût de ses commanditaires.

La structure du décor d'architecture impose donc deux directions, ou deux passages, à l'espace représenté, l'une, celle du *proscenium*, latérale, de gauche à droite, qui est celle de la mise en scène de l'épisode de l'annonciation, l'autre, celle de la scène, de l'édifice aux trois arches, en profondeur, d'avant en arrière, qui est celle - et c'est ce qu'il faudra démontrer - de la représentation de cette mise en scène et peut-être plus généralement, celle de la présentation de la représentation. Il n'est pas indifférent qu'un même décor d'architecture en effectuant le cadrage interne du "tableau" les articule l'une à l'autre. Un premier index de cette articulation, d'ordre iconographique, apparaît immédiatement comme sa marque figurative : il s'agit du lutrin de la Vierge dont nous avons déjà vu le rôle à la frontière du lieu de l'ange et du lieu de Marie. Placé également sur la travée centrale du pavement qui est un des accents forts de la dimension de profondeur, ce lutrin porte un livre ouvert sur son présentoir montré obliquement au spectateur : tout se passe comme si cet objet, qui est, à proprement parler, un dispositif de mise en scène de la lecture, était signifié et figuré par sa position oblique comme l'opérateur des transformations internes au tableau : non seulement celle de l'extériorité - le lieu de l'ange, de profil - en intériorité - le lieu de la Vierge, de trois quart

face - mais encore celle de la vision-contemplation du "tableau de peinture" dans celle de la lecture de l'histoire que ce "tableau" donne à voir. Cette deuxième transformation apparaît immédiatement comme la transformation de la dimension de profondeur (jusqu'à l'horizon du monde naturel peint à l'arrière plan de la fresque) dans la dimension latérale, parallèle au plan de la représentation, de la disposition des deux figures sur l'avant scène, par laquelle un récit se raconte. Le plan oblique du présentoir du lutrin, plan de rotation du profond et du latéral est également la figure de conversion du décor dans le récit : conversion qui est la réalisation, dans la disposition des figures narratives, des conditions de possibilité de ce récit, c'est-à-dire de la structure architectonique de son décor; ou à l'inverse, qui est la validation théorique et structurale de cette disposition dans le dispositif décoratif et ornemental de son cadre.

De ces transformations internes, que la conversion réciproque de la scénographie et de l'iconographie résume, la fresque du Pinturicchio offre une preuve remarquable. Si, en effet, nous cherchons à construire le réseau perspectif qui sous-tend l'ensemble de la représentation, nous découvrons un double dispositif à l'oeuvre, comme si les traits d'ambiguïté et d'équivocité des espaces de la représentation se retrouvaient dans leur organisation structurale : le premier qui se construit à partir de l'arche du *proscenium* (dont nous avons suffisamment souligné la position clef dans le passage de l'architecture réelle intégrative du décor peint au décor ornemental intégrant l'architecture feinte, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir) se projette en un axe de fuite qui s'identifie au pied du lutrin; en revanche, le second, qu'il est aisé de bâtir à partir du dallage à décor géométrique de la scène, des chapiteaux et des bases des pilastres, converge vers un point de fuite situé au-dessous de l'image de Dieu le Père, "derrière" le pilastre de gauche, aux deux tiers environ de sa hauteur, point "neutre" s'il en est, à la différence de l'axe du lutrin, puisque le décor

architectural représenté le dissimule et qu'aucune "figure" ne le signifie. Le motif de ce déplacement tient à ce que, contrairement aux apparences immédiates, l'espace représenté n'est pas présenté frontalement, mais obliquement par une orientation des orthogonales vers la gauche. Du même coup, le point de fuite n'est pas assignable à l'arrière plan comme on pourrait le croire, au centre de l'arc d'entrée dans le jardin, mais dissimulé derrière l'enfilade des pilastres de gauche. Une des raisons de ce décalage est la position du spectateur (ou du fidèle) dans ce que nous avons nommé l'espace de représentation, c'est-à-dire au centre de la chapelle devant l'autel. D'où la "rectification" de ce déplacement par la projection de l'arche du **proscenium** sur le pied du lutrin, cette arche, cadre architectural du décor peint, dont nous avons reconnu l'appartenance simultanée et ambiguë à l'espace de présentation (lieu à partir duquel la fresque est vue du spectateur) et à l'espace représenté (forme de ce que la fresque donne à voir) en opérant la transformation de l'un dans l'autre au niveau de l'espace de représentation (à la fois surface et support, écran plastique et plan du mur). D'où également par là, l'attraction et la fixation du regard du fidèle par ce qui seul doit lui importer, l'image de piété où est donnée à lire l'annonciation.

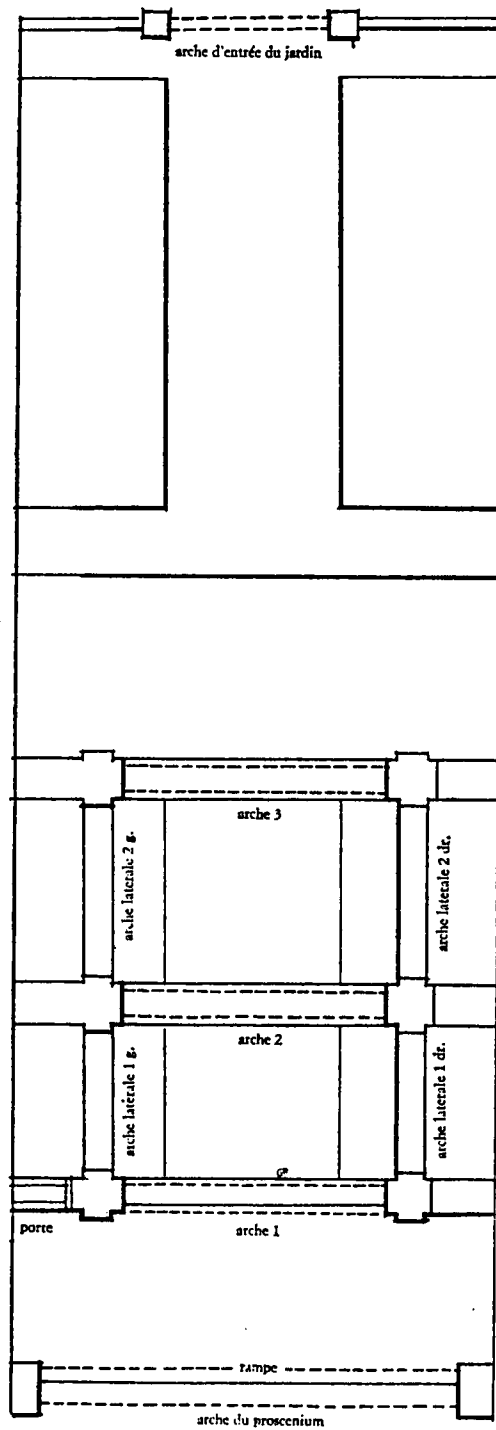
Toutefois le dispositif représentationnel dans sa structure architectonique de décor scénographique continue de fonctionner - si l'on peut dire - au delà de ses effets pragmatiques. Le point de fuite de l'architecture représentée que cette architecture à la fois montre "structuralement" (c'est par elle que nous l'avons construit) et dissimule "figurativement" (le premier pilastre peint à gauche le cache à l'oeil), ce point est cependant vu dans son invisibilité même puisque, simultanément, l'oculus de gauche et la fenêtre grillagée de droite le pointent (au sens du pointage d'une arme sur l'objectif), oculus, fenêtre, éléments architectoniques, qui sont des instruments et des conditions de la vision, les représentants des yeux du "peintre". Ils ne donnaient

à voir, nous l'avions noté, que l'obscurité intime de l'édifice où le fidèle reconnaît la demeure princière de la Vierge, "fille" du roi David. Mais au-delà de l'histoire sainte, au-delà des figures de l'iconographie ou en deçà d'elles, ils visent (au sens technique du terme : ce sont des viseurs) le point structural de convergence du réseau (nous disons "point structural" pour souligner qu'il ne saurait s'agir d'un point réel) : ce sont des éléments méta-figuratifs d'énonciation ou de représentation tout en étant, et de part en part, des éléments du décor ornemental de ce que la représentation représente.

Représentants des yeux du "peintre", disions-nous : en ce sens, ils renvoient directement à cet autre élément ornemental du décor scénique en apparence encore plus anecdotique qu'une fenêtre ou un oculus, ce portrait accroché sur le mur de droite du lieu "intérieur" de la Vierge : ce portrait est un autoportrait, comme le précise le texte écrit dans le cartouche placé au-dessous de lui. Le peintre se peint regardant obliquement, hors représentation le spectateur fidèle debout devant l'autel de la chapelle Baglioni. Ainsi l'ensemble du décor de la chapelle est-il signé par celui qui l'a peint et qui s'y peint dans son cadre comme un élément du décor ornemental qu'il y représente en présentant, par là, l'ensemble du dispositif représentationnel et l'image de l'histoire qu'il y a donnée à voir.

Peut-être joue-t-il ainsi, pour son oeuvre, de façon quelque peu blasphématoire, quoique dans le cadre de son décor, le rôle qu'il fait jouer à Dieu le Père dans l'histoire qu'il met en scène : de même que la petite image du Père sur son nuage signe avec la colombe de l'Esprit la procréation du Fils dans le sein immaculé de la Vierge Marie, de même l'autoportrait du peintre dans son cadre signe, avec sa légende dans le cartouche, la création de son oeuvre dans la chapelle Baglioni de Santa Maria Maggiore à Spello, mais pour ce faire, il s'y inclut comme simple ornement de son cadre.

Quelques dizaines d'années plus tard, Montaigne fera de même dans les Essais, en signalant ou en signant cette opération au chapitre 28 du premier livre, à propos de la représentation de son ami La Boétie.



Plan de l'espace construit de l'Annonciation (schéma)
(en traits accentués, les parties visibles de la fresque)

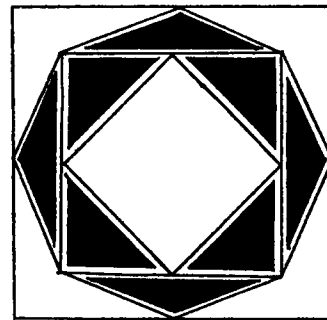
jardin

arrière-scène

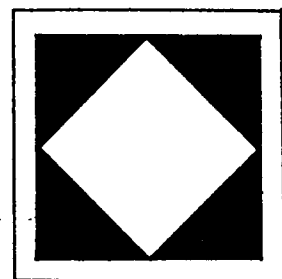
scène 2

scène 1

proscenium



décoration du pavement
des « scènes » 1 et 2 (schéma)



décoration du pavement du « proscenium »
et de l'« arrière scène » (schéma)

INTRODUCTION

CONSTANCE DE L'ARCHITECTURE

Arnoldo RIVKIN

PREAMBULE

CONSTANCE DE L'ARCHITECTURE

1. Questions de longue durée :

Face à une pensée contemporaine plus inclinée à se confronter à des oeuvres littéraires et picturales qu'aux réalisations d'architecture, un certain nombre de critiques, au lieu de s'interroger sur les causes de cette résistance de l'oeuvre architecturale à se laisser pénétrer par l'analyse discursive, ont préféré utiliser une terminologie importée hâtivement du débat philosophique actuel autour de la modernité-post-modernité.

Plus grave encore une série de théoriciens et d'écrivains ont essayé de combler ce silence en traitant l'oeuvre architecturale avec une grille de notions provenant d'une esthétique d'origine allemande en feignant d'ignorer la place marginale, pour ne pas dire extérieure que celle-ci a à l'intérieur d'une telle pensée. Ainsi dans le système kantien l'architecture soumise à cette tâche originaire de "devoir servir à quelque chose" ne peut à cause de ce rattachement à l'usage déployer le jeu autoréflexif propre à la dimension esthétique de toute oeuvre d'art. Ainsi dans le système hégélien l'architecture reste ce quasi art primitif, incapable d'atteindre cet absolu transcendant du symbolique.

Or, en même temps, les philosophes qui aujourd'hui se sont engagés dans un travail qui les rapproche de l'oeuvre d'art, ont gardé sur l'architecture un silence prudent. C'est le cas de J.F. Lyotard qui dans son travail sur la modernité-post-modernité, a pris grand soin de se démarquer du débat parallèle sur l'architecture.

Notre hypothèse est qu'un tel silence n'est pas à attribuer à une défaillance de l'architecture, mais qu'il devrait plutôt être interprété en tant que geste affirmatif, comme

la réserve qu'inspire l'oeuvre architecturale. Ce serait par la réserve qu'elle inspire que l'architecture se distinguerait des autres productions artistiques plus inclinées à se laisser entraîner vers un cycle de périodisation de plus en plus rapide : post, trans, etc ...

Cependant cette indifférence aux modes passagères, y compris celle de la "crisis", n'a rien d'un archaïsme qui la rendrait inadaptée ou pire encore apathique aux circonstances particulières dans lesquelles elle opère. Opposer un archaïsme de l'architecture face à une "modernité" régnante ou à une mutation "post-moderne", serait se placer dans un registre impropre à l'oeuvre architecturale. En essayant une perfectibilité du monde dans une résolution dans les choses et leurs circonstances, elle se met toujours à l'épreuve. Parce qu'elle reformule sans cesse les mêmes questions dans une longue durée, elle est toujours en état d'expérimentation. Mais comme ces questions vont se résoudre de manières différentes, il est inutile de chercher dans l'architecture des "invariants" quelconques. Ceux-ci en tant qu'idéalités transcendantes restent étrangers à l'achèvement de la chose architecturale .

C'est pourquoi si à partir de sa vocation incontournable à compléter un monde, on peut parler de Constance de l'Architecture, c'est aussi parce qu'elle est, avant tout, oeuvre (Opus); résultat d'une opération, fabrique qui articule les différents poids des choses, et que ses résolutions ne sont pas formelles et générales, mais matérielles et particulières. La Constance de l'Architecture apparaît ainsi comme critique de la représentation, comme critique de tout fétichisme des images (y compris celles de la pensée), toujours promptes à oublier les étagements de leur ordre d'édification.

Constance de l'Architecture dans les conditions de sa mise à l'épreuve, tels les textes et les oeuvres d'un Barbaro ou d'un Alberti, d'un Le Corbusier ou d'un Viollet-le-Duc. Constance de l'Architecture dans la pluralité radicale de ses résolutions dans un monde où

elle est "super-edificatio".

2. Fabrica et Discorso

Le silence des philosophes contemporains face à l'oeuvre architecturale, peut être compris aussi comme le signe d'un trouble, celui de penser une individuation des effets formels par une matière particulière. C'est ainsi que si bien des philosophies se sont voulues des constructions et des architectures, et si plusieurs parmi elles ont eu aussi l'ambition de déterminer le "sens" des oeuvres architecturales, ces perspectives ne sont rien tant qu'on n'a pas déterminé comment ces diverses significations deviennent forme pour une matière.

Or l'architecture n'est pas réfractaire à la réflexion philosophique, au contraire comme l'affirmait Danièle Barbaro dans son Vitruve, elle n'est que le fruit "da Fabrica et da Discorso". A condition d'entendre sous le terme de Fabrica une analyse de la précédente du matériau sur la forme et les lois de sa constitution, et sous celui de Discorso une enquête sur les modes de signification rationnels qui mesurent notre intellect et dans lesquels il se résout au point d'abolir la distinction du signe et de la chose. Fabrica le poids des choses, Discorso l'articulation démonstrative de ses poids. Fabrica : "méditation continuelle de l'usage de choses" Discorso : "immédiate raison des choses, démonstration svelte de la fabrication".

L'embarras que l'oeuvre architecturale provoque à la philosophie contemporaine proviendrait d'une difficulté à saisir le retour du matériel au théorique que celle-ci implique. Par contre une pensée plus classique, dont l'aristotélisme, paraît plus appropriée pour approcher l'architecture en établissant avec elle autour des notions telles que matière, poids, quantité, mesure, relation, un échange de preuves.

Pour Aristote "le propre du sage est d'ordonner", et l'architecte est présenté souvent comme l'exemple du sage. Si l'articulation

entre Fabrica et Discorso suppose, répandue dans les choses, la puissance de l'intellect il est possible de comprendre pourquoi l'architecture devient l'exemple d'une grande pensée de l'ordre. A condition toutefois de comprendre que le concept d'ordre ici à l'oeuvre, sans rien céder des exigences logiques de la raison, doit se confronter à l'omniprésence de la barbarie comme de la surnature. Ce concept d'ordre doit à plus forte raison s'articuler avec les faits de la nature. Il s'instaure ainsi par ce lien entre entité de raison et entité de nature une résistance à toute dénégation de la raison naturelle qui chercherait à établir une tyrannie unilatérale des multiplicités devenues sourdes à la topique des appellations communes. On comprend l'importance qu'a aujourd'hui pour la pensée philosophique de saisir l'architecture, fille "da Fabrica et da Discorso".

3. Architecture : juge des Arts

A certaines époques l'architecture n'est pas considérée comme un étage supplémentaire parmi les arts, mais comme le lieu d'articulation d'une pluralité de "teknaï", d'une pluralité technique et artistique. Ainsi Le Corbusier parlera du rôle central de l'architecture à l'intérieur d'une Synthèse des Arts Majeurs, une architecture qui en même temps doit "soumettre à son arbitre les techniques constructives". Viollet-le-Duc à l'intérieur du "rationalisme constructif français du XIXème siècle" en est peut-être l'antécédent le plus proche.

Mais c'est le Vitruve de D. Barbaro que nous retiendrons ici pour essayer de définir l'architecture, pour définir sa juste place parmi les Arts. A l'intérieur de l'humanisme de tradition scolastique cet ouvrage place les "Artes" au centre même du souci philosophique en faisant de la réflexion sur l'architecture la perfection de la philosophie naturelle.

"Architecture est une Science ornée de plusieurs disciplines et enseignements, dont le jugement approuve les oeuvres que les autres arts

(teknes) font de façon achevée" traduit Barbaro. Une architecture juge des Arts apparaît ainsi; les oeuvres d'art dont elle a à juger sont ici autant les réalisations des artisans que celles des artistes. Les paramètres de son jugement ne sont pas les idéaux des différents arts, ils ne sont pas non plus les procédés artistiques eux-mêmes. L'architecte-juge dicte sa sentence sur les oeuvres des artistes ou des artisans en se référant à leur achèvement en considérant leur perfectibilité.

L'achèvement des oeuvres comme terme du jugement est lié à la perfectibilité dans l'usage d'un site, d'un monde. C'est pourquoi, chaque fois qu'on envisage une synthèse des arts on est obligé de privilégier l'architecture parce qu'elle seule a une puissance articulatoire capable de préserver l'hétérogénéité des arts dans un même milieu, rendant ainsi possible leur achèvement.

D'autre part si l'architecture réalise son jugement dans une matière en soupesant le poids de choses, il n'y a pas là une application après coup des lois externes aux choses, des principes autonomes du monde. D'après Barbaro l'architecture ne peut pas être considérée comme les autres arts, dans le sens aristotélien de l'éthique, comme l'application de principes pré-déterminés. Parce qu'elle est juge des Arts, elle est imbibée d'une pondération, d'une prudence, et c'est pourquoi elle n'obéit qu'à des principes post-déterminés.

Pour une poétique qui discute des arts, les oeuvres sont des "exemplars". L'oeuvre architecturale qui est surtout un phénomène d'émotion comme le dit Le Corbusier, (elle concerne cette sensation particulière qu'il appelle la "commotion architecturale"), n'est pas abordable seulement par une poétique. Même si cette poétique précède dans la chose architecturale la logique de son édification.

4. Architecture : Logique de l'application

Concernant l'architecture comme science toujours dans le sens aristotélien, Barbaro précise

qu'elle doit être à la fois Vraie, Utile et Conforme. Vraie parce qu'étrangère à la Chimère des images ou des utopies, elle oeuvre toujours avec une matière dans un monde qui est vrai. Elle est Utile car elle collabore à parachever le bon usage de ce monde. Mais c'est son caractère d'être Conforme qui va fixer sa spécificité par rapport aux savoirs seulement contemplatifs, aux sciences spéculatives. Si celle-ci sont aussi vraies et utiles, elles manquent par contre de "conformité", car "après avoir oeuvré, après avoir opéré on ne récolte pas de raisons dans les choses."

La Science Conforme serait par conséquent celle dont l'opération possède une puissance de correspondance qu'on appelle "application". Nous voilà revenus sur l'"application", non pas celles des "Artes" mais celle d'une logique extérieure aux procédés dans les choses. Si l'intention de notre pensée s'appliquant sur les choses trouve en celles-ci des "raisons", alors l'intellect peut grâce à ce passage, enchaîner de nouvelles propositions, de nouvelles phrases.

Thomas d'Aquin parle d'un "syllogisme d'application", un syllogisme qui a la particularité de porter sur ce qui excède la construction des syllogismes, il ouvre à une transivité de l'ordre logique. Or cette transivité n'implique pas malgré les apparences un schématisme ou un devenir monde des idéalités, car ne se rapportant pas à une théorie des idées, ce syllogisme entraîne une conception "résolutive" du logique.

En architecture le pont qui lie les intentions de la pensée à sa conclusion dans les choses muettes, déclanche une opérativité qui est propre à la fabrication architecturale, condition de sa constante mise à l'épreuve. C'est pourquoi l'architecture n'est pas une science à l'intérieur de laquelle on pourrait soumettre une pratique à un ordre théorique, une science qui se satisferait de faire vérifier dans les choses une logique abstraite. L'architecture n'est pas une application de la logique, mais une "logique de l'application". Si la première appartient à une théorie des idées et est par

conséquent impropre à l'oeuvre architecturale; la seconde parce qu'elle reconnaît la préexistence d'une disposition dans les choses à sa distinction et à son articulation coïncide avec la fabrication architecturale.

Conséquence de cette "logique de l'application", un refus à octroyer à l'idéalité de la forme l'absolu d'une transcendance, opère dans l'architecture une "remontée" de la matière au rang de la forme.

5. La chose édifiable

L'architecture comme "logique de l'application" est capable de dicter sentence sur l'achèvement des arts. Elle le fait, toujours d'après D. Barbaro : "à partir du mouvement des poids (Pondus), de la compartimentation des corps (Mensura) et de la composition de l'oeuvre (Numerus). C'est pourquoi dans le jugement de l'architecture il y a d'emblée précedence de la chose, la re-aedificatoria", sur la voix. Dès lors tout découpage épistémologique, tout discours sur des savoirs qui cherche à aborder l'architecture ne sont rien s'ils ne se confrontent pas d'abord à l'ordre de l'édification de leurs objets à travers un "art de bâtir".

Au tournant de la révolution industrielle, le rationalisme français retrouve dans cet "art de bâtir" le noyau dur de l'être architectural. Si par la suite Le Corbusier appelle à une conciliation entre l'architecte et l'ingénieur, ce n'est pas par souci idéologico-institutionnel, mais plutôt parce que "idée architecturale" et "idée constructive" se tiennent en harmonie dans la résolution de l'oeuvre. On comprend pourquoi Jean Martin traduit au milieu du XVIème siècle pour la première fois en français : "Les Dix Livres de l'Architecture" de Vitruve et "De Re-Aedificatoria" d'Alberti comme "L'Art de bien bâtir".

Le même Alberti, ayant constaté que dans l'oeuvre architecturale la matière ne se retire pas de sa forme, mais qu'elle lui impose sa mesure (Mensura), peut alors définir dans son

"De Re-Aedificatoria" la tâche de l'architecte comme celle de spécifier cette forme : Lineamenta (Numerus) par l'ordonnance de sa construction : Structura (Pondus).

La triade : Mensura, Numerus, Pondus, soutient la plus complexe des propositions de la logique, celle du jugement. Dès lors la manipulation du poids de choses propre à la fabrication architecturale n'implique ni un renoncement de la puissance de l'intellect, ni la quête d'un quelconque "sens" caché. Elle reste le domaine d'un "logos" à ciel ouvert : ce que Le Tasse appelle : "La Fabrica della Mente". C'est pourquoi l'architecture choisit l'articulation contre la dé-construction, elle exige un plus de concept et non leur défaillance.

6. Ultimité de l'oeuvre : l'Usage

Si dans son jugement l'architecture a comme point de départ la triade Mensura, Numerus, Pondus; sa finalité est, d'après Barbaro, de contribuer au meilleur usage du monde par l'homme. Le but vers lequel tend la fabrication architecturale, c'est l'**usus** du monde. Il s'agit d'un usage qui ne se confondant pas avec la consommation dans laquelle s'anéantirait l'utilité des choses, collabore à la commodité des sites et parfait l'emploi du monde. J.F. Blondel peut définir l'architecture comme : "la possession tranquille des trésors de la nature".

Les intentions propres au souci du bâtir visent l'achèvement du bon usage du monde. Comme l'écrit Le Corbusier : "il faut reconnaître dans toute oeuvre d'architecture aboutie, des masses d'intentions, un vrai monde s'additionnant au monde". Des intentions qui sont à la fois des programmes commandant les événements et qui sont aussi les actes par lesquels l'intellect s'implique dans les choses.

Alberti écrit dans son "De Re-Aedificatoria" : "Car nous suivons certains arts par nécessité, nous en expérimentons d'autres par l'utilité, et enfin d'autres acquièrent leur valeur en tant qu'elles sont tournées vers des choses

très gracieuses à la connaissance".

Dans le premier cas, la nécessité s'impose et la construction grammaticale choisie par Alberti pour cet art est la forme passive. Dans le deuxième cas en revanche, l'utilité comme instrument de l'intellect, comme intention, s'applique aux choses : nous expérimentons. Complément d'objet, l'utilité introduit par la forme grammaticale une logique, une dialectique entre les choses et nos intentions.

Mais c'est dans le troisième cas avec la présence de la "grâce" que l'"art" devient sujet de la phrase : nominatif pluriel. Et c'est, dans ce texte, l'architecture qui nous amène à cette grâce "qui entoure les choses qui se font grandement chérir à raison que seulement elles concernent les particularités dont la connaissance est de récréation singulière" (traduction de Jean Martin).

Si l'architecture nous conduit à ce champ ultime de la "grâce", c'est parce que son "sens" n'est jamais en position originaire; il est toujours à construire. L'architecture réclame contre le fétichisme de la forme une "remontée de la matière" propre à une "Fabrica della Mente". Mais aussi en tant que lieu pluriel de la distinction, si elle "adoucit" l'usage d'un site c'est parce qu'en s'installant parmi les modulations d'un paysage, d'un milieu physique, elle fait son monde en écho, en supplément, en "extra".

PREMIERE PARTIE

IDEA ARCHITECTURALE ET
IDEAS OU REPRESENTATIONS DE L'OEUVRE

1 - LA NOTION D'IDEA
ET LE PLAN LIBRE

Arnoldo RIVKIN

PREMIERE PARTIE

IDEA DU PLAN LIBRE

I - PLAN LIBRE PREUVE D'UNE CONSTANCE

L'embarras d'une grande partie des critiques et des historiens face à l'oeuvre de Le Corbusier provient fondamentalement de ce que celle-ci résiste à se plier à leur différents schémas interprétatifs. Il s'est produit ainsi une série de malentendus entre cette oeuvre et ses commentaires qu'il serait très long d'énumérer ici. Désamorcer une telle méprise quand celle-ci est originée par une ignorance involontaire ou délibérée de l'oeuvre et ses effets n'apporte pas grand chose au travail de l'intellect confronté à la chose architecturale. On rentre dans un circuit discursif idéologique constitué de slogans qui ne cesse pas de se répéter lui-même et qui reste impuissant face à la force de l'oeuvre (1). En revanche interroger pourquoi certains systèmes interprétatifs se révèlent incapables à considérer l'oeuvre de Le Corbusier, permettrait d'ouvrir la pensée à une réflexion productive.

Le but d'une telle interrogation ne devrait pas être seulement la constitution d'une critique de la critique architecturale. On risquerait de tomber dans une surenchère du critique et du métalangagier qui en effaçant l'étagement de ses ordres de signification finirait par oublier de se confronter à la chose architecturale. Cependant il n'est pas question de légitimer par cette défaillance de certains discours interprétatifs une chute de la pensée dans l'aléatoire de la trouvaille, de la bizarrerie à la mode.

Par contre analyser la contrariété que l'interprétation de l'oeuvre de Le Corbusier éveille à l'intérieur d'une certaine pensée, semble présenter un tout autre intérêt si on le fait en tenant toujours comme référence non seulement l'oeuvre mais aussi le commentaire que Le Corbusier fait de celle-ci. Le décalage entre ces textes de Le Corbusier et les explications qu'on fera après coup de son oeuvre n'est pas à attribuer à une distance objective par rapport à celle-ci. Si les catégories d'objectivité et de subjectivité ont un rôle quelconque par rapport à l'oeuvre architecturale, chose qui

n'est pas prouvée, on pourrait dire alors que le discours de Le Corbusier est en général plus objectif puisqu'il explore l'objet architectural ce qui n'est pas le cas pour un certain nombre de ses critiques.

Ce qui apparaît comme révélateur dans les textes de Le Corbusier concernant l'architecture c'est qu'ils développent les mêmes questions qui, dans la longue durée sont abordées par les discours les plus forts sur l'oeuvre architecturale. Ceci est d'autant plus révélateur si on constate qu'il n'y a là aucune trace d'une répétition consciente ou non, et qu'en plus si les questions abordées sont identiques, leurs résolutions sont différentes. On pourrait dire que l'étrangeté du discours de Le Corbusier par rapport à celui de ses critiques dérive de l'insistance de celui-ci sur ces questions de longue durée. On pourrait dire qu'une trame interprétative parce qu'elle ignore l'endurance de ces questions quand elle se propose d'aborder l'oeuvre architecturale à partir d'autres paramètres risque de rester sans emprise sur son sujet.

L'analyse de la difficulté des textes interprétatifs pour saisir une oeuvre architecturale deviendrait ainsi une critique à leur tendance à homogénéiser l'hétérogénéité des genres, la pluralité des choses. Homogénéisation d'autant plus tyrannique qu'elle se prétend discours unique sur la connaissance : épistémologie ou discours social (2). Or cette critique ne devient possible que si derrière apparaît une constance de l'architecture capable de se manifester dans ses différentes résolutions.

C'est seulement par rapport à une constance de l'architecture qu'on pourrait comprendre les observations de Le Corbusier sur sa production, et de manière plus générale sur l'oeuvre architecturale. Or pour pouvoir déchiffrer cette constance il faut abandonner une conception purement linéaire de l'évolution historique. Plus précisément, dans la dissection de la chose architecturale telle que Le Corbusier

l'envisage dans ses écrits, apparaît une diversité de points de vue par rapport à une lecture historique. Les questions qu'elle aborde, achèvement d'un site, super-édification d'un monde, synthèse des arts, plan et coupe, sont à saisir dans une longue durée. Ses résolutions dans les choses et leurs circonstances sont tenues par contre à une périodicité plus changeante. Il faut comprendre que dans l'hypothèse d'une constance de l'architecture ce qui requiert une double temporalité dans l'analyse est le fait qu'on a à voir d'une part avec la généralité de questions qu'il est possible de repérer seulement dans la longue durée et d'autre part avec la singularité de ses résolutions toujours particulières. Une telle approche propre à une considération des idées plutôt que des oeuvres ne tient pas compte que l'architecture parce qu'elle est toujours singularité d'un monde, ses questions et ses résolutions se trouvent dans un même niveau. Question et réponse, mise en épreuve et résolution sont à considérer plutôt comme la majeure et la mineure d'un "syllogisme d'application" (3) que comme issues de la distinction abstrait-concret, théorie-pratique.

Si une telle hypothèse peut être démontrée l'intérêt de mettre en relief les malentendus que l'oeuvre de Le Corbusier éveille chez les critiques en la rapportant à ses propres textes acquiert un tout autre intérêt. L'utilité d'une critique de la critique, la mise en cause d'une certaine lecture discursive de l'oeuvre architecturale deviendraient aussi point de départ d'une preuve de la constance de l'architecture. C'est ainsi que l'analyse de ce sujet récurrent dans les textes de Le Corbusier : le "plan libre", sera considéré pour nous comme une telle preuve.

Il est vrai qu'il existe des traces de cette expression dans une série de textes qui précèdent ceux de Le Corbusier (4). On serait tenté d'utiliser de manière immédiate cette histoire d'une terminologie (ce que parfois on appelle une "archéologie") comme élément de la démonstration. Or un travail de ce genre ne relève

pas de la constance de l'architecture s'il ne forme pas partie d'une démarche philologique, si on ne détermine pas le sens exact qu'ont ces occurrences à l'intérieur de ces différents textes. C'est pourquoi avant même d'aborder la libéralité du plan, il faudrait déterminer la portée exacte qu'a à l'intérieur de l'expression de Le Corbusier, le sujet de la phrase : le plan.

Le Corbusier utilise souvent le couple "plan et coupe" comme sujet composé. Or ce qui est très étrange et qui se révélera d'une grande importance, est que Le Corbusier utilise dans un texte ces deux termes comme sujet dans lequel se définit la modernité de son architecture. Il écrit dans un brouillon qui lui sert de plan pour une conférence ; "(les allemands) adhèrent à la forme moderne", ils n'ont pas comme nous le plan et la coupe modernes, ils font "style moderne" (5). Si quelque chose définit la modernité de son oeuvre il faut la chercher non pas comme chez les allemands dans le "style" (on est dans les années 30, l'Allemagne est un des centres de la production architecturale internationale), mais justement dans "le plan et la coupe". (souligné dans l'original)

Cette utilisation de ces deux termes est étrange parce qu'on ne la verra pas ailleurs dans le discours des autres architectes "modernes". Elle est étrange aussi parce que "plan et coupe" sont reliés ici directement à l'oeuvre architecturale et non pas au projet architectural. On peut constater que le terme "projet" n'apparaît presque jamais dans les écrits de Le Corbusier. En tout cas il ne constitue pas un sujet principal de réflexion et plus spécifiquement dans ce texte, Le Corbusier ne se référant pas à la préfiguration. Il introduit un corpus pour lequel plan et coupe subsistent dans l'oeuvre.

Si ceci s'avère vrai, si un tel système, même très ancien s'avère opératoire pour expliciter les enjeux implicites chez Le Corbusier, on pourrait dire alors qu'on est confronté à une question dure de l'être même de la chose architecturale. Encore plus elle paraît être

tellement dure, son endurance d'une telle longue durée qu'on peut prédiquer sa modernité, comme le fait Le Corbusier : "le plan et la coupe" moderne.

En disant que Le Corbusier propose une résolution nouvelle d'une question de longue durée, on fera la preuve de la constance de l'architecture. Constance qui n'est pas archaïsme, parce que la diversité de ses résolutions dans les choses provient de ce que l'architecture se met toujours à l'épreuve dans un monde en mutation. Constance des questions à traiter "plan et coupe comme forme", nouveauté de ses résolutions "modernité", ne sont pas contradictoires si on considère que l'oeuvre architecturale implique une mise en rapport avec la raison des choses. C'est pourquoi constance de l'architecture est aussi constance de l'expérimentation. Il n'est pas étonnant de voir que dans la phrase qui précède celle du "plan et la coupe moderne" Le Corbusier parle de son travail comme d'un travail de laboratoire (6).

De l'analyse (philologique) de ce texte de Le Corbusier, émerge sur le "plan et la coupe moderne", un ensemble de pistes capables de nous amener à comprendre le système fort où la notion de "plan libre" s'installe. Système qui serait à la fois une preuve de l'existence d'une constance de l'architecture.

Il n'est pas habituel de trouver dans les textes ou dans les manifestes d'architecture moderne le plan et la coupe traités comme sujet central du discours sur l'oeuvre, comme matière à réflexion liée à la question de la forme. Souvent on se réfère à la forme à partir de la notion de composition, même si on le fait en ajoutant un préfixe comme contre pour rendre compte qu'il s'agit d'un autre type de composition. Il reste néanmoins que ce terme emprunté à la peinture sert plus aisément pour aborder la description de la forme. Il faudrait s'arrêter plus longuement sur ce voisinage entre la "composition" (7) et le "plan et la coupe" de l'oeuvre. L'alternance dans l'utilisation

de ces deux termes à travers l'histoire marque des approches différentes à la question même de la forme de l'oeuvre. Même s'il ne faut pas réduire cette alternance à une opposition de sens toujours à l'oeuvre, il faut signaler qu'il existe entre eux un certain parallélisme sur lequel il faudrait revenir.

Le Corbusier est presque le seul parmi les architectes modernes à avoir thématiser le "plan et la coupe". Entre ses différents textes on trouve celui-ci : "L'architecture dépend du plan et de la coupe. Le jeu entier est inscrit dans ces deux moyens matériels, l'un horizontal, l'autre vertical, d'exprimer le volume et l'espace". Le plan et la coupe sont à la fois inhérents à la forme de l'oeuvre, et d'eux, en tant que moyens matériels, dépend l'architecture. Pour comparer l'utilisation de ces deux termes par Le Corbusier avec leur apparition dans d'autres textes, il faut, au moins que plan et coupe répondent à ces deux acceptions: qu'ils soient propres à la forme de l'oeuvre et subsistant en elle, et qu'ils soient en même temps moyen duquel résulte l'oeuvre. Notion ou idée de laquelle procède l'oeuvre, mais en même temps moyen matériel. Ces paradoxes apparents indiquent la pluralité de sens de ces deux termes, et comme on le verra, ils mettront en relief la capacité productive du corpus théorique impliqué.

Le plan apparaît comme ichnographie occupant déjà une place très importante dans le Vitruve. Ichnographie, orthographie et sciographie ou scénographie sont d'après Vitruve les trois idées, espèces ou représentations de la Dispositio de l'oeuvre architecturale. C'est l'antécédent le plus ancien de l'utilisation de la notion de plan comme catégorie décisive pour considérer l'architecture, mais c'est aussi une référence capitale si on prend en compte que le "Vitruve" constitue l'origine d'une quantité énorme de commentaires et d'interprétations, sans compter les textes qui s'en inspirent de manière directe ou indirecte. On trouvera même parmi ces derniers, des traités d'architecture organisant leur structure à partir

de ses Idées de la *Dispositio*, et on y trouverait des têtes de chapitre nommées Ichnographie (plan).

C'est un fait que les interprètes du Vitruve auront du mal à conserver l'équivocité du terme idée (*Idea*) se référant à la fois à une représentation sensible de la *Dispositio* de l'oeuvre : le plan, et aussi à une représentation intellectuelle, non sensible avec toutes les implications philosophiques d'une telle représentation. C'est pourquoi on verra certes des traités centrés sur les notions d'ichnographie (plan), orthographie, et sciographie mais qui ne seront point appelés Idées. Ou bien des textes sur l'Idée de l'Architecture, mais celle-ci ne s'identifie pas aux représentations de la *Dispositio*. Ainsi même à l'intérieur de ce qu'on pourrait appeler une tradition vitruvienne dont l'origine est à chercher dans l'humanisme italien, on voit apparaître au début du XVII^{ème} siècle deux exemples de cette bifurcation, Guarino Guarini organise son "Architecture Civile" (8) en ichnographie et deux types d'orthographies, sans se référer plus à la notion d'*Idea*. V. Scamozzi par contre appelle son ouvrage "L'*Idea* Universale de l'*Architectura*" (9), mais là *Idea* n'est plus à comprendre comme ichnographie, orthographie ou scenographie.

Il reste cependant que dans ces deux ouvrages le plan ou l'ichnographie est lié de manière très étroite à l'oeuvre elle-même. Ce qui ne sera pas le cas dans d'autres travaux où le plan en tant que partie d'un système de représentation graphique se distancie de l'oeuvre jusqu'à acquérir une certaine autonomie par rapport à celle-ci. Cette évolution est parallèle au moins en partie à celle que suit la notion de composition. Loin de suivre une telle tendance, Le Corbusier parle d'un plan et d'une coupe capables d'atteindre directement l'oeuvre, de définir sa forme, bien qu'il s'agisse des "moyens matériels" pour atteindre une fin. Comme cette fin est une oeuvre et ses moyens sont plus des opérations que des opérateurs, ils ne transcendent pas l'oeuvre, ils lui sont

inhérents, ils y restent dans sa forme. Rompant avec une utilisation commune des termes "plan et coupe" comme entités autonomes de projection de l'oeuvre, Le Corbusier paraît donner à ces deux termes un sens voisin de celui de Vitruve. Et ceci non pas par souci de légitimer son discours derrière une autorité, qu'il ne cite jamais, mais comme témoignage de sa propre manipulation de l'architecture. Ces deux sens du plan et de la coupe qu'on vient de signaler dans les textes corbuséens, "moyens matériels" conditionnant l'oeuvre et substrat de la "forme" de l'oeuvre, se retrouvent à l'intérieur de l'impressionnant appareil conceptuel que Mgr. D. Barbaro propose en 1567 comme traduction et commentaire du texte vitruvien (10). Il s'agit de la seule version du Vitruve où la coupe appelée sciographie est considérée comme une des idées de la *Dispositio*. Plus important encore c'est la seule version où l'équivocité dans l'utilisation du terme *Idea* chez Vitruve devient un atout pour la rigueur du texte. Grâce à la puissance intellectuelle du système développé par Barbaro, on comprend l'avantage qu'une multiplicité de signification de la notion d'*Idea* a pour déterminer sa pertinence par rapport à l'architecture. C'est ainsi que ce texte opère une double remontée : remontée de la coupe au rang du plan comme *Idea* et remontée de l'opérativité de ces idées au rang de la forme et non à celui de l'idéalité.

Double opération qui ne sera possible que parce que Barbaro réalise en plein milieu de l'humanisme italien du XVIème siècle à travers son Vitruve la Concorde de Platon et d'Aristote (11). Plus spécifiquement parce que la diversité de concepts aristotéliens qu'il utilise est un champ de traductibilité que balise l'introduction de thèmes propres à cette concorde, dont celui d'*Idea*. Qu'une telle pensée, héritière de la scolastique médiévale, cette puissance de transmission de l'aristotélisme, trouve dans le commentaire du Vitruve, l'endroit propice à son épanouissement n'est pas un hasard. Une pensée classique qui participe à une constance de la philologie voit dans la "fabrica

della mente", dans la métaphore architecturale un modèle presque parfait (12). Perfection qui n'est pas tellement due à cet ordre des catégories universelles dans lesquelles se rassemblent les régions du savoir, mais plutôt à une opérativité, une fabrique qui permet la multiplicité radicale des êtres.

On a déjà signalé que c'est une critique de la critique de l'oeuvre architecturale qui nous amène à explorer une constance de l'architecture, et c'est à partir de cette perspective que le texte de Barbaro nous enseigne à parler une langue propre à une autre constance, celle de la philosophie, qui est celle de la philologie chère à Vico (13). Langue qui n'est pas tant langue originaire que langue d'extension maximale des opérateurs de la pensée de l'antiquité à nos jours.

Voilà le programme qui se dessine : d'une part l'Idea du Plan Libre établissant la preuve d'une constance de l'architecture : longue durée des questions, constance de la mise en épreuve, diversité de ses résolutions dans les choses. D'autre part cette constance se liant à travers des textes comme celui de Barbaro, à une autre constance celle de la philosophie : puissance opérative d'un corpus relationnel ramené à son analyse philologique.

Au point de départ on constate la difficulté qu'a la critique architecturale à saisir la portée de l'Idea du Plan libre chez Le Corbusier et même pour comprendre des textes de Le Corbusier qui énonce lui-même le rôle des notions telles que "plan et coupe" dans la forme de l'oeuvre. Ce constat dépasse une critique de la critique architecturale, dont le statut théorique est encore à prouver; il pointe une critique de la critique considérée comme jugement esthétique, une appréciation de l'architecture comme oeuvre d'art. Plus important encore, on ne serait pas en face seulement de l'inconsistance des commentaires sur l'architecture, mais aussi de la défaillance d'un certain discours philosophique pour aborder les réalisations architecturales.

En arrière plan, notre considération de l'oeuvre architecturale nous amène à une critique de la philosophie critique, dans la mesure où elle pose le problème de la raison comme celui de la valeur de la connaissance humaine basée sur les termes d'un idéalisme transcendantal. Or si le refus d'une philosophie du système nous conduit à une affinité entre topique et architecture (14), alors l'accent est mis sur un schématisme variationnel qui privilégie la relation sur la substance. La pertinence de telles hypothèses découle de la démonstration à faire. Il reste cependant qu'elles signalent les lignes générales de la méthodologie de cette démonstration, les bornes de la preuve.

Ce travail sur l'Idea. Plan libre ne se présente pas comme la généalogie d'un concept, comme l'archéologie d'une notion par l'histoire des occurrences d'un terme, par l'évolution dans l'usage d'une expression. Comprendre la réflexion d'une notion comme l'exploration de son ascendance, essayer de l'expliquer à travers sa genèse, risque de poser l'évolutionnisme historique comme ultimité redoutable. Or ce qui est plus grave encore c'est que du même coup on octroie à cette notion le pouvoir absolu qu'a le concept à l'intérieur de la "philosophie du système". C'est ainsi que les corpus où ces notions s'insèrent, sont considérés comme contexte dans le sens d'entourage. En revanche la démarche à suivre ici aborde en premier lieu ces corpus comme textes. Il faut comprendre ce contexte dans le sens restreint d'ensemble relationnel d'un texte. Et si en plus on mesure la valeur de ses ensembles par leur opérativité, on se délivre de l'absolutisme du concept, parce qu'on prend parti pour la radicalité, la ratio comme relation.

Un tel parti pris semble convenir parfaitement à l'oeuvre architecturale si on la considère comme résolution dans les choses. Il convient aussi à la preuve d'une constance de l'architecture dans la mesure où cette constance ne peut pas être conçue comme transcendance de l'idéalité du concept.

C'est pourquoi si l'étude de l'Idea, Plan Libre commence ici par une analyse du Vitruve de Barbaro, ce n'est pas parce qu'on cherche une filiation vitruvienne aux notions de l'oeuvre de Le Corbusier, c'est parce que ce texte est un ensemble relationnel de notions dont la puissance permettrait de lever l'hypothèque discursive des concepts qui cache la "ratio" propre à l'oeuvre architecturale. L'hypothèse d'une constance de l'architecture confrontée à une constance de la philosophie permet de voir que c'est seulement à ce prix là que des notions telles que le Plan Libre laissent voir toute la force qu'elles tiennent à l'intérieur de la fabrication architecturale. Une généalogie de cette notion aurait étouffé cette puissance sous le poids du concept et du système. Echapper à ce poids avec le corpus de Barbaro c'est à la fois sauvegarder la force d'une pensée capable de se résoudre dans les choses muettes. Et si de l'analyse de ce texte apparaît la démonstration de la libéralité du plan cher à Le Corbusier une preuve de la constance de l'architecture sera posée.

Notre méthode rejette une filiation des concepts au nom d'une analogie opérative. On essaiera d'établir d'emblée la portée de l'Idea dans le texte de Barbaro "qualité de la forme" et "espèce de la Dispositio." A l'intérieur de son système, on cherchera à rendre compte de la pluralité et de l'unité de ces idées dans leur rapport triadique dans l'oeuvre pour enquêter finalement sur la libéralité de cette Idea du plan. L'oeuvre de Le Corbusier comme une des résolutions de cette Idea serait alors la preuve de sa constance et de son actualité.

Pages 55-56
manquantes sur le rapport

12/ Voir l'utilisation de cette expression : La Fabrica della Mente dans Torquato Tasso, Del Giudizio sovra la sua Gerusalemme da lui riformata (Opera Completa Venezia 1835, Discorsi vol II).

13/ Giambattisto Vico, De Constantia Jurisprudentis, (Constance de la Philosophie, Constance de la Philologie) Naples 1721.

14/ Face à la difficulté de l'esthétique moderne et post- à comprendre la spécificité de l'oeuvre architecturale, l'affinité de l'architecture et la topique, ou plus précisément avec la pensée classique, n'a rien d'un geste arriéré. Cette affinité signale plutôt le dénominateur commun entre une pensée philosophique et l'architecture : la constance.

II - UNIVERSALITE ET PARTICULARITE DE L'IDEA

Le fait que dans son traité Vitruve rappelle que les trois espèces de la *Dispositio* (ichnographie, orthographie et sciographie) sont celles que les grecs nomment idées n'est pas sans conséquences pour pouvoir délimiter la portée exacte que la notion plus philosophique d'*Idea* a par rapport à l'oeuvre architecturale. Mgr. D. Barbaro ne se cache pas cet enjeu et dans sa première version italienne du texte latin de Vitruve, il traduit directement les "espèces de la *Dispositio*".(que les grecs appellent idées)" comme "idées de la *Dispositio*". D'autre part dans le commentaire il utilisera en même temps une notion plus générale d'idée qui, comme on essayera de le montrer, n'est pas sans rapport avec la définition d'espèce de la *Dispositio*.

Il aurait pu laisser le terme idée comme une citation circonstancielle à la traductabilité du terme latin espèce. Il est vrai que hors de son sens singulier par rapport à la pensée philosophique, *Idea* peut se traduire dans un sens plus général, et plus vague comme forme distinctive, caractère spécifique, manière d'être et/ou espèce. Encore que le sens particulier d'un terme dans le discours philosophique et son sens général ne sont pas séparés toujours par une frontière claire ; et que d'ailleurs le terme latin "*species*" acquiert dans la pensée d'origine chrétienne une situation voisine à celle d'"*Idea*" en philosophie. St-Augustin le définit comme "forme-image de l'objet vu et qui se forme dans l'esprit" après l'avoir rapporté à la vision directe, au face à face propre à la vision béatifique. Tout ceci sans compter avec l'utilisation plus rare de ce terme "*Species*" comme terme logique.

Il est vrai que *Species* et *Idea* ont tout d'abord un sens partagé; ils peuvent être interprétés l'un et l'autre comme apparence sensible ou comme forme visible. Choisir *Species* aurait probablement signifié aux yeux de Barbaro rester dans les limites du sensible, même si on l'énonce comme objet immédiat de la connaissance sensible. En revanche en privilégiant *Idea* il

permet ce glissement du sensible vers l'intelligible que ce terme implique (1). Ce faisant Mgr. Barbaro prend un risque de taille. Le risque n'était pas tellement celui d'introduire un terme platonicien à l'intérieur d'un discours fortement aristotélicien. Au contraire il s'agit là d'un joli tour de force pour cet aristotélicien padouin que de collaborer ainsi à la Concorde des philosophes. Le vrai risque concerne le centre de son travail, le sujet de son traité, la définition de l'architecture, de l'oeuvre architecturale et de l'architecte. Il y a une utilisation confuse à cette même époque du terme *Idea* dans les traités d'art où se mêlent des références philosophiques diverses parmi lesquelles se détache l'influence néoplatonicienne et dont l'objectif est d'instaurer la peinture comme modèle (2). Cette utilisation n'est pas sans rapport avec l'apparition du subjectivisme, de la dominance de l'idéal et des idéaux à l'intérieur des philosophies de l'art et de la philosophie en général. Il va de soi que les conséquences d'une telle modélisation de la peinture seront néfastes à l'architecture elle-même : automatisme des images, consécration de la "conception", fétichisme académiste des dessins. Des noyaux de résistance à ce courant se détachent dans l'histoire de l'architecture, voir J.F. Blondel et surtout le rationalisme français du XIXème siècle, l'antécédent le plus proche de Le Corbusier (3).

Il est intéressant de remarquer que L.B. Alberti dont l'oeuvre sert d'inspiration constante à Barbaro, comme en témoignent de nombreux passages de son *Vitruve*, ne prend pas le risque d'une telle confusion.

Si dans son *De Pictura* le terme *Idea* apparaît avec un sens qui reste à déterminer, il ne l'utilise jamais dans son *De Re Aedificatoria* (4). Il y a chez Alberti un refus radical à lier un tel terme à la considération de la chose architecturale.

Or pour Barbaro il ne s'agira pas seulement de traduire exclusivement *species* de la *dispositio* par *idea*. Le terme apparaît par ailleurs

avec un sens plus général comme pour bien montrer qu'il reconnaissait toutes les implications que son utilisation éveille et pour, en même temps délimiter sa portée précise, par rapport à sa pensée et à l'architecture. En connaissant le rôle que l'attachement à la précision des termes et que le travail philologique ont à l'intérieur d'une pensée comme la sienne, pensée qui n'est autre chose qu'une pensée de la relation, on peut affirmer que, entre les différentes occurrences du terme *Idea* dans son texte, se tisse un rapport profond et puissant. C'est pourquoi si on veut tirer toutes les conséquences qui découlent du lien entre *Idea* dans un sens général et *Idea* comme espèce de la *Dispositio* de l'oeuvre architecturale, il faut procéder par l'analyse de ces différentes occurrences.

Dans la version latine du Vitruve, le terme *Idea* est utilisé deux fois dans le Premier Livre dans un sens général. Dans la première version italienne le terme n'apparaît dans ce sens qu'une seule fois en correspondance avec sa seconde occurrence dans le texte latin. A la place de la première il écrit en italien "*forma e qualità*" de l'oeuvre (5). Bien qu'on puisse profiter de ce déplacement entre les différentes versions pour conclure à une première définition d'*Idea*, il faudrait pour arriver à une telle définition considérer d'abord le sens des paragraphes où se trouvent ces occurrences.

Dans les deux cas il s'agit d'une *Idea* qui étant dans la "*mens de l'artifex*", dans l'intellect de l'architecte, signe l'oeuvre, conforme la matière extérieure. Il faut retenir d'ailleurs que parler de signature a ici un sens spécifique puisque dans les deux paragraphes il y a précisément identification entre signe et *Idea*. De là qu'il y a tout aussi identification entre la spécification par la forme de la matière extérieure de l'oeuvre et l'impression de signe. Il faut constater la parenté entre un tel type d'*Idea* et la précedence de la maison dans la *mens de l'artifex*, l'intellect

de l'architecte. Encore faudrait-il creuser l'interprétation des textes de Barbaro et ceux de Thomas d'Aquin (6) afin d'éviter les interprétations hâtives sur la transcendante idéalité d'une telle Idea. Bien que l'Idea soit assimilée par Barbaro au signe et son travail sur l'oeuvre, à l'impression du signe; dans les deux occurrences, c'est dans la première que le terme se trouve précisément définit dans un processus de signification, ce que les scolastiques appellent le "modus significandi" (7).

"Car dans toute oeuvre, par la raison dirigée et avec dessin (*disegno*) terminé, on trouve le signe de l'architecte (*artifex*) c'est-à-dire l'idea qui se trouve dans son intellect (8)."

Dans la deuxième occurrence par contre la même identification se rapporte à la façon de manipuler la matière, de fabriquer à partir des matériaux une oeuvre. Ce serait ce que les scolastiques appellent le "modus operandi".

"L'architecte voulant faire quelque chose (fabriquer une oeuvre) prend les matériaux que la nature met à sa disposition et forme cette matière de cette idea et de ce signe qu'il a dans son intellect (*esprit*)" (9).

Or pour saisir la raison pour laquelle l'Idea de l'oeuvre apparaît dans ces deux modes il faut lier cette modélisation à la double considération de l'oeuvre architecturale comme *Ratiotinatio* et comme *Fabrica*. Ainsi l'Idea dans son "modus significandi" correspond à la considération de l'oeuvre comme *Ratiotinatio*, tandis que la même Idea dans son "modus operandi" est propre à l'oeuvre en tant que *Fabrica*. C'est pourquoi explorer dans le texte de Barbaro la notion d'Idea implique accorder la pensée à ces deux moments; *Fabrica* et *Ratiotinatio*. Si en plus on considère que pour Barbaro non seulement l'architecture "est fruit de *Fabrica* et *Ratiotinatio*" (10) mais toujours d'après lui "la définition de l'architecture contient la définition de *Fabrica* et *Ratiotinatio*, on s'aperçoit de l'importance de ce couple

pour penser la spécificité architecturale d'une telle notion d'Idea.

Malgré la primauté que cette double considération de l'oeuvre a pour comprendre la chose architecturale, elle sera de fait souvent abandonnée, mise à côté, réinterprétée, et en même temps ce sera la spécificité de l'architecture qui sera effacée. Si pour Barbaro on peut traiter de l'architecture parce qu'on est capable d'articuler la réflexion dans *Fabrica* et *Ratiotinatio* cette articulation ne sera pas toujours présente dans les discours qui prétendent aborder l'oeuvre architecturale. Il est vrai qu'une certaine pensée moderne a des difficultés à percevoir le sens de *Ratiotinatio* et *Fabrica* et essaiera de les faire entrer dans son système en les traduisant respectivement comme théorie et pratique (11). Ce faisant on ne trahira pas seulement le sens du couple vitruvien mais on trahira

de la considération architecturale.

Dans la traduction du Vitruve, en introduisant théorie et pratique, on a constitué un barrage à la compréhension de l'architecture non seulement en raison du poids que ces deux notions ont dans n'importe quel discours, mais aussi parce qu'on a fait écran à la richesse des échanges que *fabrica* et *ratiotinatio* induisent.

Restituer la puissance de ces échanges pourrait être un des principaux résultats de l'analyse philologique de la notion d'idea chez Barbaro. Cependant il faut esquisser dès maintenant la portée que Barbaro donne à ces deux termes. Pour lui la *Fabrica* c'est la considération des possibilités d'un matériau pour tel ou tel ouvrage: il y a déjà ici de la considération, de la "méditation" dit le texte vitruvien. D'autre part la *Ratiotinatio* est toujours d'après D. Barbaro cette description mathématique (raison de proportion) et technique (artès) de l'oeuvre qui constitue la raison démonstrative d'une telle oeuvre. On voit du côté de

Pages 63-64
manquantes sur le rapport

7/ Le modus significandi associé au modus intelligendi et parallèle au modus essendi, ou modus operandi, est partie d'une réponse diversi-modale que la pensée scolastique donne à la question posée par Aristote dans sa Métaphysique, (Liv. IV) : "L'être se dit en plusieurs sens". La considération de l'oeuvre architecturale dans son modus significandi, n'a pour Mgr Barbaro (ni pour nous) aucun lien avec une quelconque sémiologie moderne (ou post), car elle fait partie d'une conception pluri-modale de la chose architecturale. Le modèle linguistique de l'architecture se complétant toujours d'un modèle artisanal pour une oeuvre qui est à la fois fruit de Ratiotinatio et de Fabrica.

8/ Mgr Daniele Barbaro, Vitruvio, I diecci libri de l'Architettura tradutti et commentati, Venice 1556 (Liv. I, Chap 1).

9/ Idem 8 (Liv. I, Chap 3)

10/ Idem 8 (Liv. I. Proemio)

11/ Le premier à le traduire ainsi c'est aussi un des premiers architectes à se définir comme "moderne", Claude Perraul. "Les dix livres de l'architecture", Claude Perrault, Paris 1673.

III - L'INTELLECT AGENT : L'IDEA CAUSAMENTALE

On a déjà signalé que l'Idea apparaît chez Barbaro identifiée au signe précédent l'édification de l'oeuvre dans la Mens de l'Artifex, dans l'esprit de l'architecte. Dans l'oeuvre se trouve l'Idea de l'architecte "puisque'elle opère d'abord dans l'esprit", explique Barbaro une première fois.

Dans une deuxième occurrence, il parle de cette Idea ou signe qui existe dans l'esprit de l'architecte (1). Pour bien comprendre le caractère qu'a la préexistence de l'Idea dans l'esprit de l'architecte, il faut se débarrasser de toute théorie subjectiviste du créateur. Cette question n'est pas abordable avec l'appareil kantien ou néo-kantien; une conception romantique ou moderne basée sur la différence sujet/objet est étrangère à Barbaro. Certains auteurs (Panofsky) (2) ont justement déploré l'absence d'une telle distinction sujet/objet. Notre hypothèse est que, au contraire, la présence d'un système basé sur cette distinction aurait ruiné les chances de définir la notion d'idea de l'oeuvre architecturale.

L'esprit de l'architecte, lieu de résidence de l'Idea n'a rien à voir avec la subjectivité d'un sujet. L'esprit de l'architecte, la Mens de l'Artifex n'est autre que l'intellect agent. C'est grâce à lui que l'édifice se conforme, c'est son agir qui impose sa forme à la matière de l'oeuvre, c'est lui qui met en acte le lieu architectural. On est face à un esprit d'architecte si et seulement si on est face à un intellect capable d'arbitrer une Idea, un signe qui en imprimant la matière définit une oeuvre. L'Idea dans l'intellect agent doit être fort pour pouvoir investir la matière d'une forme, pour faire une oeuvre de laquelle la matière ne se retire pas. C'est cette force de l'Idea qui définit l'esprit de l'architecte, l'intellect agent et non pas une quelconque subjectivité spirituelle qui définirait l'architecturalité d'une idée. Comprendre l'esprit de l'architecte comme cause efficiente, c'est reconnaître la précédence de l'Idea de l'oeuvre à sa formation, à sa mise en acte qui est ici sa mise

en forme. Or cette précédence n'est pas ponctuelle car l'édifice étant opus, face finale d'une opération, il faut que pendant tout le processus de fabrication l'Idea puisse tenir la primauté; autrement on ne ferait pas "une oeuvre". Laisser perdre dans la fabrication de l'oeuvre la forme capable de mettre la matière en oeuvre, c'est laisser perdre l'aspect qui caractérise l'architecturalité de la chose. L'idea de l'oeuvre dans la mens de l'architecte est la garantie de sa mise en effet, de son exécution. Cette définition de l'Idea de l'oeuvre et de sa préexistence dans l'intellect agent suit, chez Barbaro, celle de Thomas d'Aquin. Il faudrait s'arrêter dans celle-ci pour mesurer toutes ses implications à partir d'un constat non négligeable, l'exemple choisi par Thomas (comme d'ailleurs celui choisi par Aristote) est celui de l'architecte (l'artifex, l'aedificatoris).

Dans la Somme Théologique Saint-Thomas écrit : "Ainsi la maison préexiste dans l'esprit de l'architecte préexiste dans le sens d'un étant intelligible, (*secundum esse intelligibile*), et peut être définie comme Idea de la maison, car l'artifex tend à assimiler la forme de la maison à celle conçue par son intellect" (3). L'idea thomiste par rapport à l'esprit de l'architecte est présentée comme cause efficiente de l'édifice. Son rôle est de déclencher un processus de formation de la matière à la fin duquel on aurait la maison. Sa raison d'être n'est autre que de pouvoir transformer les matériaux en édifice, imprimer à la matière de la maison sa forme. *Sicot aedificator in mente sua praeconcepit formam domus quae est quasi idea in materia fiendae*" ajoute Thomas toujours dans la Somme Théologique (4).

Si comme nous l'avons signalé, ce n'est pas l'esprit de l'architecte, dans la subsistance de sa subjectivité, qui décide de l'architecturalité des idées, mais c'est l'Idea architecturale qui décide de la spécificité, du propre de l'esprit de l'architecte, cette primauté sur l'esprit ne fait pas pour autant de l'Idea

une idéalité. La présence de l'Idea dans la Mens qu'elle qualifie est liée à sa capacité de produire un effet. Parce que l'objet de l'Idea dans l'intellect agent est de déclencher la fabrication architecturale, elle doit se mesurer avec la fin de cette production la forme de l'oeuvre, de la Fabrica. La forme de la maison n'est pas ici la réalisation dans la matière de l'idéalité d'une idée, étant l'effet de la cause efficiente c'est cette forme de l'oeuvre qui règle l'efficace de l'Idea de la Mens. C'est ce qu'explique Thomas d'Aquin ainsi : "La fin de la génération de chaque chose est la forme : lorsque cette forme est acquise, la génération cesse" (5).

Cette phrase en précède une autre dans laquelle apparaît à nouveau l'exemple de la maison et de l'architecte et l'ensemble du paragraphe apporte de nouveaux éclaircissements. "En effet, tout être produit, soit par l'art, soit par la nature, est assimilé sous quelque rapport, dans sa forme à l'agent; car tout agent produit quelque chose de semblable à soi. C'est ainsi que la maison, qui existe matériellement, provient de la maison qui est dans l'intellect de l'architecte (quae est in mente artificis)". La cause efficiente est telle parce qu'elle est capable de se diriger vers son terme, ici la forme de l'oeuvre. Or pour que ceci soit possible, il est nécessaire qu'une relation de similitude s'établisse quelque part, qu'agent et effet partagent des traits communs. Et voici que l'architecte en tant qu'agent parvient à son but si et seulement si, il y a dans son intellect une Idea qui est en même temps la forme de l'oeuvre. L'Idea est le trait commun entre cause efficace et effet, entre processus de fabrication et oeuvre plus précisément entre efficace du processus et forme de l'oeuvre. C'est pourquoi Mgr. Barbaro utilisera dans la version italienne de son Vitruve à la place d'Idea, dans sa première occurrence l'expression : qualité de la forme de l'oeuvre. L'Idea dans l'intellect agent de l'architecte est dans l'oeuvre la qualification propre à sa forme. Comme le caractère d'un agent est de

se diriger vers un terme, celui-ci n'étant autre chose que la chose produite l'Opus, la maison, et comme d'autre part l'Idea de l'esprit de l'architecte en tant que moyen terme de la "Similituddo" devient Idea ou Forme de l'oeuvre, non seulement l'opus détermine le sens de l'"Operatio", mais plus particulièrement l'Idea de l'architecte est telle si elle coïncide avec la juste qualité formelle de l'oeuvre.

A partir de ce constat on peut donc revenir sur la force de cette Idea qui garantit l'architecturalité de l'oeuvre par sa continuité radicale comme agent dans la mesure où elle est assimilable à la juste forme de l'oeuvre. On comprend ainsi que toute démarche de l'architecte n'est pas nécessairement Operatio se dirigeant vers l'Opus, mais que c'est la forme de l'Opus comme finalité de l'Operatio qui définit le processus de résolution de l'oeuvre. On comprend pourquoi la forme adéquate de la maison se précédant comme Idea de l'intellect agent conduit fermement sa fabrication. L'agent doit avoir un trait commun avec ce qu'il effectue, celui-ci pour l'architecture est la forme ou Idea de l'édifice qui est aussi Idea dans l'intellect de l'Artifex. L'Idea est ainsi la raison de proportion, la Ratio qui met en rapport cause efficiente et cause formelle, agent et forme de l'oeuvre. C'est grâce à cette Ratio qu'on a pu lever une double hypothèque qui pèse sur l'Idea dans l'esprit de l'architecte. a) Celle-ci n'est plus à considérer comme le produit autonome d'une subjectivité créatrice : l'Idea intéresse comme constituant d'un d'un intellect agent. b) Il n'y a pas lieu de fétichiser la démarche de l'architecte ou conception de l'oeuvre, celle-ci n'est pas efficiente si elle ne se soumet pas à l'Idea comme forme juste de l'oeuvre. Ce faisant on a cru possible de se débarrasser de l'idéalité de l'idée, une Idea qui en descendant se matérialise mais qui décide, à partir de cette idéalité, de l'être des oeuvres. Alors qu'il pourrait nous être objecté qu'on n'a fait que transféré l'idéalité de l'idée de la subjectivité de l'architecte à l'idéalité de la forme.

En attachant l'Idea de l'intellect agent à l'Idea dans l'oeuvre on a transféré la cause efficiente à l'ordre de la causalité formelle. C'est par sa forme actualisée, par son acte d'être la forme de l'oeuvre, que l'Idea est cause efficiente, donc productrice de l'édifice. Or on sait comme le démontre Aristote dans sa Métaphysique (6) que la quiddité d'un être ne peut pas être distincte de l'être lui-même, que l'Idea comme forme et qualité de l'oeuvre, si elle a la prétention de définir sa substance, ne peut pas naviguer quelque part hors de l'oeuvre elle-même. La question qui se pose donc est de déterminer la place de l'Idea de l'édifice chez Barbaro en sachant que si elle préexiste dans l'intellect agent, c'est parce qu'elle est assimilée à la juste qualité de la forme de l'oeuvre. Toutefois si cette qualité de la forme de l'édifice se veut aussi sa quiddité substantielle, elle ne peut pas se donner hors de sa corporalité, de son caractère de chose sensible, autrement l'être lui-même de l'oeuvre ne serait pas un avec sa quiddité comme l'affirme Aristote. Si l'Idea de l'édifice dans l'intellect agent comme qualité de la forme est considérée comme idée platonicienne, alors la maison sujet sensible duquel l'Idea est affirmée ne serait jamais une substance, ce qui contredit ce qu'on sait de la nature de la substance de la maison comme individu composé de forme et matière. Plus encore Barbaro en bon aristotélicien ne peut pas admettre qu'on enlève aux choses sensibles, aux édifices, leur existence substantielle.

Il est vrai que l'Idea en tant que forme de l'oeuvre n'est pas posée par Barbaro comme définissant à elle toute seule la substance de la maison. En tant que forme en acte de l'oeuvre qui préexisterait dans l'intellect agent, elle doit présupposer une matière réceptacle. La forme de l'édifice, de la fabrique, n'est rien sans la matière où elle est en puissance. C'est seulement à partir d'elle que l'architecte pourra devenir intellect agent; cause efficace. C'est ainsi qu'on a pu dire plus haut que la nature de la substance de l'édifice est celle d'un composé de matière et forme. La forme étant la mise en acte de

la potentialité de la matière.

Il s'ensuivrait alors que la quiddité substantielle de l'édifice est suspendue à l'actualité de sa réalité physique, de son existence factice. Dès lors, si on admet que l'Idea comme "qualité de la forme" de l'édifice n'est pas une idéalité, pour pouvoir précéder, dans l'intellect agent, l'effet de son agir, il faut passer de la considération de son actualité à celle de ses conditions de possibilité. Il s'agirait plutôt de ce que Duns Scot appelle le "possible réel" et qu'il distingue du "possible logique", parce que dépendant d'une puissance réelle (7). Cependant cette hypothèse doit être mise entre parenthèse jusqu'à ce qu'une lecture plus approfondie du texte de Barbaro puisse nous apporter des précisions concernant l'ordre des causes propres à la fabrication architecturale. Procéder autrement risque de nous amener à un placage d'un système conceptuel fort, comme celui basé sur les conditions de possibilité, abandonnant ainsi le travail d'analogue, de rapport d'amplification qu'on a choisi avec Barbaro et Le Corbusier pour aborder l'architecture. Le danger serait ici d'introduire par le biais des conditions de possibilité à la notion de projet architectural, notion plutôt philosophique qui reste au moins secondaire et pour Barbaro et pour Le Corbusier. On aurait éliminé l'idéalisme platonicien de l'Idea en architecture à cause de sa non pertinence pour le réintroduire modernisé et structuré en système, en raisonnant du point de vue possible, sur le concept du projet.

Si l'Idea en architecture apparaît d'abord dans l'intellect de l'architecte c'est parce qu'elle y est la cause efficace de l'oeuvre et que ce n'est pas un hasard si dans le langage courant on appelle cause, cette seule cause (du langage philosophique). Néanmoins toutes les autres causes sont dans une interaction réciproque et leur ordre de relation reste à établir. l'Idea nous a permis de relier d'abord la cause agent et la cause formelle.

C'est en elle comme qualité de la forme de l'oeuvre que peut se réaliser la "Similitudo" entre l'agent et la chose que l'agent est appelé à produire. Donc si, considérée forme de l'opus, elle décide de l'efficace de l'intellect agent, la décision sur la primauté entre les causes formelles et efficaces n'est pas la même suivant l'antériorité temporelle ou suivant la perfection de la chose.

Or la forme de l'oeuvre architecturale ne peut pas exister à elle seule sans intervention de la matière qu'elle actualise; il faudrait alors joindre à la cause formelle la cause matérielle, le support que la forme met en acte. On peut établir ainsi la nécessité dans la gestation de l'édifice, de la présence d'une cause matérielle sur laquelle s'exerce la cause formelle, en sachant qu'en même temps c'est par l'Idea que la cause formelle rassemble la cause efficiente : moteur de la fabrication architecturale. Cependant le système de causes qu'on vient d'énoncer est incomplet, il laisse ouvert une série de questions sans les résoudre. D'autre part le rôle de l'Idea pour ce qui concerne la cause matérielle reste vague.

L'Idea, définie par Barbaro comme qualité de la forme, est aussi mise en acte de la matière de l'édifice, comment peut-elle alors guider l'intellect agent de l'architecte avant d'exister factivement ? Voilà une question à laquelle l'introduction de la cause finale dans le système des causes pourrait répondre mieux que l'application du concept de possibilité. En effet, l'avantage qu'aurait une telle opération serait non seulement de compléter le système des causes classiques, mais plutôt de nous présenter la réflexion des causes les unes sur les autres. C'est ce que fait Barbaro en sachant qu'il existe en architecture un ordre des causes, mais que cet ordre n'est pas organisé en ligne droite. En suivant son texte on verra que ce jeu de réflexion des causes s'organise d'après le couple *Fabrica* et *Ratiotinatio* et que c'est seulement en son intérieur qu'on pourra délimiter la portée de l'Idea de l'oeuvre architecturale sans tomber dans l'idéalisme des idées,

même s'il apparaît déguisé sous la forme du projet architectural.

C'est alors qu'on pourra comprendre le rapport entre cause finale, finalité a priori de l'oeuvre, et Idea. Et c'est à partir de là qu'on pourra peut être essayé de répondre à la question suivante, comment établir un certain nombre de formes nécessaires au sein d'un monde marqué par la contingence? En d'autres termes si l'Idea de l'architecture est assimilable au Plan Libre, qu'en est-il d'un accord entre une libéralité toujours contingente et le caractère nécessaire du plan ?

NOTES

1/ Soit dans le chapitre 1 dans le modus significandi, soit dans le chapitre 3 dans la Fabrica, l'Idea dans son sens général est toujours Signe, opération de l'intellect.

2/ E. Panofsky, Idea, Hambourg 1924, voir notre note II, 2).

3/ Thomas d'Aquin, Somme Théologique, (I Q. 15)

4/ Thomas d'Aquin, Quodlibeta (IV, I, 1)

5/ Thomas d'Aquin, Compendium Theologiae (II, chap. 102)

6/ Aristote, Métaphysique (Z, 6)

7/ Duns Scot, Ordinatio (I, d 2, Q. I-4, Opera).

IV - NON LINEARITE DES CAUSES: FABRICA-RATIOTINATIO

Dans le chapitre 3 du Premier Livre de Vitruve, Barbaro reviendra sur l'Idea de l'oeuvre architecturale dans un sens général. A mi-chemin de ce premier livre, Barbaro expose ce qui constitue le fondement de toute connaissance scientifique, de toute science démonstrative: saisir ce-qui-est par sa cause. L'objet de son traité est de faire connaître de la manière la plus parfaite l'architecture, et comme il partage sans doute la phrase de Duns Scot : "La connaissance par la cause est plus parfaite que la connaissance de la chose à partir d'elle-même sans cause" (1), il doit donc ordonner son travail à partir du système des causes.

"Le savoir, la science, n'est autre chose que la connaissance des effets par leurs propres causes : chaque effet est produit par quelqu'un à partir de quelque chose, en vue d'une fin, avec quelque mode ou figure. Celui qui fait est appelé agent, la chose à partir de quoi on fait est appelée matière ou sujet, ce vers quoi on s'achemine on l'appelle fin, ce qui achève et rend parfait en être et en figure on l'appelle forme ; c'est ainsi que pas plus de quatre sont les causes. C'est pourquoi on peut dire que quelqu'un est sage, quand il est capable de connaître ces quatre causes", écrit Barbaro (2). Il s'agit ici des causes de l'oeuvre architecturale, mais il s'agit aussi des quatre causes selon lesquelles se construira le traité, comme le montre ce qu'il appelle la méthode de circonscription.

Cette méthode utilise dans l'enchaînement des termes dans une phrase, ou des phrases dans un discours, un ordre architectural qui lui permet non seulement de déployer devant nous l'étendue d'un énoncé mais surtout d'en augmenter sa compréhension. Par cette méthode ou manière de circonscrire les phrases, nous amplifions les effets qu'elles produisent dans notre entendement. Bien que probablement liée à l'analogie thomiste cette manière est à rapporter à la notion vitruvienne d'*Amplitudo* (3). La circonscription du discours doit produire ce que Vitruve redonne à l'architecture de l'oeuvre une *Amplitudo* (une amplification).

C'est pourquoi une analyse philologique du texte est ici capitale pour comprendre comment le texte parle de l'oeuvre architecturale. La considération de l'architecture est elle aussi une architecture qui nous informe à partir de son architecturalité.

Concernant l'ordre possible des causes, Barbaro abordera tout de suite un groupement de causes qui résume son exposé au milieu de son Premier Livre : "Pour ce qui est de l'agent artificiel et des conditions qu'il doit remplir on en a déjà parlé quand on a exposé les devoirs et facultés de l'architecte. De même, on a déjà développé ce qui concerne la forme, il nous reste à traiter de la matière et de la fin" (4). Le plan de l'exposé s'organise selon les causes de l'oeuvre en les groupant deux à deux : d'abord la cause efficiente et la cause formelle, et après la cause matérielle et la cause finale.

Cet ordre de l'exposé ne correspond pas à celui dans lequel Barbaro a énoncé auparavant les causes : cause efficiente, cause matérielle, cause finale et cause formelle (5). Cet ordre suit une progression entre les causes d'après leur inhérence, d'après leur immanence en tant que causes. On passe de celles qui dépassent le plus la chose causée parce que ce sont elles qui sont toujours en devenir en se transformant sans cesse vers celles qui sont stables en elles mêmes, en repos. Ainsi l'agent, parce qu'étant celui qui agit, est lui même devenir: le premier de la liste, et la forme parce que perfection de l'acte d'être est immobile en elle même, elle finit la liste. Au milieu la matière, sujet passif de la génération transcende la chose causée et est pour cela rapprochée de l'agent, tandis que la fin état de repos vers lequel s'achemine toute chose, se lie à la solidité durable de la forme. C'est comme si dans l'échelle des causes on soustrait du devenir aux causes pour passer à la cause qui est toujours en acte, toujours en soi. Une telle progression des causes est proche de Thomas d'Aquin, "De Causis" et "Contra Gentilis".

Partant toujours de la cause efficiente: l'agent, on connaît un autre ordre de causes, celui-ci cher à Duns Scot, de *Ordinatio* et *De Primo Principio*, et qui est basé sur la division entre causes extrinsèques et causes intrinsèques. Scot privilégie les premières : la cause efficiente et la cause finale aux secondes : cause formelle et cause matérielle par rapport à la primauté de la génération. "Ce qui n'est pas causé par des causes extrinsèques ne l'est pas à partir de causes intrinsèques", écrit Scot (6). On aurait ainsi une progression passant du plus général au plus particulier dans l'ordre des causes et qui donnerait ceci : agent, finalité, forme et matière. On aurait ainsi rapproché agent et finalité, rapprochement que Barbaro utilisera aussi à travers la métaphore aristotelicienne de l'arche (7).

Barbaro propose donc un ordre des causes : (agent, forme, matière et fin) qui apparaît comme la troisième variante possible d'un système de quatre causes, si on conserve toujours la première place pour la cause efficiente, la "cause" selon le langage courant. Il ne s'agit pas néanmoins pour lui de postuler cet ordre comme le seul adéquat pour comprendre la chose architecturale comme effet. On verra apparaître les autres ordres alternativement dans son texte dans l'interaction non linéale entre les diverses causes. Il reste que cet ordre énoncé par Barbaro organise le jeu des causes entre elles. De plus cet ordre s'organise et organise le couple *Ratiotinatio/Fabrica*.

En effet, derrière l'intellect agent et la qualité de la forme de l'oeuvre, donc derrière la cause efficiente et la cause matérielle il faut lire *Ratiotinatio*. D'autre part derrière la matière et la fin il faut lire la matérialité et l'usage propre à la *Fabrica*.

Quand dans le début du 3ème chap. 1 liv., Barbaro en rendant compte de l'ordre de son exposé signale qu'après avoir considéré l'architecte et la forme de l'oeuvre, cause efficiente et cause matérielle de l'architecture, il abordera

la cause matérielle et finale de celle-ci il ne fait que revenir aux questions qui auparavant ont servi à Vitruve pour définir la *Fabrica*. Autrement dit il annonce qu'à travers ces deux dernières causes, il s'agit de considérer l'architecture comme *Fabrica*. La définition vitruvienne de la *Fabrica* est absolument claire sur ce point : "*Fabrica* est continu, exercice de la pensée (méditation) sur l'usage, elle est accomplie avec les mains de toute sorte de matière qu'on requiert pour former l'oeuvre" (8), traduit-il. La traduction de J. Martin est peut être plus juste : "Fabrique n'est autre chose que commune et continuelle méditation de l'usage, et celle-là se fait manuellement de toutes espèces de matière qu'il est besoin de mettre en oeuvre, pour venir au point de la formation" (9).

A partir de cette définition Barbaro centrera son commentaire sur l'usage comme finalité de l'oeuvre et montrera la nécessité de fixer au départ la fin pour pouvoir commencer la fabrication, pour pouvoir se mettre à l'oeuvre. identifiant usage et finalité dans son commentaire, sur la définition de la *Fabrica* il met en avant la cause finale dans une progression des causes de l'oeuvre. "Parce que c'est la fin qui meut l'oeuvre". Si la *Fabrica* se fait dans la matière extérieure, c'est l'usage comme finalité qui permet de "mettre en oeuvre". C'est pourquoi on pourrait conclure avec lui et par rapport à l'*Idea* "(La *Fabrica*) contient beaucoup plus qu'"on présume d'ordinaire" (9).

Pour ce qui concerne l'*Idea*, on a vu qu'elle apparaît soit dans l'intellect de l'architecte, soit comme qualité de la forme de l'oeuvre, donc liée étroitement à la cause efficace et à la cause formelle. Or si on veut considérer le jeu de réflexion entre les quatre causes en relation à l'*Idea* de l'oeuvre, on devrait par conséquent songer au rôle de la cause matérielle et la cause finale, en d'autres termes inclure la considération de l'architecture comme *Fabrica*. Il y va de la spécificité architecturale de cette *Idea*.

En effet, à partir d'un point de vue exclusivement "Ratiotinatio" de l'architecture, le danger n'est pas tellement de donner une vision trop discursive, voire théoricienne de la chose architecturale, ce que l'on risque est la possibilité même d'une définition propre de l'Idea de l'architecture en la confondant par exemple avec celle de la peinture ou celle de la sculpture. Vitruve insiste fermement sur le lien inséparable qui doit unir la considération de l'architecture comme *Fabrica* et comme *Ratiotinatio*. Barbaro dans son commentaire marque implicitement la ligne entre l'architecture d'une part et la peinture et la sculpture de l'autre. Ainsi si en cherchant un exemple où la *Ratiotinatio* se suffirait à elle-même, il le trouve dans la peinture et dans la sculpture, c'est parce que dans ces deux arts la forme de l'oeuvre peut se subsumer à la forme de l'intellect agent. L'essence de la peinture et de la sculpture se trouvent, selon Barbaro, dans la disposition de l'esprit de l'artiste et non dans la matérialité de leurs oeuvres. Et ceci à tel point que "le divin Michel Ange est peintre et sculpteur, autant en mangeant et en dormant qu'en travaillant pour produire ses oeuvres". Il s'agit là d'une description typiquement maniériste de l'artiste qui peut tout faire parce qu'il fait tout bien et vite. Description qui aurait pu être celle d'un Vasari et qui pour Panofsky serait la préfiguration de la distinction sujet/objet dans la théorie de l'art, alors qu'elle est plutôt la récurrence d'un "*ars habitus mentis*" senequisant (10). Ces arts comme faculté de l'entendement ne peuvent qu'être assimilés à la peinture et à la sculpture, des arts dont les oeuvres ne s'usent pas. Tandis que l'oeuvre architecturale est vouée à l'*Usus*, "sa finalité est manifeste: contribuer à l'utilité de la vie", écrit Barbaro, dès lors on ne peut pas rester dans l'intellect de l'artiste. Mais ce n'est pas seulement par l'*usus*, comme cause finale que l'architecture va se distinguer des arts qu'on peut aborder à partir du seul *Ratiotinatio*, des arts qui dépendent fondamentalement d'une disposition de l'intellect humain c'est aussi à cause

de la matière qu'il faudra considérer les réalisations architecturales indissolublement comme *Ratiotinatio* et comme *Fabrica*.

"En architecture avant que la matière soit disposée et appareillée il faut considérer que l'intellect de l'homme est imparfait et que la matière est comme on dit d'habitude, sourde, n'oeuvrant que d'après sa puissance" (11). Voilà le mot est lâché, la matière vient de le révéler, l'intellect humain est imparfait. Dès lors comment pourrait-il prétendre posséder à lui seul l'essence de l'être architectural, la quiddité de l'oeuvre ? L'*Idea* dans l'intellect de l'architecte, même si elle est qualité de la forme de l'oeuvre ne peut pas se passer d'un *usus* qui lui échappe, d'une matière qui peut lui rester sourde.

Barbaro écrit : "l'art (de l'architecture) qui est observateur de la nature, en voulant produire quelque chose, prend la matière que la nature lui soumet en être et forme naturels comme le bois et la pierre (ainsi que des matériaux artificiels comme le bitume et la chaux) et conforme les matières de cette *Idea* et de ce signe qui résident dans l'intellect de l'architecte" (12).

Il y a une matière à partir de laquelle l'architecte doit travailler, matière naturelle ou artificielle à laquelle il pourra imposer une forme, une *Idea*, à condition qu'il considère sa prédisposition, son aptitude à la recevoir.

Comme cette matière ne se retire pas de la forme de l'oeuvre architecturale, celle-ci aura une endurance, une durée. Et, comme d'autre part étant dans un monde, la finalité de l'oeuvre est l'utilité de la vie dans celui-ci, cause matérielle et cause finale doivent contribuer à définir la spécificité de l'*Idea* qui est dans l'esprit de l'architecte.

Suffit-il de corriger cette *Idea*, signe dans l'intellect agent, qualité de la forme dans l'oeuvre en la réglant sur la prédisposition de la matière et en lui rappelant la finalité

d'un *Usus* ? Reconnaître l'importance de la cause matérielle et la cause finale ne signifie rien si on n'élabore pas les mécanismes d'interaction des causes. Affirmer la nécessité de placer *Fabrica* à côté de *Ratiotinatio* comme deux moments inséparables dans la considération de la chose architecturale ne conduit à rien tant qu'on n'a pas mis en lumière le fonctionnement qu'occasionne cet appareillage. L'*Idea* de l'oeuvre architecturale telle qu'elle apparaît dans le texte de Barbaro, dans son sens général et dans son sens particulier, serait la bonne occasion pour révéler ces mécanismes, ces fonctionnements. Une *Idea* qui comme on le verra est aussi celle du Plan Libre.

Il a été déjà signalé que l'*Idea* apparaissait deux fois dans le premier livre du Vitruve de Barbaro, la première en "*modus significandi*", la seconde en "*modus operandi*". En effet cette seconde occurrence parce qu'elle est liée à la matière et à l'usage, décide de la mise en oeuvre de la fabrication de la chose architecturale. Or même en se rapportant à la mise en oeuvre, à la *Fabrica*, elle continue à être signe, "*modus significandi*". Elle ne cesse pas d'être dans l'intellect de l'architecte forme de l'oeuvre et pourtant elle mesure l'aptitude de la matière, elle pondère le meilleur usage d'un site. Même déterminée par la *Fabrica*, l'*Idea* ne quitte jamais le domaine de l'intellect. A travers elle, l'intellect imparfait peut se compléter, dans son application il s'achève. Parce que l'*Idea* de l'architecte ne s'autosatisfait pas d'elle même dans l'intellect de l'artiste comme chez le peintre, parce qu'elle doit reconnaître ses limites, elle arrive à se dépasser comme "*Idea ad extra*". L'intellect de l'architecte, capable de circonscrire ses bornes, s'interdit aussi tout fétichisme de la pensée et des images, et du même coup il peut, à travers une résolution des intentions de sa pensée dans les choses externes, enchaîner avec une intelligence qui l'excède. Sans résolution de la chose posée hors de l'âme de l'architecte, sans mise en oeuvre et sans mise en *Usus*, un des extrêmes de l'opération architecturale manque et l'*Idea* n'est pas probante, y

compris du seul point de vue de la *Ratiotinat*io. La *Fabrica*, moyen terme nécessaire d'un "syllogisme d'application" (13) qui dans ses résolutions excède les règles que l'intellect agent pose pour sa constitution, ne fait que parfaire la puissance imparfaite de cet intellect tout autant qu'achever la commodité d'un site.

A ce point de notre démonstration de l'*Idea* du Plan Libre, le "syllogisme d'application" qui dérive de l'interaction entre *Fabrica* et *Ratiotinat*io, pourrait originer une série d'objections qu'il faut signaler. Car, en nous référant au passage de l'intellect à la chose, de la pensée à l'être de l'oeuvre, on risque d'utiliser cet argument ontologique critiqué par Kant. "Le titre pompeux d'une ontologie qui prétend donner des choses en général, une connaissance synthétique et a priori dans une doctrine systématique (par ex. le principe de causalité doit faire place au titre modeste d'une simple analytique de l'entendement pur" écrit Kant (14). On pourrait répondre qu'il ne s'agit pas de la même ontologie, que l'ontologie dont il est ici question dans la mesure où elle considère la structure ontologique "en parallèle" à la réalité en acte faisant corps avec elle, procède au contraire comme démonstration "a posteriori". Il suffirait d'analyser de près les modes de signification tels qu'ils sont présentés par Barbaro pour se rendre compte que quand ils travaillent comme démonstration ils lient les effets à leur cause, donc "a posteriori"; et que quand ils se dirigent vers les choses ils le font en tant que "résolution". Etant, bien entendu qu'il faut donner tout son sens de rétrocession au terme de résolution. Toutefois il ne s'agit pas ici d'exposer à l'avance les résultats de notre démonstration, mais en signalant les différences entre la considération architecturale et une certaine pensée critique on cherche à préciser les termes de notre démonstration. Le moment est capital pour cette mise à net, car dans ce qui va suivre il va être question du lien entre "être de raison" et "être de nature" (15). Or dans l'affinité entre la logique et la métaphysique supposée

par un tel lien, l'enjeu n'est pas seulement dans l'enquête sur l'être en tant qu'être, chère à une philosophie moderne (ou post-moderne), mais aussi dans la disposition de la signification pour rendre le monde congruent à l'ordre de l'être. Comment les actes de l'intellect agent vont se résoudre non pas dans les discours (vrais) mais dans les choses muettes, alors la fabrication architecturale sera justement l'occasion d'une multiplication de l'intelligence par rapport à ce-qui-est.

On a commencé en signalant que les deux occurrences de l'Idea chez Barbaro correspondaient au "mode significandi" et au "mode operandi", pour constater en suite que plus précisément cette Idea était dans l'intellect agent comme "similitudo" de la forme de l'oeuvre. D'une Idea comme "cause efficace" on est passé à une Idea comme "cause formelle", une Idea donc qui résidait dans le Ratiotinatio, mais une Idea n'ignorant pas la Fabrica se présente aussi comme "mise en oeuvre".

Or l'Idea reste signe de l'intellect car elle implique une intelligence résolutive dans les choses. Cette perspective ne pouvait que prendre, par le revers, l'empiriste qui fuit la puissance de la signification propre à l'intellect de l'architecte et le nominaliste qui, fasciné par le jeu des phrases et des images, ignore qu'ils ne sont rien en architecture sans se confronter à leur résolution dans la fabrication.

NOTES

- 1/ Duns Scot, De Primo Principio
- 2/ Mgr. Daniele barbaro, Vitruvio, I dieci libri de l'Archittetura traduti et commentati, Venice 1556 (Liv.1, chap. 3).
- 3/ Vitruvio, De l'Architecture, dédicace à Auguste.
- 4/ Idem 2, (Liv. 1, chap 3)
- 5/ Idem 2, (Liv. 1, chap 3)
- 6/ Duns Scot, De Primo Principio, Ch. 2, 15
- 7/ "Pour fabriquer (en architecture) il faut connaître la fin (l'"opus"), car c'est cette connaissance qui donne force et détermine le sens de notre opération. Ainsi comme l'archer n'aurait pas pu cibler sa flèche vers son objectif s'il n'avait pas tenu fermement la mire de son arche, de même l'architecte ne peut pas attendre la fin de son opération s'il dirige sa pensée ailleurs. L'usage est donc d'adresser les choses vers leur fin adéquate". Barbaro, Op. Cit. Proemio.
- 8/ Idem 2, (Liv 1, Proemio)
- 9/ Jean Martin, Architecture ou Art du bien bâtir de M.V.P Vitruve mis de Latin en François par..., 1547.
- 10/ Si Barbaro passe d'une architecture juge des artes à un architecte juge des artes, d'une architecturalité de l'oeuvre à une architecture de l'esprit de l'architecte ce n'est pas par méconnaissance de la différence objet/sujet, mais parce qu'il vise une Fabrica della Mente qui est tout autant "architecture de l'esprit" qu'intelligence de l'oeuvre".
- 11/ Idem 2 (Liv. 1 Chap. 3)
- 12/ Idem 2 (Liv. 1 Chap. 3)
- 13/ Thomas d'Aquin, Métaphysique n° 1681
- 14/ E. Kant, La philosophie pre-critique et la critique de la raison pure.
- 15/ Voir l'oeuvre de Thomas de Vio dit Cajetan (1469-1534) padouan comme Mgr Barbaro. Une édition française de la logique de Cajetan devrait paraître sous la direction de Bruno Pinchard. (Ed. Vrin).

V - LA PROCESSION DE L'INTELLECT EN ARCHITECTURE

L'Idea en architecture qui apparaît d'abord dans le texte de Barbaro à l'intérieur d'un processus de signification, pour réapparaître ensuite dans son rapport à la matière extérieure comme "mise en oeuvre", est toujours identifiée au Signe. Si elle reste intrinséquement "ad intra" partie d'un processus de signification, donc *Ratiotinatio*, c'est en ayant la capacité de devenir extrinséquement, "ad extra", *Fabrica*. Si elle est du côté *Ratiotinatio*, c'est un côté qui implique le côté *Fabrica*. La question sera de déterminer de manière précise les modalités de cette implication. On pourrait dire avec Barbaro que la *Ratiotinatio* comme considération universelle (*notizia universale*) implique la *Fabrica*, considération particulière (*notizia particolare*), ce qui n'est pas faux, mais insuffisant. Insuffisant car avec l'oeuvre architecturale se pose la question de l'intellection formelle de l'individuel, de l'hecceité.

Question liée en principe à l'individualité de la seule forme dans la tradition scotiste, voire l'expression "impression du Signe" choisie par Barbaro pour expliquer le devenir oeuvre de l'Idea. En plus, cette identification entre *Ratiotinatio* et universalité, et *Fabrica* et singularité va être mise en question, parce qu'elle implique la primauté de la majeure sur la mineure. Car Barbaro, dans la plus pure tradition thomiste, en proposant une remontée de la matière de l'oeuvre au rang de la forme et en favorisant l'usage comme finalité de celle-ci, donne une place privilégiée à la *Fabrica*. C'est ainsi que l'implication de la *Fabrica* dans la *Ratiotinatio* comme inclusion de la première dans la seconde, comme implication de la mineure dans la majeure, se révèle insuffisante pour rendre compte de leur relation.

Sans quitter le domaine de l'implication on pourrait dire que celle-ci est à envisager comme la relation logique qui lie une prémisses à une conclusion. La *Ratiotinatio* étant la prémisses l'Idea ad intra, la *Fabrica* étant l'Idea ad extra, l'application de la première, donc sa conclusion.

Encore que, de même que pour Thomas Vio dit Cajetan c'est toujours la surabondance des êtres du monde qui met en défaut la rationalité discursive de l'intellect, chez Mgr. Barbaro son disciple padovien : les conclusions de la *Fabrica* dépassent le cadre de formulations des prémisses : la *Ratiotinatio* (1). On pourrait imaginer alors que le sens de l'implication entre *Ratiotinatio* et *Fabrica* n'est pas unidirectionnel ; à condition cependant d'admettre que la première conserve sa place de prémisses. Autrement dit, que si les conditions de fabrication déterminent l'occurrence de l'*Idea* de l'oeuvre dans l'intellect agent, c'est cet intellect agent dans la *Ratiotinatio* qui a la primauté dans l'opération architecturale. Pluralité de sens dans l'implication entre *Fabrica* et *Ratiotinatio* non tellement parce que l'a *posteriori* de la fabrication doit se précéder dans l'a *priori* de son idéation, mais parce que la diversité de l'*ad extra* doit inciter à la surenchère intellectuelle *ad intra*. C'est pourquoi l'interaction des implications entre *Fabrica* et *Ratiotinatio* s'ordonne à la puissance de l'intellect agent dans la fabrication architecturale.

C'est dans cette perspective que Barbaro porte un regard intéressé aux produits de la nature, comme plus tard le fera Le Corbusier, afin de saisir l'ordre d'intelligence qui soutient leur "organicité". L'imitation de la nature chez Barbaro c'est l'imitation d'une intelligence divine dans son opérativité et non pas dans ses résultats. Ce qui est en jeu est une puissance intellectuelle et non la fétichisation des formes externes. Par la *Ratiotinatio*, *Discurso* dans la version italienne, "cette faculté propre au genre humain" d'après Barbaro, l'homme peut imiter dans ses oeuvres les oeuvres de la nature. Entre la nature et l'oeuvre, Le Corbusier place "l'homme qui perçoit qui révèle, l'homme-medium" (2). Barbaro aurait ajouté que cet homme-medium est d'abord sa *Ratiotinatio*.

Point de chose architecturale pour Barbaro sans activité de l'intellect humain capable de prendre en compte les conditions de sa fabrication.

La scolastique appelle *Ratiotinatio* la culmination de deux opérations propres à l'intellect; la première liée aux Catégories d'Aristote et la seconde aux "*Perihermeneias*". L'ordre des opérations de cet organon n'est pas nécessairement leur ordre de détermination dans la pensée. Savoir si c'est la première qui a prise sur la seconde ou inversement deviendra un enjeu fondamental pour la *Ratiotinatio* en général et dans notre cas pour l'Idea architecturale (2). Avant d'y arriver, ce qui implique comme on le verra de décider sur le caractère du Plan Libre, constatons que la *Ratiotinatio* correspond dans la hiérarchie de l'Organon aristotelicien aux Analyses I et II. On est donc avec la *Ratiotinatio* en pleine méthode syllogistique avec toutes ses implications. Parmi elles, celle de poser les questions touchant la chose architecturale en terme de prémisses, conclusion et leur rapport logique. Toutefois, en proposant de définir tout à l'heure les rapports entre *Ratiotinatio* et *Fabrica* en termes syllogistiques, on a dépassé l'application, la *Ratiotinatio* elle même. On pourrait conclure que c'est en se réfléchissant elle même que la *Ratiotinatio* se représente sa relation avec la *Fabrica*. Dès lors il suffirait de chercher dans une théorie de la représentation les raisons de l'implication dans la *Ratiotinatio* de la *Fabrica*. Or comme on essaiera de le montrer ce n'est pas une théorie de la représentation, propre à une théorie du sujet, qui va être capable d'ancrer l'enchaînement syllogistique dans l'ordre de la fabrication architecturale.

Il serait donc nécessaire de revenir sur la spécificité de la *Ratiotinatio* en architecture qui, bien que située dans sa continuité, n'est pas une science *sermonalis*. Barbaro précise: "La *Ratiotinatio* considère ce qu'on peut faire avec toutes les raisons propres de l'oeuvre, car l'intellect se trompe quand il n'est

pas capable de faire concorder la chose apte à faire avec la chose apte à recevoir (3). Dans la *Ratiotinatio* en architecture il y aurait un glissement du "dicere" propre au verbe au "facere" propre à la chose. Le faire de la *fabrica* apparaîtrait donc déjà comme extrémité, finalité, borne de la *Ratiotinatio*. Or la question n'est pas tellement le faire mais le "pouvoir faire", "ce qu'on peut faire". Saint Thomas définit la *Ratiotinatio* comme "ce processus de la raison procédant de la chose connue à la recherche de la chose inconnue" (4) ; dans la définition de Barbaro on ne peut pas décider si la chose connue est celle à faire ou celle à recevoir. En revanche on peut déterminer qu'on part à la recherche de leur concordance, l'accord entre l'aptitude à faire et l'aptitude à recevoir. Le pouvoir du faire dépend de cet accord, donc la possibilité n'est pas ici une possibilité logique, mais ce que Duns Scot appelle une "possibilité réelle" (5). Or cette possibilité réelle ne signifie aucunement une contrainte de l'intellect, au contraire il doit être plus dilligent, plus agile, pour trouver cette ligne moyenne entre l'aptitude à faire et l'aptitude à recevoir. L'intellect agent, cause efficiente de l'oeuvre, doit dans la *Ratiotinatio* se démultiplier pour trouver une double "effectibilité", celle qui permet de recevoir dans la matérialité des choses et celle qui dans la forme est capable de parfaire l'oeuvre.

Barbaro revient à plusieurs reprises sur la *Ratiotinatio* comme quête d'un medium, d'un moyen terme, celui qui par rapport à la finalité de la *Ratiotinatio* relie aptitude à faire et aptitude à recevoir. "L'homme discours, fait de la *Ratiotinatio*, lorsqu'il applique le principe à la fin par l'intermédiaire d'un medium (d'un moyen terme)" (6). Le processus de la *Ratiotinatio* en architecture peut se résumer donc à la quête d'un moyen terme qui, comme dans un système de phrases permet d'enchaîner, et, qui comme dans une structure syllogistique permet de passer de la prémisse à la conclusion.

Si on considère que l'application du "principe à la fin par l'intermédiaire du medium" coïncide avec "l'accord entre la chose apte à faire et la chose apte à recevoir", l'intellect aura besoin, comme on l'a déjà signalé, de ce que Pascal appellera "l'esprit de finesse" et que Barbaro appelle "Solertia". "La Ratiotinatio nécessite la Solertia, qui n'est autre chose que la prompte et soudaine "invention du medium". Le medium est ici ce qui ayant convenance avec les extrêmes les lie à un seul effet". La "Solertia" comme invention du **medium**, est identifiée ici à la découverte d'une raison de proportionnalité, d'une **ratio** entre principe et fin, antécédant et conséquent, une **ratio** qui soit capable de lier les extrêmes à un seul effet, ou comme on pourrait aussi le dire en se situant au niveau de la causalité, une **ratio** capable de ramener la pluralité des causes de l'oeuvre architecturale à sa "cause efficiente", l'Idea. (8)

La Ratiotinatio décrit par Barbaro propose un type de raisonnement qui ressemble de manière étonnante à celui que, dans la philosophie de la science contemporaine, Ch. S. Peirce appelle l'abduction (9). Inférence propre à la logique de la découverte scientifique, l'abduction n'est assimilable ni à la Déduction, de la loi aux cas, ni à l'Induction, des cas à la loi. Si la construction qui précède le lancement des hypothèses dans la science contemporaine a à voir avec l'invention du **medium**, il faudrait situer cette dernière à l'intérieur de la logique scolastique comme proche de l'analogie.

Le syllogisme auquel ouvre l'invention du **medium** ne peut pas être assimilé à un syllogisme catégoriel où la prémisses contient la conclusion. Il ne peut pas non plus être considéré inductif où les prémisses se généralisent dans la conclusion. La découverte d'un trait commun qui ouvre à l'analogie n'est pas loin de l'invention du **medium** de Barbaro. Dans l'analogie; une fois qu'un trait commun est découvert, on peut construire le syllogisme.

Maimonide écrit : "L'analogie consiste en ceci: lorsque l'un des deux objets qui se ressemblent par un certain trait commun, possède un attribut quelconque, inaperçu dans l'autre, nous inférons à ce dernier le même attribut" (10). Si on remplace les deux objets mentionnés par Maimonide dans sa définition par la "chose apte à faire" et la "chose apte à recevoir" de Barbaro, on s'aperçoit que trouver le trait commun équivaut à l'invention du *medium*. C'est à partir de ce *medium* qu'on peut enchaîner, que l'opération peut commencer.

Toutefois, il faudrait savoir quel est le degré d'intériorité que ce *medium* a par rapport à la *Ratiotinatio*, comment le trait commun ou ligne moyenne entre "aptitude à faire" et "aptitude à recevoir" peut-il être interne au processus "*rationalis*" de l'intellect agent, car si la forme "apte à faire est *Idea ad intra*, la faculté du support à la recevoir est déjà *Idea ad extra*. La question devient plus intéressante si on sait qu'on ne peut pas dire que l'application extérieure est représentée à l'avance dans l'*Idea*, dès lors qu'on sait que l'intellect agent ne coïncide pas nécessairement vers un sujet réfléchissant, et que par conséquent on ne peut pas faire appel à une théorie de la représentation d'après laquelle l'entendement subjectif modélise la réalité extérieure. En revanche si on reconnaît que cette ligne moyenne est presque extérieure, que située à la frontière de la *Ratiotinatio* elle est déjà enchaînement avec la *Fabrica*, on serait proche de ce que Saint Thomas appelle un "syllogisme d'application" à propos de l'articulation entre le livre Z et H de la *Métaphysique* d'Aristote où il est question respectivement de substance et substance sensible, de forme et de matière (11).

Ce syllogisme, qui aurait la particularité de porter sur ce qui excède la construction des syllogismes, serait accessible à partir d'une *Ratiotinatio* se dirigeant vers la *Fabrica*. Or, si le syllogisme d'application excède la *Ratiotinatio*, en s'achevant avec la *Fabrica*,

la *Ratiotinatio* en "considérant ce qu'on peut faire avec les raisons propres de l'oeuvre" ouvre à l'achèvement dans la *Fabrica*. La *Ratio-tinatio* peut être qualifiée comme telle, seulement si elle est en accord avec une logique qui l'excède. Inversement ce que peut entraîner une théorie de la représentation où l'entendement du sujet prétend avoir prise sur la réalité extérieure avec le syllogisme d'application, l'intellect agent cherche par la *Ratiotinatio* à participer d'un enchaînement logique avec les choses qu'il est toujours en train de mettre en défi. La *Ratiotinatio* plus qu'un raisonnement, propriété du sujet réfléchissant, serait une manière d'enchaîner dans un mouvement syllogistique avec les choses du monde.

D'autre part il ne faut pas non plus penser qu'avec la *Ratiotinatio* en architecture, Barbaro s'approche d'un logicisme à outrance, que l'accent mis sur l'invention attache sa pensée à celle d'Abelard (12) sur la science de l'*Inventio*. Pour Abelard, la science de l'invention est la science de la liaison des raisons, la question étant de savoir comment les choses se tiennent. Même s'il s'agit d'une question de grande importance par rapport à la considération de l'architecture, cette causalité synthétique du *Colligendi* d'Abelard n'est pas suffisante. Elle conduit à une défaillance de toute logique qui sera obligée de se compléter par une théorie de la représentation, d'une théorie du sujet. A peine apparaît l'invention d'une articulation entre une activité de l'intellect et les choses qu'aussitôt elle doit se prouver, se tester dans un jugement après coup. Dès lors la question qui reçoit le résultat de cette mise à l'épreuve apparaît, et la réponse sera à partir de Descartes : le *cogito* (le sujet réfléchissant). On assiste aujourd'hui dans la pensée contemporaine (13) à un retour à une primauté de l'enchaînement des phrases, héritière d'un certain nominalisme déjà présent chez Abelard. Cette pensée qui essaie aussi de se débarrasser d'une théorie du sujet, d'une théorie de la représentation, reste cependant étrangère à la considération de l'architecture.

Avec l'architecture on n'est pas tout à fait dans ce domaine du tout logique, ou plus précisément il faudrait dire qu'on a abandonné une spontanéité de l'invention à la faveur d'une activité de l'intellect qui explore un ordre des choses faites et à faire. C'est pourquoi l'invention du *medium* en architecture se rapporte pour Barbaro non pas à un jugement logique après coup mais à un régime juridique, un régime du droit, de la loi.

Il ne faut jamais perdre de vue que, pour Barbaro l'architecte tout comme l'architecture est "juge des arts". Sa fonction ultime c'est le jugement : "Par son jugement s'approuvent toutes les réalisations accomplies des autres arts" (14). L'architecte ne fait pas comme font les artistes et les artisans des autres arts, il rend jugement. L'architecture ainsi produite devient elle-même juge parce qu'elle était elle même "chose jugée" son être a la force d'une jurisprudence. Si elle se fait à travers le jugement de la pertinence de chaque faire, elle trouve après sa juste place d'où elle juge de la justesse de l'emplacement des choses. Dans la sentence de l'architecte il y a jugement de la juste activité des arts (*technai*), techniques et de la juste place des choses.

Il faut dire que le jugement de l'architecte ne s'autorégule pas de lui-même comme la liaison des propositions dans la logique. Il n'est pas non plus faculté autofondatrice de la pensée, intermédiaire entre entendement et raison, comme pour le kantisme. C'est un jugement juridique basé sur la loi, une loi qui n'a pas besoin de se fonder sur une compétence externe (moins encore de cette métaphysique batarde du social et du culturel).

La *Ratiotinatio* en architecture ne devrait pas seulement être considérée comme Syllogisme de l'Application, on pourrait aussi y voir ce que Maimonide appelle un "Raisonnement juridique". Dans le septième chapitre de son Court Traité de l'Art de la Logique il énumère une typologie des syllogismes et des raisonnements qu'il

termine ainsi : "Il est enfin une catégorie de raisonnements que l'on intitule juridiques et qui ne peuvent pas être traités ici". Cette dernière catégorie de raisonnements tout en appartenant à la logique lui échappe, "on ne peut pas la traiter ici".

Dans le Syllogisme d'Application c'est vers la *Fabrica* que la *Ratiotinatio* se fait. Dans le raisonnement juridique c'est dans le jugement que l'opérativité architecturale touche à sa substance. Dans un cas comme dans l'autre la logique de la fabrication architecturale se dépasse elle même. L'*Idea* de l'oeuvre, ligne moyenne où peuvent se commensurer "chose à faire" et "chose à recevoir", est ouverture à une logique de l'application sans cesser d'être *Signe*. Partie d'un processus de signification intellectif, la signification est aussi pour Cicéron "sentence" (15), y compris dans son sens juridique. C'est ainsi que l'*Idea* dans la *Ratiotinatio* est tout autant percement vers la *Fabrica* et déjà application et aussi "sentence". Double sentence, sentence qui décide de la "mise en oeuvre" de l'application dans la *Fabrica*.

"Architecture = Discussion/application"

"Je m'occupe de choses saisissables. Je n'ai plus prise au-delà. J'accepte les signes. Je crois aux signes. Car ils sont l'expression de réalités vécues ou l'évocation des questions sans réponse". "Je me rends compte que je possède la pierre de touche de comparaison : liberté et clarté de jugements".

(Le Corbusier, carnet H 33, juin/septembre 1954).

NOTES

1/ Cajetan ne semble pas être la seule influence de Mgr. Barbaro dans son passage par l'Université de Padoue. Cependant l'approche que Barbaro fait aux notions *Ratio-tinatio*, *Fabrica* semble liée à la question de l'être de raison et l'être de nature telle qu'elle apparaît dans la logique et la métaphysique de Cajetan.

2/ Le Corbusier, La Ville Radieuse (3ème partie, 4-9), Paris 1933.

3/ Daniele Barbaro, Vitruvio, I diecci libri de l'Architettura tradutti et commentati, Vénice 1556 (Liv. 1 Proemio).

4/ Thomas d'Aquin, Somme Théologique (Q. 117)

5/ "Je dis que le possible logique est un mode de composition produit par l'intellect dont les termes n'incluent aucune contradiction ; ainsi sont dites possibles ces propositions ; "Dieu peut être produit", "Dieu est Dieu". Mais possible-réel est ce qui est reçu par une puissance réelle, comme une puissance inhérente à quelque chose, ou achevée en cette chose comme en son terme".
Duns Scot, Ordinatio (I, d.2, p.2, Q. 1-4).

6/ Idem 3 (Liv 1, Proemio)

7/ Idem 3 (Liv I, Proemio)

8/ Dans le langage ordinaire, et parfois dans le langage philosophique, on donne au terme "cause" la signification réduite de "cause efficiente".

9/ "Abduction c'est le processus de formation des hypothèses exploratoires ; c'est la seule opération logique qui introduit de nouvelles idées", Ch. S. Peirce, Collected Papers (5. 171).

10/ Moïse Maïmonide, Court traité sur l'art de la logique, Chap. 4

11/ Thomas d'Aquin, Métaphysique n° 1681

12/ Pierre Abelard (1079-1142) dessine dans sa "Dialectique" une logique d'un rationalisme extrême, logique qui porte sur les mots et non pas sur les choses et qui préfigure le "nominalisme" du XVème siècle. Au Colligere d'Abelard, Thomas d'Aquin va opposer une science de la collocatio, de l'emplacement, une science du processus de l'opération. Mgr. Barbaro, parmi d'autres, introduit l'inventio à l'intérieur d'une théorie de l'opération, de l'opus.

13/ A l'intérieur de la philosophie analytique anglo-saxonne voir l'oeuvre de Quine et de Goodman, parmi d'autres qui revendiquent la tradition nominaliste (Voir aussi J.F. Lyotard "Le Differend").

14/ Idem 3 (Liv. 1 Proemio)

15/ Tulio Ciceron, Orator.

VI - SIGNE ET REGIME JURIDIQUE

Si l' Idea en architecture est, selon Barbaro, d'abord dans l'intellect agent comme qualité de la forme de l'oeuvre, elle est déjà en train de s'adresser à la matière extérieure pour l'informer. Se situant à l'intérieur de la Ratiotinatio dans ce medium entre "ce qui fait et ce qui reçoit" elle se dirige vers l'extériorité de la Fabrica, et comme on l'a dit elle semble être le lien qui ouvre à un Syllogisme de l'Application. C'est pourquoi "dans toute oeuvre dirigée par la raison et à dessein terminée on trouvera imprimé le Signe de l'Artifex, c'est-à-dire l'Idea" (1).

Or même si on trouve le Signe-Idea a-posteriori dans la matérialité de l'oeuvre, si on le situe tellement dans les bornes de la Ratiotinatio pour le considérer déjà comme application, il n'est peut être pas judicieux de se débarrasser trop vite du processus de signification dont l'Idea/Signe fait partie. Ainsi, si en prenant parti pour les choses (pour la Res contre les Verbas) on a proposé que l'Idea devrait se moduler à partir de l'articulation Ratiotinatio-Fabrica plutôt que la modeler, autrement dit qu'elle fait partie de l'intellect agent dans la mesure où elle s'accorde avec la logique des choses, il ne faudrait pas cependant glisser vers une univocité de l'intellect, vers une trop rapide identification entre "être de raison" et "être de nature" (2). On risquerait de revenir en renversant les termes à l'identité hegelienne entre le rationnel et le réel. Or l'analyse du *modus significandi* de l'architecture chez Barbaro montre la dépendance de l'oeuvre au juridique. Les résolutions particulières des Ideas dans l'architecture, le cas du Plan Libre, rejoignent cette voie. L'intellect agent, l'architecte cause efficace de l'oeuvre, se confrontant à l'interaction pluridimensionnelle des causes de l'oeuvre, sera en plus d'inventeur, prudent et juge.

Le rapport entre processus de signification et caractère juridique de l'architecture est posé d'emblée par Barbaro. Après une longue liste des disciplines qui commence à partir de la

Mathématique et la Science Naturelle, Barbaro écrit : "Avec tous les précédents Artes et même au-dessus de tous se trouve l'architecture, car elle est juge de chacun, d'où il est nécessaire qu'en architecture on puisse considérer la chose faite ou à faire et ensuite sa raison, l'une étant la chose signifiée ou l'oeuvre proposée et l'autre la chose signifiante c'est-à-dire la raison démonstrative" (3). Si signifiant et signifié intéressent "particulièrement l'architecture" selon Vitruve, c'est parce qu'elle juge des Artes conclut Barbaro. Dès lors, ce sera dans un cadre juridique qu'il faudrait examiner le processus de signification de la *Ratiotinatio* et donc l'*Idea*. Considérer l'*Idea* architecturale, considérer l'architecture comme juge, tel que le propose Barbaro dépasse les commentaires de Vitruve. Il s'agit d'une considération qui se pose tout au long de l'histoire architecturale, considération qui n'est pas sans rapport avec des notions énoncées de manière répétée par Le Corbusier (synthèse, précision, exactitude). Ainsi, la notion de Synthèse, activité de l'esprit qui permet de composer, de faire tenir ensemble des propositions séparées, relève de l'application d'un jugement. Mais c'est surtout par la notion de Précision comme exclusion de toute modification de l'oeuvre que Le Corbusier en lui donnant la force de la chose jugée introduit l'architecture dans le cadre du juridique. Or avant d'avancer des conclusions sur ce phénomène il faudrait rester dans l'analyse de l'*Idea-Signe-Sentence* à l'intérieur du "raisonnement juridique" tel que le propose Barbaro dans son Vitruve.

Il faut rappeler que Barbaro, au delà du texte de Vitruve, fait dépendre l'explication du processus de signification en architecture de son caractère de juge des Artes. Artes dont la série commence toujours d'après Barbaro par les Mathématiques et les Sciences Naturelles. Par cette extension et précision données à la considération juridique de l'architecture il s'écarte de la plupart des autres commentaires de Vitruve. En général on interprète le

paragraphe vitruvien où l'architecture est présentée comme juge en le rapportant aux artes, teknaï, ou techniques utilisées dans la réalisation de l'oeuvre. J. Martin par exemple traduira presque à la même époque le paragraphe d'après cette version. Il traduit "par ce jugement de celle là (l'architecture) sont examinés les ouvrages qui se font par tous les Artisans" (4). Barbaro sans contredire cette interprétation traduit plus précisément : "Du jugement (sentence) de l'architecture s'approuvent, (s'autorisent) les oeuvres que les autres Artes réalisent de manière achevée". Pour ajouter dans son commentaire : "Voici l'ultime différence qui dans ces véritables et justes termes, comme entre des limites précises, limite (le sens de) l'architecture (5)". Nul doute, pour Barbaro, la juste définition de l'architecture dérive de son caractère juridique, et celui-ci concerne tous les Artes. Il reste à savoir les raisons d'un tel élargissement de la liste des Artes, pourquoi dans son jugement l'architecture déborde les teknaï, les arts pratiques liés à la réalisation de l'oeuvre.

La réponse est donnée implicitement dans la suite du même paragraphe : " Si l'Architecte se garnit (se pourvoit) de plusieurs Artes et disciplines c'est seulement pour juger des oeuvres consommées par les autres Artes, consommées et parfaits, soit achevés comme dit Vitruve c'est pourquoi il doit juger de choses finies de sorte que l'Artifex ne puisse pas donner de prétextes" (6). Si Vitruve parle d'un jugement sur des oeuvres achevées, alors dit Barbaro ce jugement doit se rapporter à la perfection de sa réalisation, il s'agit de juger le faire à partir du parfait, autrement le verdict n'a pas la force d'une sentence, l'Artifex aura des prétextes. Lorsque l'architecture dicte sentence, ses décisions doivent avoir la force de la "chose jugée" et par conséquent il n'est pas possible de faire appel à une autre instance.

Ayant à juger de la possibilité du faire, la Ratiotinatio juge ce qu'on peut faire, en

le rapportant à un parfait. L'architecte doit donc dans sa délibération prendre en compte non seulement les effets, c'est-à-dire les ouvrages, mais aussi leurs raisons, c'est-à-dire leurs causes ; c'est pourquoi le jugement ne se limitant pas qu'aux arts techniques, il aborde aussi les sciences qui sont à leur base. Dans l'opération du jugement, son activité spécifique selon Barbaro, l'architecture articule en elle, *trivium* et *quadrivium*. Il y a lieu de comprendre dans le jugement la longue liste des "disciplines et doctrines", des "Sciences et des Artes", requises à la formation de l'architecte d'après Vitruve. Si l'architecte se définit en tant que juge, il est normal que toutes ses connaissances soient à l'oeuvre dans son jugement. Surtout, si en jugeant, il doit rendre une sentence sans appel, et par conséquent il doit lier sans cesse les effets à leur cause, les ouvrages à leur raison démonstrative, c'est-à-dire signifié et signifiant. Le jugement, assise de la spécificité architecturale où s'articulent les connaissances d'une pluralité disciplinaire, opère d'emblée dans un *modus significandi*, liant signifiant à signifié. Avant d'être "mise en oeuvre", commandement de l'architecte dans la *Fabrica* (toujours selon Barbaro), la sentence est "mise en cas" dans la *Ratiotinatio*. Que la sentence de l'architecte puisse être identifiée au Signe et donc à l'*Idea* dans le "raisonnement juridique", pourrait, en plus de délimiter la portée de l'*Idea* de l'architecture, préciser le type du jugement de l'architecte. Jusqu'à quel point reste-t-il logique, à partir d'où peut-on véritablement parler du juridique ? Finalement il s'agira de l'architecture des rapports entre *operatio* et *opus*.

Le développement fait par Barbaro du "*modus significandi*" implique un caractère processuel défini par un troisième absent dans le texte de Vitruve. Barbaro est explicite "tous les effets, donc toutes les oeuvres réalisées par les Artes, ainsi que toutes les conclusions (les aboutissements) engendrés par toutes les Sciences sont choses signifiées ; tandis que leurs raisons, leurs preuves, leurs causes

sont choses signifiantes. Et ceci parce que le Signe se réfère à la chose signifiée comme l'effet à la cause, la conclusion à la preuve" (7). Tout d'abord il faut préciser que si les oeuvres des Artes, et les aboutissements des Sciences sont pour Vitruve et pour Barbaro le signifié tandis que leur raison démonstrative le signifiant, c'est parce que dans le signifiant comme cause, l'action est à l'oeuvre : participe présent, alors que dans le signifié en tant qu'effet, l'action déjà finie, on est devant un participe passé. Signifié-sig-nifiant renvoient déjà à une activité, à un processus, ils ne sont pas encore figés comme plus tard dans la position de "contenu" et "contenant". Or pour que ce processus entre la cause : "ce qui fait", donc "signifiant" et l'effet : "ce qui reste fait", donc le signifié", soit visible et compte-tenu qu'on parte ici des effets, il faut un troisième élément, un *medium* capable de les lier : "le Signe". Comme dans la définition de la *Ratiotinatio* l'Idea/Signe était *medium* entre "capacité à faire" et "capacité à recevoir", ici il est *medium* entre oeuvre et raison.

Cette médiation du Signe est possible dit Barbaro parce que le Signe apparaît "comme" causé par l'oeuvre, celle-ci en engendrant des signes permettrait de revenir à ses propres causes. Le Signe parce qu'il apparaît comme effet d'effet par rapport à la cause, en travaillant comme moyen terme, referme le cycle et permet le processus de signification. On aurait ainsi un régime processuel de la signification qui s'ordonne sans cesse dans des chaînes herméneutiques, car si le Signe en renversant le chemin entre cause et effet revient sur la raison démonstrative, c'est une autre raison démonstrative, une interprétation dans un autre niveau. De là une hiérarchie d'enchaînements à explorer s'ouvre à partir du "*modus significandi*".

Si pour comprendre la distinction signifiant-sig-nifié il fallait se placer du côté de l'action, du verbe, et attribuer le participe présent, le signifiant, à la cause et le participe passé,

le signifié à l'effet, c'est encore le même opérateur, la même ratio cause-effet qui permettra avec le Signe de saisir l'opérativité processuelle de la signification. Si Barbaro fait appel au Signe comme *medium* entre signifié et signifiant vitruviens, c'est justement pour rendre compte de cette activité de mise en relation constante de l'intellect dans le *modus significandi*, et non pas dans l'optique d'une sémiotique agustinienne. On pourrait dire que l'introduction du signe par rapport à l'architecture chez Barbaro faisant appel à la tradition scolastique, thomiste et scotiste, s'écarte volontairement de Saint Augustin. Les implications d'un tel choix sur la délimitation exacte de l'*Idea* (signe) de l'architecture sont révélatrices non seulement de la spécificité architecturale mais aussi des affinités entre différents types de pensée et pratiques artistiques.

Pour Augustin "toute saisie a pour objet soit les choses soit les signes, mais c'est par les signes qu'on apprend les choses" (8). La différence c'est que les signes sont des outils qu'on utilise pour arriver aux choses, et que les choses sont des fruits dont on jouit. La sémiotique se double d'une érotique, on utilise des signes, on jouit des choses. Il y a une dynamique du Signe, les choses peuvent être utilisées comme signes pour viser la chose la signification étant le mouvement de renvoi par lequel on utilise les choses-signes pour arriver à la chose-chose. Le point d'arrêt de cette mouvance est la seule chose-chose, celle dont on peut jouir sans cesse : Dieu, qui est en même temps non-signes, ineffable.

Enoncée dans le "De Doctrina Cristiana", cette sémiotique qui participe d'une rhétorique ecclésiastique destinée à donner les règles d'une exégèse de l'Ecriture Sainte, préfigure une modernité romantique. Tout d'abord elle constitue le Sujet, plus spécifiquement le Sujet moderne (et post-moderne) en le positionnant entre les choses et les signes vers le *fructus* (la chose) par l'*usus* du signe. Or dans ce dynamisme du Sujet la fin est toujours différée, les signes ne font que différer l'objet, la

chose-chose reste ineffable. La différence est toujours différée dans les discours qui organisent les signes vers leurobjet inexprimable. Finalement la jouissance de la chose-chose (Dieu), dans le discours de louange arrive seulement lorsque celui-ci ne dit pas ce qu'il veut dire, car ce qu'il veut dire est inexprimable.

Pour Augustin, la louange comble du discours comme système de signes, est ce type de discours qui dit qu'il n'arrive pas à dire ce qu'il veut dire. Ce discours qui jouirait de son in-signifiante implique une rhétorique et une esthétique de l'Allusion, du "je ne sais quoi". Tous les éléments sont là, la "fragmentation discursive", "la différence différée", le "je ne sais quoi", tous dessinent déjà une Esthétique du Sublime (9). On verra plus tard que le Sublime, autant que le projet moderne, post-moderne, de la pensée philosophique ne font pas bon ménage avec la consécration de l'oeuvre architecturale.

Mais ce qui fait obstacle à l'utilisation de cette sémiotique par Barbaro dans son traité, c'est surtout la substantialité du signe propre à Augustin. Si le discours de la prédication permet de dépasser l'impossibilité d'exprimer l'inexprimable c'est parce qu'il est *verbum*, parce que le Sujet prédicateur est l'habitation d'une Parole Substantielle, d'un Signe fait substance. Pour Barbaro le Signe est au contraire "presque pure relation", à tel point que tout essai de fixation des termes internes d'un processus de signification le fait disparaître. Point de fixation du signifiant en contenant et du signifié en contenu, au risque de s'éloigner de la procession propre à la signification. Point d'opposition directe Chose/Signe au risque d'engager une réflexivité non médiatisée orientée dans la répétition de ses aller-retour à faire du signe une substance. Le fait qu'à terme, l'opposition *res/signum* conduit à fixer une place mobile au sujet et finalement à transformer les signes en substance n'est paradoxale qu'en apparence. Une modernité s'appelant aujourd'hui post-modernité, qui arrive à formuler une Théorie du Sujet

en déplacement, et une Théorie de l'Ecriture où la différence avec son objet est toujours différée, confirme les tendances inscrites déjà dans la sémiotique agustinienne. Barbaro en revanche a choisi un point de vue purement relationnel du Signe, et pour lui la littérature scolastique a été une source assez riche.

Parmi ses références il faudrait rapporter le paragraphe sur la signification de la Somme Théologique de Thomas d'Aquin, où est abordée la question des sacrements, des signes sacrés. Il y a aussi d'un point de vue plus philosophique, les textes du même Thomas sur l'intellection indirecte du singulier ; où la "**ratio particularis**" joue un rôle de moyen terme, **ratio** qui permet à l'homme d'aborder la singularité des choses (10). D'ailleurs la position de Duns Scot concernant la même question fait appel à un **medium**, en particulier dans la connaissance sensible du singulier (11). C'est dans ce corpus scolastique que Barbaro trouvera un signe non substantiel, pure relation, qui lui permettra de relier signifiant-signifié, et par là même qui rendra possible ce retour à la matière propre à la fabrication architecturale.

Un signe impossible à convertir en substance, purement relationnel, garantit au processus de signification son caractère de processus réflexif, car étant postérieur (comme son effet) à l'oeuvre, (elle même effet), il permet un retour de celle-ci sur ce qui lui est antérieur, c'est-à-dire sa cause. C'est pourquoi Barbaro pourra dire : "Signifier c'est démontrer par signes" (12). Relier a posteriori à sa raison, remonter des effets vers leurs causes équivaut à relever des signes capables de se montrer rétroactivement "comme" des preuves. Un cycle ouvert de réflexion s'inaugure avec l'introduction du Signe chez Barbaro. Un cycle qui ne peut pas tourner en rond, dès lors que le Signe comme **medium** n'est ni l'effet ni la cause, et que le Signe témoin n'est définitivement ni a-priori ni a-posteriori. Sans faire recours

à un Sujet réfléchissant Barbaro sauvegarde dans le processus de signification et l'identité de l'oeuvre et celle de sa raison. Le Signe en tant que **medium**, en tant que tiers témoin, arrête la tendance de tout processus de signification à la circularité, l'empêche de se penser en substance, de se fétichiser. En même temps il organise un cycle d'interprétations, une chaîne herméneutique pluridirectionnelle capable de préserver dans la pensée la subsistance des oeuvres.

NOTES

1/ Daniele Bartbaro, Vitruvio, I diecci libri de l'Architettura tradutti et commentati, (Liv. 1 Chap. 1)

2/ Cajétan, De Anima et Métaphysique, voir notre corollaire "Oeuvre diurne, architecture vespérale".

3/ Idem 1 (Liv. 1, Proemio)

4/ Jean Martin, Architecture ou Atty de bien bâtir de Citruve, mis du latin en français par..., Paris 1547.

5/ Idem 1 (Liv. 1 Proemio)

6/ Idem 1 (Liv. 1 Proemio)

7/ Idem. 1 (Liv. 1 Chap. 1)

8/ Saint-Augustin, De Doctrina Cristiana Liv. I

9/ Dans une histoire de la notion de Sublime qui arrive à un point culminant avec Kant, il ne faut pas négliger le rôle d'une certaine pensée chrétienne, déjà présente chez Longin mais plus explicite chez Augustin. J.F. Lyotard et L. Marin dans leur recherche sur le Sublime, signalent tous deux l'importance de l'oeuvre augustinienne dans la constitution d'une telle esthétique.

10/ Concernant l'intellection indirecte de l'individuel chez l'homme voir les Analytiques Postérieures, c 15, I, 20 de Thomas d'Aquin. Thomas définit ailleurs la "ratio particularis" comme la puissance cogitative capable de rassembler l'individuel comme la raison intellectuelle rassemble les universaux.

11/ La connaissance de l'individuel pour Scot n'est pas comme chez Ockham tout à fait directe, elle nécessite de ce qu'il appelle soit "intuition confuse" dans Quaest. Subtillissimae et "vision intellectuelle" dans De Anima.

12/ Idem 1 (Liv. 1, Chap. 1)

VII - IDEA ARCHITECTURALE, ENTRE MATERIA SEGNATA ET CONCEPT

Le Signe-medium propre à un tel processus de signification a non seulement une fonction active mais aussi rétroactive, il possède en effet une double directionnalité. Grâce à son activité il permet de remonter aux principes, de montrer les preuves dans la Signification: "Significare". (Une activité qui est déjà rétro-active, parce que réfléchissante). Or, grâce à sa rétroactivité, l'autre sens de sa directionnalité, il va s'imprégner en s'appliquant dans les choses et se faisant il va "faire oeuvre". Il s'agit de ce que Barbaro appelle "Segnare" imprimer, marquer, signer. "Segnare est imprimer le signe" (1). Ce Signe imprimé, "segnato" dans les choses, n'est autre chose que l'Idea de l'architecture.

Il n'y a pas de doutes : "Segnare" est imprimer le signe : "D'où le fait qu'en toute oeuvre dirigée par la raison et finie d'après son intention est imprimé le Signe de l'Artifex, c'est-à-dire l'"Idea" (qualité de la forme), écrit Barbaro (2).

L'Idea de l'architecte comme intellect agent vient se situer à l'intérieur d'un processus non linéal où le Signe a au moins deux sens, deux directions. Le point est capital, non seulement le Signe dans l'action de réflexion propre à Significare démontre les raisons de l'oeuvre, mais aussi dans la rétroaction de marquage il est assimilé à l'Idea de l'intellect agent et fixe la forme de l'oeuvre. Double sens du signe : a) action (signification) qui permet de passer de l'effet à la cause, de la cause à l'effet. Or ce deuxième sens n'apparaît qu'après le premier, il est sa conséquence selon l'ordre du texte de Barbaro. L'action qui permet d'approcher le Fabrica architecturale, celle qui forme la matière et vise l'usus des oeuvres, n'arrive qu'après, elle est en réalité une rétro-action. En architecture on ne peut pas passer à la "signature" de l'oeuvre si on n'est pas d'abord passé par la "signification". "Signer" une oeuvre, "idéer" une maison, n'est pas une action directe, c'est une action

On pourrait faire un parallèle entre "Significare" et "Signare" d'une part et les termes *Resolutio* et *Compositio*, tels qu'ils sont utilisés par la pensée scolastique de la Renaissance (3). *Resolutio*, équivalent du terme grec *analysis* implique une remontée aux principes connus par soi (ou extrêmes) en discernant les preuves qui connectent toute chose à ses causes.

C'est un processus qui nous conduit de ce qui est premier pour nous à ce qui est premier en soi. Par contre la *compositio* manifeste le processus inverse, de la cause à l'effet. Le dernier terme de la *Resolutio* c'est le premier terme de la *Compositio*, de même que dans la "raison de l'oeuvre" termine le *Significare* et commence le *Signare*. Dans la *Resolutio* et dans la *Compositio* c'est la logique qui dirige la raison dans des sens opposés et complémentaires, dans le *Significare* et dans le *Signare* c'est l'activité du Signe qui détermine le changement de sens. Dans les deux cas il s'agit d'un même processus. Plus précisément dans l'ordre de la succession du texte de Barbaro, le *Signare* vient après le *Significare*, le Signe s'imprimant comme *Idea* de l'oeuvre est consécutif au Signe de la démonstration des preuves. Non pas que cette succession indique une soumission, moins encore une identité. Le Signe de l'*Idea* n'est pas la conséquence du Signe démonstratif, il n'est pas non plus, à l'évidence, sa répétition. Etant dans la même procession le second; l'*Idea* suppose le premier : la preuve. C'est pourquoi il faut donner à la notion d'*Idea* de l'oeuvre architecturale, en tant que Signe à imprimer, toute la force récapitulative d'un "venir après", toute la capacité retorse propre à une rétroaction, car grâce à ce caractère, l'*inventio* en architecture, la décision sur la forme de l'oeuvre, apparaît dans toute son épaisseur.

La première opération du Signe, celle de la démonstration n'est pas sans lien avec le jugement, en réalité pouvoir assigner des causes aux choses c'est en même temps les aborder comme des cas ; à travers le Signe-démonstration on établit le cas à

juger : le Signe se dirigeant vers la raison des choses décide de la mise en cas. Et c'est parce que le cas a été attribué, parce que les preuves sont désignées que le Signe peut s'imprimer dans la matière extérieure. Le Signe-Idea de la signature (Segnare) peut dès lors devenir sentence d'application, il décide de la mise en oeuvre. Autrement dit chaque "mise en oeuvre" ordonnée par l'intellect agent de l'architecte implique que celui-ci est autant "inventeur d'un médium" que "juge des artes" et par conséquent qu'il a désigné le cas à l'intérieur duquel l'Inventio se trouve.

C'est le rapport complexe des interactions entre les causes de l'oeuvre architecturale que la faculté retorse de l'Idea, du Signe-Idea tel qu'elle apparaît dans le *modus significandi*, mettra en lumière. D'abord le Signe-Idea se trouvant dans l'intellect de l'architecte se dirige vers la matière extérieure, parce que "cause efficiente" il met en oeuvre. "Dans toute oeuvre dirigée par la raison et finie à dessein, est imprimé le signe de l'Artifex, c'est-à-dire l'Idea (qualité de la forme) qui habite dans son esprit mens), car l'artifex oeuvre d'abord dans l'intellect et conçoit dans l'esprit et après Segna, signe la matière extérieure" (4). Il y a cependant une opération préalable de l'intellect "l'Artifex oeuvre d'abord dans l'intellect". C'est l'opération préalable qui lui permet de décider que la mise en oeuvre ne serait autre que la mise en cas propre à la Signification. Dans sa rétroaction vers l'extérieur, l'Idea/Signe amène avec elle cette action préalable du Signe-démonstration qui établit les causes des choses-effets ; y compris et surtout les choses de la nature, les circonstances du monde. C'est à cette condition que le Signe-Idea peut sortir imprimer la matière extérieure, se résoudre dans les choses.

Autrement on ne comprendrait pas comment une fois l'oeuvre architecturale finie, l'édifice s'offrant à nous dans un monde, le Signe imprimé en cette oeuvre, ferait retour pour démontrer et pour prouver. Le Signe-Idea de la "signature",

la formation de l'oeuvre, en changeant de sens doit pouvoir devenir Signe/démonstration de la "signification". L'oeuvre où le juste Signe est imprimé doit le faire apparaître, autrement dit elle doit signifier, permettre de présenter les vraies causes à la faculté cognitive. "(L'architecture au dessus de tout autre art signifie, c'est-à-dire représente à la faculté cognitive et forme le concept selon les intentions des Artes" (5).

Dans son ultimité, l'oeuvre forme son concept, renvoie à ses principes. A la fin des intentions qui ont donné origine à l'oeuvre, on retrouve le Signe-démonstration, celui qui dans son cheminement vers la matière était le Signe-Idea. La cause finale de l'oeuvre rejoint la cause efficace à travers la fabrication. Lorsque l'Idea/Signe de l'architecture imprimant la matière extérieure se dirige de la *Ratiotinatio* vers la *Fabrica*, elle ne peut que renfermer une action préalable du Signe, son travail comme Signe-démonstration dans la "signification". L'action du Signe-Idea présuppose l'action préalable d'un Signe-démonstration, capable de tracer la ligne médiane entre capacité de faire et capacité de recevoir. Or l'Idea implique une autre action du Signe, action qui est aussi de "signification-démonstration" comme la première, mais cette fois-ci à partir de l'oeuvre, car elle fait connaître les principes de celles-ci par rapport à sa finalité, et forme un concept selon le but de l'Art. Ces trois moments du Signe sont toujours une action et une retroaction, leur activité opérative à chacun de leur niveau est la conséquence d'une constance de l'opérateur et un changement de sens dans la médiation. Dans le premier moment on est dans la *Ratiotinatio*, on juge de la proportionnalité entre la forme à imprimer et la matière qui la reçoit. C'est dans l'intellect de l'architecture où cette première action tient lieu, que "le Signe-Idea oeuvre d'abord". On est dans la *Ratiotinatio*, une *Ratiotinatio*, qui en établissant le cas, établit la jurisprudence à l'intérieur de laquelle l'architecture est juge.

La jurisprudence dont il s'agit ici est la capacité de recevoir un faire, car la faculté de la matière à se laisser, ou non, investir par telle ou telle forme, constitue le cadre dans lequel l'action architecturale doit se tenir. Sur cette faculté de la matière, s'assoit la juridiction de l'architecture et le Signe-démonstration, qui opère le premier dans l'intellect de l'architecte, ne fait que prouver les conditions de validité de la chose architecturale. Autrement dit le signe dans son premier mouvement part des choses vers leur raison, établit la compétence du tribunal devant lequel on peut présenter la cause, le cas. Le Signe-Idea qui aura la prétention d'imprimer la matière extérieure devra être d'abord Signe-démonstration car il doit prouver qu'il s'agit d'un "cas" soumis à la juridiction du tribunal architectural. Or l'"à propos" d'une forme "à faire" étant soumis à l'aptitude de la matière "à le recevoir", c'est ce que Saint Thomas appelle la *Materia Segnata*, et ce serait à elle de décider de la pertinence du cas architectural (6).

extérieure seulement si celle-ci est prédisposée à l'accueillir. Autrement dit, la signature (le "Segnare") de l'Idea nécessite une matière qui elle, est déjà signée. Or une matière résistante à la forme qui veut l'investir, est en même temps garante de la subsistance de cette forme dans l'oeuvre. La *Materia Segnata*, condition de possibilité de toute architecture est le tribunal auquel il faut soumettre l'opération architecturale, car si devant ce tribunal doivent se valider les formes de l'oeuvre, c'est lui qui préserve l'être de l'architecture. L'architecte "juge des Artes" est obligé à reconnaître l'autorité qu'a la tribunal de la *Matéria Segnata*, pour décider de la pertinence de son cas, de son Idea. La première mouvance du Signe, passage des choses à leurs causes, plus qu'une démonstration est la reconnaissance d'un tel tribunal. L'architecte inventeur de l'Idea est d'abord l'architecte prudent se rangeant la compétence du tribunal pour présenter son cas.

C'est seulement après cette première activité du signe que la seconde appelée "impression" ou "signature", peut se dérouler. C'est seulement après que la compétence du tribunal sur le cas a été établie, que la sentence pourra être donnée. On est toujours en *Ratiotinatio*, mais en dictant la sentence, on se dirige vers la matière extérieure, car le jugement doit être mis en oeuvre, en *Fabrica*. Le Signe/Idea comme sentence d'application se dressant vers la *Fabrica*, son impression "ad extra" implique un retour aux choses de l'intellect. Deuxième moment de l'activité du signe, l'impression de l'Idea est déjà une opération retorse.

Dans le processus qui conduit à l'oeuvre architecturale, la double activité du signe, établissant la compétence du tribunal de la *Materia Segnata* et imprimant l'Idea ad extra, s'explique à la fin dans l'oeuvre elle même. Car "plus que tous les autres Artes, l'architecture doit signifier" (7). Au bout du compte, établir la compétence du tribunal et dicter une sentence exécutoire trouvent justification dans le jugement accompli, dans l'oeuvre finie, car l'architecture signifie. "C'est-à-dire représente les choses à la faculté cognitive", l'oeuvre architecturale renvoie à la fin les choses à la raison. Voici le troisième moment dans le mouvement du Signe, un Signe! démonstration, cette fois-ci non plus dans l'intellect agent en quête de ce tribunal, qui est l'aptitude de la matière à recevoir l'impression du signe, mais dans la *fabrica* où le Signe est imprimé cherchant à former le concept selon les intentions des Artes. L'oeuvre achevée, le signe démonstratif dans son cheminement analytique passe de ce qui est connu pour nous : l'usage de la *Fabrica* qui étant connu en soi peu se synthétiser dans un "concept" grâce au Signe/Idea propre à la sentence architecturale: les intentions d'une pluralité des Artes.

A la fin de chaque action du Signe, on accède à un niveau nouveau dans la chaîne herméneutique. Au début on détermine la pertinence des intentions des Artes par rapport à leur réception dans la matière. Après quoi en imprimant l'Idea dans la matière extérieure, on synthétise, dans la forme de l'oeuvre, ces intentions. Finalement confrontée à la Fabrica où l'Idea est imprimée, on peut former le concept selon les intentions des Artes, on aborde ainsi l'intelligence de la chose architecturale. C'est ce dernier échelon qui ordonne les autres. Le Signe-Idea se range selon une oeuvre productrice du "concetto" (8). Le Signe-Idea, "forme et qualité" de l'oeuvre, apparaît maintenant non seulement comme partie du *modus significandi* mais plus précisément son action se précédant par d'autres et s'ajoutant à d'autres, on saisit qu'il est plus qu'une forme qui, dans la "mens" de l'architecte, servirait comme exemple à la fabrication de la maison. S'il n'avait été que ça, le Signe-Idea aurait été à lui la seule cause, la cause efficace par excellence de l'architecture, or comme dit Barbaro il est sa "quasi-cause". Les signes que l'architecte utilise dit Barbaro sont "tellement" dedans qu'ils sont vraiment comme la cause des choses" (9). Les signes que l'architecte utilise sans être la cause de la chose architecturale sont si "dedans" que "nécessaires, intimes et concluants" ils se dégagent cependant "comme" étant la cause. S'il en est ainsi c'est parce que le "faire" des Artifex s'étant adapté parfaitement à la Materia Segnata, l'Idea imprimée ad extra : la forme de l'oeuvre, suit de tellement près la prédisposition de la matière à la recevoir que celle-ci s'intériorise au point de se présenter dans l'usage comme sa "quasi-cause".

Cette Idea, déjà imprimée dans la Fabrica comme quasi-cause de l'oeuvre, n'est pas tout à fait sa cause et, par conséquent, la Fabrica ne se réduit pas à l'impression d'un Signe mental. L'opération de l'intellect dans la Ratiotinatio, le Signe opérant d'abord dans la mens de l'Artifex en cherchant la proportionnalité de l'acte de la forme ou Idea avec la "sourde" matière

annonce déjà l'impossibilité d'attribuer directement à l'Idea la causalité efficace de l'oeuvre. Or cette explication n'est pas suffisante ou, en tout cas, mérite d'être approfondie à partir de ce qu'on a déjà appelé l'action retorse propre à l'Idea de l'oeuvre.

Si le Signe-Idea de la version latine est dans la version italienne "qualité de la forme", et même si celui-ci se précède comme signe/démonstration par une saisie de l'aptitude de la matière à se laisser informer, on serait tenté de voir dans l'Idea, un cas de ce que les scotistes appellent l'individuation par la forme. Or avant de se prononcer sur une telle hypothèse, il faut creuser l'Idea du côté de la cause formelle qui chez Barbaro coïncide avec l'occurrence de ce terme dans son acception particulière comme espèce de la *Dispositio*. L'enjeu d'une telle exploration est grand, il concerne une *Fabrica della Mente*. Ainsi si comme on vient de le voir, le Signe-Idea, dans l'ultimité du processus d'une raison propre à l'architecture, fait produire des concepts à la *Fabrica*, on est alors devant une *Fabrica* qui implique une intelligence, "une *mens*". D'autre part Barbaro en présentant le chapitre où il développe les parties constitutives de la forme de l'architecture, signale que ces parties sont à trouver autant dans la composition de "l'*habitus de la mens*" (la disposition de l'esprit) de l'architecte que dans les choses extérieures auxquelles il donne avec sa forme sa "perfection". Dès lors il s'ensuit que par ce retour à la forme de l'oeuvre et, par là, à la particularité de l'Idea de l'oeuvre, on décide de la *Fabrica* située dans la *Mens* et de la *Mens* interne à la *Fabrica* : opération qui donne toute l'ampleur de la *Fabrica della Mente* (10).

Mais plus important pour nous, c'est en abordant l'Idea dans son sens particulier comme forme de la *Dispositio*, comme "plan", qu'on pourrait vérifier du côté de la forme si l'Idea est, par *similitudo*, cause agent. On sait déjà que dans la *Ratiotinatio* le Signe-Idea se précède d'un Signe-démonstration qui prend en compte

La capacité réceptive de la matière et qui s'ajoute à un Signe-signification qui est propre à l'usage. Il faudrait qu'en intégrant les quatre causes, l'Idea-Plan puisse incorporer la prédisposition de la matière (cause matérielle) et l'usage (cause finale) pour être autorisée à se présenter comme trait commun entre la cause formelle et la cause agent. Les causes se repliant dans la cause-cause : (la cause-agent), celle-ci trouve dans l'oeuvre son achèvement. La disposition de la mens de l'architecte pourra alors découvrir son "libre arbitre" en même temps que le Plan, sa liberté.

NOTES

1/ Daniele Barbaro, Vitruvio I diecci libri de l'Architettura traduti et commentati (Liv. 1, Chap. 1)

2/ Idem. 1 (Liv. 1, Chap. 1)

3/ Les Analytiques sont donc les parties "résolutoires de la logique car ils enseignent à produire un jugement certain. Pour un scolastique la raison peut augmenter et porter donc jugement en procédant par "mode de résolution" ; c'est à dire en remontant aux principes, Barbaro dirait aux extrêmes.

4/ Idem. 1 (Liv. 1, Chap. 1)

5/ Idem. 1 (Liv. 1, Chap. 1)

6/ Thomas d'Aquin, Somme Théologique (Q. 45)

8/ A la différence de Vasari et de la tradition petrarquiste, le concetto n'est par pour Barbaro une image indépendante de la nature, une "Idea" dans le sens platonicien du terme, que l'artiste doit copier. Au contraire ici le concetto apparaît après coup une fois l'oeuvre finie. Il s'agirait d'un concept proche de la tradition scotiste qui relève d'une intelligence de l'oeuvre.

9/ Idem 1 (Liv. 1, Chap. 1)

10/ Torquato Tasso, Gerusalemme Riformata, (Discorsi Vol. II).

VIII - INHERENCE ET TRANSITIVITE DES IDEAS DE LA DISPOSITIO OU LA LIBERALITE DU PLAN

En définissant les trois espèces de la **Dispositio** de l'oeuvre : **Ichnographie**, **Ortographie** et **Sciographie** comme **Ideas**, Barbaro ne fait que mieux spécifier la définition universelle de l'**Idea** architecturale. Dans sa définition générale, dans le processus de signification l'**Idea** ou **Signe**, s'imprimant dans la matière extérieure, est identifiée à la "qualité de la forme" de l'oeuvre. De même dans sa définition particulière, la **Dispositio** apparaîtra exactement comme la considération de "la forme et de la figure de l'oeuvre selon sa qualité." Les trois idées de la **Dispositio**: **Ichnographie**, **Orthographie** et **Sciographie** sont donc que les **Ideas** ou figures de la qualité de la forme.

La **Dispositio** est présentée plus précisément par Barbaro parmi les six parties qui constituent la forme de l'architecture. Les six parties : "dont est composé l'**habitus** (la disposition) dans la **mens** de l'architecte et celles sans lesquelles aucune chose extérieure peut avoir forme ou perfection" (1).

Barbaro propose un arbre, un cadre synoptique, où sont ordonnées les six parties comme les considérations de "toute forme ou figure de l'oeuvre". Il suffit de lire cet arbre pour trouver la première définition de la **Dispositio**, elle est "la considération de toute forme ou figure de l'oeuvre prise en soi et selon sa qualité et sa figure". Or cette qualité de la forme, définition générale déjà énoncée de l'**Idea**, est à la fois plurielle, elle est composée de trois figures, trois **Ideas**. Le fait de trouver à la fin de la définition de la qualité (il dira aussi dans le texte la

substance, on pourrait ajouter la quiddité) de la forme, non une unité mais une triade, indique déjà le caractère toujours divers et relationnel de ces six parties ou considérations de la forme. Toute la démonstration de Barbaro va consister à prouver la diversité de ses considérations pour porter un démenti à ceux qui pensent qu'avec les six parties, Vitruve ne fait que "dire la même chose". En même temps cette diversité de considérations ne peut se prouver que dans la constante mise en rapport de chaque considération, dans la possibilité d'organiser des ratios différentes entre elles.

L'arbre lui même est la première manifestation de cette diversité entre les considérations et les ratios implicites. Il présente les six parties ordonnées selon que la forme est considérée en soit ou par rapport à une autre chose. Or comme la considération en soi peut être faite d'après la quantité et la qualité, on arrive à trois groupements de ces parties. Dans le premier groupe, celui qui considère la forme en soit d'après la quantité, on trouve l'Ordre, si on l'envisage selon l'"avant et l'après", et la symétrie, si on l'envisage comme correspondance de mesures. Dans le troisième groupe on trouve trois considérations: la forme peut se référer soit à l'aspect et c'est l'Eurythmie, soit à la convenance et c'est le Décor, soit à l'usage et c'est la Distribution. C'est seulement dans le second groupe qu'on trouve une seule considération possible, "la forme en soi par rapport à sa qualité" ne peut pas être autre chose que Dispositio, c'est-à-dire les trois Ideas.

De ce regroupement à trois il s'ensuit encore la confirmation qu'avec la Dispositio on aborde la "quiddité" de la forme de l'Oeuvre. En effet les trois groupes ne sont autre chose que la distinction chère à la scolastique entre *Mensura*, *Numerus*, *Pondus* (2). Les trois groupes de considérations de la forme correspondent dans l'ordre à ces trois notions, l'oeuvre en soi considérée selon la quantité correspond dans la considération formelle à la *Mensura*.

La considération de la forme de l'oeuvre s'ordonnant par rapport et en référence à d'autres considérations c'est le *Pondus*. La considération de la forme de l'oeuvre "en soi" par rapport à sa qualité, à sa substance formelle n'est autre chose que la spécificité formelle (ici de la forme elle même) ce qui tombe sous le nom de *Numerus*. Il y a dans la *Dispositio* et ces trois *Ideas*, un redoublement de la forme, c'est une formalité de la forme dans la forme elle même.

Toutefois cette considération de la forme de l'oeuvre comme *Numerus*, identifiée à la *Dispositio*, va apparaître déterminée d'une manière plus claire à partir des rapport qu'elle entretient avec les cinq autres parties : *Ordre*, *symétrie*, *eurythmie*, *décor*, *distribution*. On verra successivement à partir des systèmes de relations spécifique proposés par Barbaro de quelle manière la *Dispositio* se définit par rapport à ces six parties, ou considérations de la forme et comment en les traversant toutes, elle s'ouvre vers un agir, vers une opérativité qui est extérieure à la seule forme de l'oeuvre. Autrement dit, on pourra à la fin discerner de quelle manière les *Ideas* de la *Dispositio*, étant aussi l'*Idea* de l'oeuvre, restent raisons formelles par excellence de l'oeuvre. Or en même temps, parce qu'il s'agit de l'oeuvre architecturale, son *Idea* est déjà "ad extra", car elle possède une puissance d'action et de retroaction sur un monde qui l'excède toujours, celui où l'oeuvre peut révéler sa vocation à l'achèvement en perfectionnant ce monde.

La première relation (équation) qu'on va analyser c'est celle que Barbaro présente ainsi "La *Symétrie* est la beauté de l'*Ordre* comme l'*Eurythmie* est celle de la *Dispositio*" (3). Pour pouvoir en saisir toute la portée il faudrait s'arrêter sur les définitions de chacun des termes de cette ratio/équation, et d'abord sur la *Dispositio* et plus particulièrement sur ses trois *Ideas*. Si la *Dispositio* est selon Vitruve "*Apte Collocatio*, juste emplacement des choses", alors elle est aussi les trois espèces, car comme le dit Barbaro : "En plaçant les différentes parties de l'édifice, l'architecte forme dans son intellect trois *Ideas*"(4).

Et si comme le spécifie Vitruve dans la suite de sa définition, la *Dispositio* est en même temps "effet distingué dans la composition avec la qualité de l'oeuvre", elle s'identifie aussi avec ses trois *Ideas*, car toujours selon Barbaro "les trois *Ideas* sont la forme de l'oeuvre conçue dans la *mens* et exprimée sur le papier, d'où provient cet effet distingué (*scelto*) et élégant qu'on requiert de la composition de l'oeuvre". Ces trois *Ideas* qu'on peut intelligere (connaître) dans la *mens* et exprimer (exprimer) sur le papier sont : *Ichnographie* : le Plan, *Ortographie* : l'élévation (*il in pie*) et *Sciographie* : Section (*il profilo*). Or comme on essaiera de le montrer ils ne sont ni la représentation en géométral d'un édifice qui n'existe pas encore, ni la préfiguration d'une idéalité qui deviendra après matière.

Dans la première des *Ideas*, l'*Ichnographie*, dont le nom provient du grec *Ichnos*, trace ou vestige ; le Plan est déjà dans la *mens* et sur le papier, un vestige de l'édifice qui n'existe pas encore. Il est vestige donc *Signe* et par conséquent il permet de démontrer.

"Le Plan démontre la longueur et la largeur de chaque partie et du tout, en plaçant chaque partie à sa juste place" (5). Toutefois cette démonstration est aussi impression sur la matière extérieure, à condition de considérer le vestige, le *Signe*, dans le sens de la "signature", le sens opposé à celui de la "signification". L'impression de l'*Idea-Plan* dans la matière extérieure est donc l'impression d'un "vestige" comme base d'un édifice qu'on construira. Il n'y a pas là de contradiction temporelle car dans la construction de l'architecture il y a une préfiguration de la ruine propre à l'action rétroactive de l'*Idea* architecturale. Les lignes du plan sont d'emblée non les lignes abstraites propres d'une figure géométrique mais les traces d'une ruine comme celles que Barbaro et Palladio relèvent à Rome pour illustrer le Vitruve (6).

Cette conception du Plan, comme contenant la trace physique de l'édifice, va se retrouver aussi dans la troisième des Ideas, celle que Barbaro définit comme Sciographie. En s'écartant de tous les autres commentaires qui traduisent la troisième Idea de la Dispositio comme Scénographie, et donc Vue Perspective. Barbaro préfère lire Skiagraphia et par conséquent section, profil. IL y a dans cette interprétation le même refus qu'Alberti à admettre une pertinence de la perspective pour approcher la chose architecturale. La Scénographie et la perspective sont abordées seulement dans la partie du traité qui concerne la scène théâtrale (7). IL y a surtout la nécessité de considérer, parmi les Ideas de la Dispositio les épaisseurs des murs et l'articulation physique des supports car l'architecte, en "quasi Medico (Médecin), doit démontrer toutes les parties intérieures et extérieures de l'oeuvre" (8), il doit pénétrer dans les "tripes" de l'édifice. Cette Idea-Section est si utile et si indispensable pour définir la forme de l'oeuvre que même, reconnaît Barbaro si Vitruve l'avait ignoré, il serait nécessaire de l'inclure parmi les Ideas.

Si le plan, dans l'Ichnographie, indique le vestige et en même temps la naissance de l'oeuvre, si l'élévation dans l'Orthographie montre la croissance de l'édifice, la section dans la Sciographie n'est rien d'autre que la "perfection" de l'oeuvre apparue (8). En traversant la maison, la section rend compte des articulations qui font tenir la maison, et en dessinant sur le papier les traces de celle-ci, elle démontre comment l'architecturalité de l'oeuvre se tient. Barbaro arrive à démontrer que si l'élévation est déductible du plan il n'en est pas de même de la section. Ichnographia et Sciographia sont ainsi, d'après lui, les deux Ideas indispensables de la Dispositio, il rejoint avec ces deux Ideas qui conservent les traces physiques de la fabrica à faire : "le plan et la coupe", bases de toute architecture selon Le Corbusier (10).

La beauté de la *Dispositio* c'est-à-dire la beauté de ces *Ideas* de la *Dispositio* c'est l'Eurythmie. Or l'Eurythmie est aussi la considération de la qualité de la forme de l'oeuvre non pas en soi, mais par rapport à son "aspect aux yeux". Pour saisir comment la qualité "en soi" devient qualité sensible, Eurythmie ou "belle manière" (11) de l'oeuvre, Barbaro nous propose de la comparer avec le rapport qui fait de la Symétrie, la beauté de l'Ordre.

L'Ordre et la Symétrie se rapportent l'un et l'autre à la quantité, à la mesure, or si l'Ordre en tant que "régularité de mesures selon l'avant et l'après" définit un module et par conséquent est du domaine du "discret", la Symétrie au contraire, définie comme "quasi concours et correspondance de mesures", (12) suppose la continuité d'une simultanéité, la coexistence d'une mise en rapport. Ce qui dans l'Ordre était discontinu, isolable, discret, devient dans la beauté, dans la Symétrie, continuité, concordance, suite. De même on pourrait dire donc que la beauté de la *Dispositio* qu'on trouve dans l'Eurythmie, obéit à une simultanéisation de ce qui dans la première était discontinuité. L'Eurythmie serait donc beauté de la qualité de la forme de l'oeuvre, c'est à dire de la *Dispositio*, parce qu'elle présente à la fois aux yeux toutes les *Ideas* de la *Dispositio*. Plan et coupe se présentant à la fois dans l'oeuvre produisent cette "harmonie, cette consonnance" "mère de la grâce" qui est l'Eurythmie. Il faut remarquer que ce n'est pas un plan et une coupe comme géométraux qui représentent, avant ou après : hors l'oeuvre, sa tridimensionnalité, mais qu'au contraire dans la tridimensionnalité de l'oeuvre on est devant la présence simultanée du plan et de la coupe. Les *Ideas* de la *Dispositio*, celles qu'on peut (connaître) intelligere dans la *mens* et dessiner sur le papier sont présentes et non représentées dans l'oeuvre, et de leur rapport naît la grâce et se produit l'harmonie.

Pour pouvoir apercevoir l'Eurythmie dans l'oeuvre, il ne faut pas que le volume du bâti soit le résultat d'un

plan et d'un section, (des Ideas de la Dispositio) qui auraient disparu après. L'Eurythmie est justement l'effet de la présence en continuité du plan et de la coupe, elle résulte d'un face à face effectif du plan et de la coupe dans l'oeuvre. Tout comme la perspective ajoute une dimension fictive à la bidimension du support, la Dispositio dans ces Ideas en enlève une à l'espace bâti, et ce faisant l'architecturalise. La division de l'architecture proposée par Alberti en "Lineamenta et Structura" (13) est ici à l'oeuvre : les lignes sont présentes dans le bâti. Ainsi une ligne de colonnes qui articule et délimite la salle du Théâtre Olympique de Palladio pourra être alternativement : porte d'illusion, scénographie, cadre de sculptures, peinture murale, contrefort et entrée dans cette salle ; et en étant tout cela elle sera en même temps la même ligne. Origine à partir de laquelle se "déploiera" l'organisation de l'espace, elle recueillera le "repli" des relations spatiales du construit, pour en un nouveau déploiement, les récréer et ainsi de suite en un mouvement de "réverbération" qui avec d'autres lignes fait augmenter l'intensité de l'"extentio" architecturale. Une réverbération, une consonnance, que Le Corbusier appellera acoustique plastique et qui rend l'espace magnifié, produit une *amplitudo* (13).

Il s'agit d'une maximisation des effets qui résulte de la restriction produite par la présence de la bidimensionnalité du plan, coupe et élévation, d'une *amplitudo* qui est conséquence d'une économie. C'est pourquoi Barbaro dira que l'opposé de la Dispositio c'est le superflu. Cependant cette économie est une économie interne à la forme de l'oeuvre, une économie réduite, car on n'est pas sorti de la qualité de la forme de l'oeuvre, or les Ideas de la Dispositio ouvrent aussi à une autre économie, à une autre *magnitudo* plus magnifiante qui dépasse la forme intrinsèque de l'oeuvre en se posant déjà comme *ad extra*. On passera de la "manière" mère de la grâce" à la "grâce" elle même.

Et c'est la seconde analogie de proportion, qui nous ouvrira le chemin. Barbaro écrit: "l'Ordre est dispositio de mesures (par rapport) à la Symétrie comme la Dispositio est Ordre des parties (par rapport) au lieu" (14). Dans la ratio qui définit la Dispositio, l'Ordre ou la hiérarchie des parties se réfèrent au lieu. Par cette notion de lieu, sous-jacente déjà dans la définition vitruvienne de la Dispositio ("lieu juste de chaque partie", dit Barbaro) on pourra parfaire la qualité de la forme en soi et l'ouvrir sur les autres parties. En effet le Décor et la Distributio se réfèrent chacun à sa manière au lieu, le premier par la convenance, le second par l'usage.

Comme toute analogie de proportion, celle-ci permet de révéler des connaissances nouvelles qu'on n'aurait pas pu aborder à partir d'une lecture plate des termes.

Avant de présenter cette analogie de proportion Barbaro signale : "A la Dispositio s'oppose le superflu, comme à l'Ordre la confusion". On peut alors lire dans la première équation que l'Ordre consiste à isoler, prélever de la symétrie ce qui n'est pas superflu dans les mesures de l'oeuvre. De même que la Dispositio consiste à extraire une suite non confuse, une hiérarchie des parties d'un lieu. Pour l'Ordre, la précision des mesures provient de la Symétrie, tandis que pour la Dispositio, la régulation des parties procède du lieu.

Les Ideas de la Dispositio rendent intelligibles dans la Mens, sur le papier et aussi dans le bâti, la puissance articulatoire de l'architecturalité de l'oeuvre dans la bidimensionnalité du plan, de l'élévation et de la coupe. Le plan comme les vestiges qui ordonnent les parcours de la maison coïncide avec l'Aire et la Partition d'Alberti (16). L'élévation comme la majesté de ce qui se tient debout devant nous coïncide avec les murs et les percements d'Alberti. Le profil, perfection de l'oeuvre qui montre les épaisseurs des assemblages serait les toitures qui achèvent l'oeuvre chez Alberti. Or la co-présence de ses Ideas dans

la beauté de l'Eurythmie n'est rien sans son emplacement dans un lieu. D'une part les Ideas divisent et composent l'économie des lieux de la maison et d'autre part la maison parachève l'utilité et la beauté de la "nature du lieu", la Regio d'Alberti.

En finissant la description des parties de la forme, Barbaro définit la Distribution (ainsi que le Décor) comme une Economie, Economie de toutes les autres considérations de la forme de l'oeuvre en la rapportant au lieu. Economie qui comme la **Dispositio** est le contraire du superflu. La **Dispositio**, qualité de la forme de l'oeuvre, s'articule par l'Economie avec la prédisposition du lieu à l'accueillir, lieu qu'une oeuvre architecturale, parfaite en elle même, vient à parfaire.

C'est pourquoi l'articulation des parties décidée et exprimée par les Ideas de la **Dispositio**, pour produire une "magnification" de l'espace qui ne soit redevable non de la quantité mais plutôt de la qualité, doit faire correspondre chaque partie avec son propre lieu. "La **Dispositio** compare les parties de l'oeuvre non comme grandeur, mais comme parties à placer dans leur lieu propre (17). Les Ideas de la **Dispositio**, définition de la qualité de la forme de l'oeuvre sont précédées par cette propriété du lieu à accueillir chaque partie, à lui donner sa juste place : il s'agit d'une autre **Dispositio**, d'une **pré-dispositio**. L'Idea de l'oeuvre architecturale n'est jamais originaire, elle est toujours une action seconde.

En parlant de la matière par rapport aux trois parties matérielles de l'architecture de Vitruve, Barbaro écrit : "La matière de l'architecture est disposée selon la Necessité, selon la Modalité et selon la Joie. A la première correspond l'Edification, à la seconde les Machines, à la troisième la Gnomonique" (18). D'après cette considération seconde la matière est indispensable pour l'édification ; pour le bâtir. Elle se mesure comme **Modus** dans les machines, dans les échafaudages. Le terme **Fabrica** est utilisé tout aussi pour désigner le

chantier et ses échafaudages, que l'édifice déjà bâti. La Jucunditas, ultimité de jouissance de l'oeuvre arrive seulement avec la considération de la Gnomonique. Or la Gnomonique est définie par Barbaro dans sa version italienne comme "alignement réglé par les ombres du soleil" Il y a des lignes qui dessinent les différents lieux du monde d'après l'incidence de la lumière qui vient d'en haut. La "Jucunditas" arrive quand les alignements des Ideas, plan, élévation et coupe, se coordonnent, s'harmonisent avec ces alignements produits par le ciel. La Scio-graphia, Idea de la Dispositio qui montre la perfection de l'oeuvre permet, par le tracé des ombres de déterminer les épaisseurs des articulations dans la coupe. La Gnomonique "Jucunditas" dans la matérialité seconde définit la particularité d'un lieu par les tracés des ombres. Dans son ultimité, l'oeuvre architecturale définit l'économie magnificatrice de son être en forme et en matière comme "trace" de la lumière. Le Corbusier définit l'architecture comme : "Jeu, savant et magnifique des volumes sous la lumière du soleil".

Or pour arriver à cette ultimité architecturale où correspondent et s'harmonisent, lineamenta du plan et de la coupe et lineamenta du lieu, Dispositio de l'oeuvre et Pre-Dispositio du monde il faut multiplier le travail de l'intellect, il faut toujours partir de la Ratiotinatio. C'est dans celle-ci que naissent les Ideas de l'oeuvre, "Les Ideas naissent de la pensée et de l'invention" écrit Barbaro. Or cette inventio des Ideas, cette invention des plans est libre parce que son ultimité lui échappe. Dès lors parler comme le fait Le Corbusier de Plan Libre n'est pas seulement reconnaître la précedence d'une nature libérale (voir l'Abbé Laugier) mais c'est en même temps reconnaître la libération qui implique de se débarrasser des automatismes techniques propres au projet, de se délivrer du fétichisme des images et des idées. Le Plan Libre serait le libre arbitre de l'architecte face à la Création.

NOTES

1/ Daniele Barbaro, Vitruvio, I diecci libri de l'Architettura tradutti et comentati (Liv. 1, Chap. 2)

2/ Formule qui dans la tradition juive, verset du Livre de la Sagesse (XI-21), se rapporte à l'ordre établi par Dieu dans la Creation et au gouvernement providentiel du monde. Mesure, Nombre et Poids sont équivalants à Substance, Forme ou Espèce et Ordre ou Relation.

3/ Idem. 1, (Liv. 1, Chap 2)

4/ "Disposition est une bonne et raisonnable collocation (arrangement) des membres d'une oeuvre, qui donne grâce à toute qualité d'ouvrage", traduit en français J. Martin en 1546.

5/ Idem 1 (Liv. 1 Chap. 2)

6/ Palladio fait plusieurs voyages à Rome pour relever des monuments il arrive même à publier un guide illustré de la ville. Entre 1550, date de la rentrée de Mgr. Barbaro à Venise, après son séjour comme ambassadeur en Grande Bretagne, et 1556, date de la publication du Vitruve, Palladio va collaborer avec Barbaro dans les illustrations de son ouvrage. En 1554 Barbaro et Palladio partent à Rome pour étudier les ruines ensemble.

7/ Idem 1 (Liv. V, Chap. 8)

8/ Idem 1 (Liv. 1 Chap. 2)

9/ Idem 1 (Liv. 1, Chap. 2)

10/ "Là est le jeu architectural : les combinaisons. La symphonie musicale : la diversité, la nuance, le silence, la douceur ou la clameur et la force. Plan et coupe ! Le jeu savant et magnifique de formes sous la lumière. Tels sont les moyens" Le Corbusier, "Architecture et Arts Plastiques", Conférence en Italie, 1936. En voici une parmi les innombrables textes de Le Corbusier autour du rôle du "plan et de la coupe".

11/ Il faut comprendre "manière" ou maniera, dans le sens de "forme particulière qui revêt l'accomplissement d'une action" ou comme "mode d'expression caractéristique d'une oeuvre", voir Manierisme.

12/ Idem 1 (Liv. 1, Chap. 2)

13/ L.B. Alberti, De Re Aedificatoria, Florence 1450
(Liv. 1)

14/ Vitruve, De l'Architecture, Dedicace à Auguste

15/ Idem 1 (Liv. 1, Chap. 2)

16/ Idem. 14

17/ Idem I (Liv. I, Chap. 2)

18/ Idem I (Liv. I, Chap. 4).

2 - INTELLIGENCE DES OEUVRES

Arnoldo RIVKIN

"La lutte très exaltante entre ingénieur et architecte, entre analyse (sécurité psychique) et synthèse (inquiétude", proviendrait selon Le Corbusier de la différence suivante : alors que l'ingénieur produit son labeur le jour, l'architecte par contre "sort le soir" (1). Cette distinction rejoint celle qu'Augustin et Thomas d'Aquin signalent entre une "vision matinale" et une "vision vespérale" chez les anges (2). Dans la première (vision in verbo) se plaçant à l'intérieur du modèle divin, l'ange observe la création au milieu d'une science immuable des variations. En revanche dans la vision du soir (vision in rebus) l'ange, en considérant les choses dans leur nature propre, perçoit la distance, rendue possible par la productivité divine, qui les sépare de la totalité de l'être. Il y aurait une certaine analogie entre les deux visions de l'ange et la différence entre le travail de l'ingénieur et celui de l'architecte. En effet l'ingénieur partant de sa techno-science prétend avoir, comme l'ange du matin, un contrôle totalisateur et sécurisant, tandis que la considération synthétique de l'architecte lui permet, comme dans une vision tremblante et inquiète du soir, d'apercevoir l'écart entre la solitude des choses et l'articulation d'un tout.

Cependant, cette vision vespérale de l'architecte, propre à son travail du soir, fait oeuvre diurne, puisque celle-ci ne serait rien d'autre que "ce jeu magnifique et savant des volumes sous la lumière du soleil", comme la définit le Corbusier (3). Dans le sens inverse il y aurait un trait d'ingénieur (moderne ou post) dans ce regard, qu'au matin on porte fasciné sur les écrans pour essayer de voir les effets immatériels du soir et dont le résultat serait le plus souvent désœuvrement.

L'architecture étant un jeu "magnifique", elle doit "magnifier l'espace" (Le Corbusier) (4), produire cette *amplitudo* dont parle Vitruve (5). Or ce jeu "magnifique" doit se tenir nécessairement "sous la lumière du soleil", surtout si comme le dit Barbaro dans son Vitruve "le monde

étant un concept énorme qui se divise en deux parties, le ciel et ce qu'il couvre; ici-bas on reçoit les effets d'en haut" (6). En conséquence la *magnitudo* de la "magnification", l'amplitude de l'*amplitudo*, trouvant leur limite dans le ciel, ultimement leur quantité ne serait que mesure indirecte d'un surplus qualitatif.

Cette allusion à un monde lunaire et sublunaire, à une physique aristotélicienne peut avoir l'air d'un archaïsme arriéré et nostalgique et passer par un renoncement à de nouveaux savoirs, alors qu'au contraire l'oeuvre architecturale révèle une physique du particulier dont la pluralité échappe aux derniers exploits de la science (7). Le jeu qui définit l'oeuvre est autant "savant" que "magnifique". Seulement l'architecture n'est pas hors-lieu, a-topique ou u-topique? elle se construit dans un lieu particulier du monde; dès lors son "savoir" vise la singularité de ce lieu.

A la différence du démiurge, l'architecte sait que la matière, ne se retirant pas de son oeuvre, en assure sa subsistance. Il sait que dans la matière il y a un travail de l'individuel sous et dans l'espèce; et c'est par cette avancée de la matière qu'on trouve une oeuvre connaissante et savante de l'individuel du monde. C'est pourquoi l'architecte qui fabrique un tel jeu, "magnifique" et "savant", ne peut pas être un dé-constructeur. Son travail du soir mise sur un plus de concepts plutôt que sur leur défaillance.

Ayant pour limite un ciel rythmé par les passages successifs du soir au matin, la démonstration de nos hypothèses articulera le rapport entre oeuvre architecturale et connaissance particulière du monde, ainsi que le rapport entre chose et concept ou plus précisément entre être de nature et être de raison. La preuve que l'architecture travaille le soir, pour que nos échafaudages deviennent oeuvre à la lumière du jour, exige donc une démonstration indirecte, une démonstration seconde. Si à la fin de celle-ci on compte retrouver

la lumière du soleil, l'astre du jour, voici pour l'entamer la considération d'une villa liberior parmi les libéralités de la nature.

Doute albertien et commotion corbuséenne

"Mais quant est de tout le corps du logis, je veux du reste que ce qui principalement en tout manière de bâtiments les rend agréables et plaisants, s'y trouve, à savoir que toute la face et abord du logis soit illustre et transparente, si que l'on puisse voir de toutes parts et que chose du monde ne l'empêche, ayant le ciel ouvert de tous côtés afin que le beau jour et le soleil avec le doux vent sain et frais s'y donnent à souhait, en outre qu'il n'y ait rien à l'environ qui mescontente l'oeil, ains tout face mine de rire et de joie à ce qui entreront céans; et si tôt qu'ils auront mis le pied à la porte, fassent doute s'ils aimeront s'arrêter où ils sont, ou tirer plus oultre à contempler le demeurant qui les provoque par la gaité et splendeur". (L.B. Alberti trad. J. Martin. liv. 9 chap. 2) (8). Alberti finit la description de la "maison champêtre", de la villa liberior, celle où le rapport entre architecture et milieu arrive à son ultimité, au seuil de la porte d'entrée par un doute. Une fois "mis le pied à la porte", là juste où se rejoignent le dehors et le dedans, la finalité de l'usage de la villa reste suspendue (ou plutôt articulée) entre la demeure où l'on s'attarde et la galerie qu'on traverse. Si on hésite ce n'est pas à cause de la confusion, qu'un manque de clarté dans l'ordre de la maison aurait pu provoquer. La villa se présentant toute "illustre et transparente", le doute ne peut pas être incertitude face à un quelconque sens caché qui se déroberait toujours devant nous. Si on doute c'est parce qu'on pressent déjà dans l'agrément de l'entrée, le déploiement d'une autre pluralité de joies. C'est cette puissance multipliant d'attractions locales qui nous saisit dès l'entrée.

Or, justement, ce qui fait architecture ne serait rien d'autre que cette co-présence des

situations et des motions diverses se tenant actuellement ensemble dans chaque pièce d'une oeuvre, ce que Le Corbusier définit comme "commotion architecturale". S'il est vrai que, ne pouvant habiter toutes les parties d'une maison ensemble, les motions se succèdent les unes aux autres, il ne reste pas moins que la suite de ces motions peut provoquer une "commotion architecturale", à condition que, dans chaque étape d'une telle procession, puisse se dévoiler la puissance de leur articulation.

"Mais comment recevez-vous la commotion architecturale ? Par l'effet des rapports que vous percevez". (Le Corbusier) (9). Ne pouvant pas percevoir d'un seul coup d'oeil l'ensemble des parties de l'oeuvre, je reçois cependant l'effet de leurs rapports, et je jouis du doute. Bien que condamné à ne bénéficier que d'une partie de la villa à la fois, je peux apercevoir dans chacune leur ancrage dans le tout de son architecture. Commotion et doute sont, tous deux, des échos d'une vision vespérale, car ils signalent l'écart qui sépare une diversité de sites de son schéma variationnel.

Paradoxalement la force commotionnante, qui est une activité propre de l'oeuvre immanente à son architecturalité, se montre avec toute sa force lorsque la villa s'installe dans un "environ souriant". La spécificité inhérente à la forme de l'oeuvre semble se parfaire dans sa transcendance vers le monde qui la reçoit. La fabrication architecturale serait toujours pratique seconde, car la puissance articulatoire interne à sa forme nécessite, pour arriver à la plénitude de son agir, un milieu qui lui préexiste, et qui la réclame. L'activité immanente de l'oeuvre s'achève en même temps qu'elle devient activité transitive vers les choses du monde. On comprend pourquoi Alberti choisit, pour situer le bénéfice du doute et la jouissance de la commotion, l'endroit précis où, la vue plaisante du logis "entouré du ciel de tous côtés", enchaîne avec "la gaieté et splendeur du demeurant". C'est là que le doute et la commotion vont se doubler, dans une vision

vespérale, d'un autre écart, celui qui sépare et unit l'oeuvre artificielle aux oeuvres de la nature.

Le doute albertien et la commotion corbuséenne marquent ainsi une discontinuité entre oeuvre et nature, discontinuité qui ruine toute illusion d'une organicité totale en architecture, voir l'Unitarisme de F.L. Wright (10). La description de la Villa *liberior* repousse toute image de concorde entre *Opus* et *Cosmos* et, en s'éloignant d'une cosmologie, l'approche de la chose architecturale qu'elle propose n'a rien de la revendication phénoménologique d'une chose du monde.

Fabrica/Ratiotinatio : Etre de nature/Etre de raison

En architecture la résolution des intentions de notre pensée se fait dans les choses et leurs circonstances, dans un monde. Cependant, si l'architecture édifie son objet parmi ceux du monde, la considération que son oeuvre réclame ne paraît pas se confondre avec celle de la chose elle-même, celle de la chose de nature, car elle sait rester chose de raison, y compris après être devenue chose du monde. Pour l'architecte l'adéquation de l'esprit aux choses n'est pas seulement ouverture aux choses mêmes, mais actualisation de la raison dans l'oeuvre.

Si le fait d'énoncer que l'oeuvre n'est pas seulement produit de la raison, mais qu'elle est aussi être de raison (11) ne doit pas rester une métaphore naïve du concept, une explication nominaliste d'une réalité première, alors la question qui se pose est de savoir en quoi la maison étant chose du monde, demeure-t-elle chose de raison. Or l'être de raison n'est pas ici un moyen d'accès aux choses, un concept qui aurait une existence probable hors de l'oeuvre. Il concerne une opérativité de la forme basée sur l'identité entre connaissant et connu, son régime d'existence est donc celui de l'actualité et non celui du possible (12). C'est cette actualisation de l'intellect par la

spécification de la chose qui libère l'être de raison de sa dépendance exclusive du seul pouvoir d'imagination. De même notre considération de la fabrication architecturale se libère de la dictature de la "conception". C'est pourquoi il n'y a pas de confusion possible, la question n'est pas comment une ratiocination peut nous conduire à une fabrique, mais en termes d'une constance de l'architecture : comment la *Ratiotinatio* subisite-t-elle dans la *Fabrica* ?

Ce ne serait pas le moindre mérite d'une vision vespérale, de montrer une oeuvre architecturale qui est autant *Fabrica* que *Ratiotinatio*. Des notions qu'on a traduit à tort (après Perrault) (13) comme Théorie et Pratique, car, comme le démontre Barbaro, si la *Fabrica* est considération des possibilités d'un matériau pour tel ou tel type d'ouvrage, la *Ratiotinatio* est la raison démonstrative et originaire du même ouvrage. Autrement dit dans la *Fabrica* on trouve la cause matérielle et la cause finale de l'oeuvre, tandis que dans la *Ratiotinatio* on rencontre sa cause formelle et sa cause efficiente. Seule une science vespérale pourrait empêcher d'assimiler la fabrication architecturale avec l'application pratique d'une "théorie". Seulement sa vision oblique permettrait de saisir dans la *Fabrica* et la *Ratiotinatio* la non-linéarité des quatre causes, leurs jeux de réflexion, et c'est seulement grâce à une vision du soir qu'on pourrait apercevoir qu'un surplus de notre raison persiste dans l'oeuvre parmi les choses du monde.

Ainsi, dans un premier temps, voyant la villa compléter la commodité d'un site, ce qui implique que l'usage comme cause finale guide la raison spécifiante dans la transformation de la matière, on reste dans la seule vision de la *Fabrica*. Mais, avant qu'on puisse conclure que cette raison spécifiante, une fois sa tâche formatrice accomplie, ira se dissoudre dans un *usus* organique et unitaire de la villa dans le monde, la suspension de l'usage, introduit par le doute, complète notre vision. Le doute permettant de voir l'actualisation de la forme

totale de l'oeuvre propre à la commotion, révèle la présence d'une raison formatrice qui continue à opérer dans la villa, ainsi qu'une intelligence toujours en acte dans l'oeuvre.

On aurait pu dire que le doute albertien ne serait que la rançon de la faiblesse de notre volonté et de son acte l'usus, sur lesquels pèse la malédiction décrite par Nicole sur l'intelligence dans sa notice : on ne peut penser qu'une chose à la fois, on ne peut user que d'une seule chose à la fois (14). Or, on sait que si le doute est tel, c'est parce qu'il y a en même temps dévoilement de l'ensemble architectural de la villa. Ce dévoilement serait le produit d'une intelligence de l'oeuvre qui complète la nôtre.

Cette intelligence se manifesterait par une puissance formatrice propre à l'oeuvre, dont la mise en acte nécessite notre présence. En décrivant une autre villa liberior, celle-ci romaine, Pline le Jeune se situe dans cette intelligence de l'oeuvre pour montrer l'autre face du doute albertien : "Ces merveilles (de l'oeuvre) jouissent de votre présence et se la partagent tour à tour" (15).

A la fin du processus de fabrication architecturale, Barbaro trouve aussi cette intelligence de l'oeuvre dans une mens capable de former des concepts. "L'architecture signifie, c'est-à-dire représente la chose à la faculté cognitive, car elle forme le concept selon les intentions des Artes" (Barbaro, Vit. Liv. 1 Ch. 1). Si dans l'ouvrage achevé on y trouve une Fabrica capable de représenter la chose à la faculté cognitive, c'est parce qu'il contient une Ratio-tinatio capable de faire son chemin à rebours et de passer de ce qui est maintenant connu pour nous, l'oeuvre, aux choses qui, étant posées déjà depuis l'origine, apparaissent désormais comme connues en soi, les intentions des Artes. Bien que la connaissance offerte par l'oeuvre et la représentation à la faculté cognitive qu'elle occasionne, puissent paraître limitées à une activité réflexive interne à

l'intellect de l'homme, force est de constater que s'il est ainsi, c'est grâce à une activité réflexive de l'oeuvre qui se déclenche avec la présence humaine.

Idea architecturale quasi cause et Physique sans cause

La raison pour laquelle une oeuvre, édiflée par notre intellect, produit elle-même des concepts, serait selon Barbaro que l'Idea architecturale qui était à son origine, apparaît a posteriori "tellement inhérente à l'oeuvre, qu'elle doit être considérée comme sa cause", elle est sa quasi-causa (Barbaro, Vit., Liv. 1, Ch. 1). L'oeuvre se tient par le retour de l'Idea architecturale qui, à son origine "signant" la matière extérieure, apparaît maintenant comme quasi cause.

Or l'architecte inventeur de l'Idea est aussi l'architecte prudent car, toujours d'après Barbaro, il compare "l'aptitude à faire" propre à son Idea, avec "l'aptitude à recevoir (Barbaro Vit. Liv. 1 ch. 3) des matériaux qu'il utilise et des sites où il installe son oeuvre. Dans l'Idea architecturale, (Barbaro l'appelle aussi "qualité de la forme") (16), il y a une reconnaissance de la prédisposition de la matière à être transformée, ce que Thomas d'Aquin nomme *Materia Signata*. C'est pourquoi il y aurait une modestie nécessaire à l'architecte inventeur qui l'amène à modeler la forme de son oeuvre, l'Idea architecturale, au site où elle va se placer.

C'est ainsi qu'Alberti, divisant toute chose architecturale en six parties, six *ens rationis particularis* (17) (Région, Aire, Partition, Mur, Percements et Toits), commence par la *Regio*. Il faut, dit-il, aborder : "premièrement la *Regio*, (qui) est toute la planure, étendue de terre et superficie en quoi y l'on peut édifier; et de cette là disons-nous l'Aire ou Plan être une portion" (Alberti, Trad. J.

Martin, Liv. I ch. 1). La considération du Plan, un des noms particuliers de l'Idea chez Vitruve, est impliquée dans celle de la Regio, car avant même que le plan soit défini, il est déjà en puissance dans la configuration physique de la Région.

Le Corbusier ne dit pas autre chose quand, se référant aux aspérités d'un milieu où il doit placer son oeuvre, il écrit : "L'idée architecturale se trouve moulée dans une matrice impérieuse". N'importe quel lieu du monde devient Milieu pour Le Corbusier (17). Regio pour Alberti, à condition de le voir comme moule ou matrice "apte à recevoir" une Idea architecturale, cette qualité de la forme de l'oeuvre. Tout Milieu, toute Regio possède une conformation "déjà là", comme la matière possède une prédisposition à être formée, même si cette puissance première n'est pas encore en acte dans la plénitude de son agir. Si ce qui va actualiser cette aptitude première, c'est l'apparition d'une oeuvre, il faut que l'Idea formatrice de cette oeuvre soit d'abord modelée par un Milieu-moule, par une Région-matrice.

Il ne s'agit pas cependant, d'un Milieu, qui comme simple réceptacle ne ferait que recevoir passivement l'oeuvre. Il y aurait en revanche, un monde se mettant en activité par la présence de l'oeuvre, y compris par les effets "d'en haut" qui modèlent, après coup, sa forme. "Soleil, vue et vents coopèrent (dès lors) à modeler la juste forme des bâtisses" (Le Corbusier). C'est le même phénomène qui à l'entrée de la villa liberio, augmente la qualité interne à sa forme et par conséquent la jouissance du doute.

L'Idea architecturale apparaît ainsi comme un signe retors, car, ayant réglé son potentiel selon la prédisposition de la matière, selon le moule d'un site du monde; une fois l'ouvrage fini, sa forme (son Idea) reçoit en retour l'activité d'un Milieu qui intensifie sa force. Or il est un signe encore plus retors, puisque

l'interaction oeuvre-milieu ne finit pas là.

La "qualité de la forme" de l'oeuvre, son Idea comme quasi-cause, trace un visage plus personnel du monde : L'architecture fait apparaître tout le dessin et le modelé du paysage" (Le Corbusier E.I.). L'oeuvre fait son propre monde en laissant voir plus intensément la physionomie du monde qui l'entoure (18).

Si l'Idea architecturale se présente dans l'oeuvre non comme cause, mais comme quasi causa, c'est parce que en "signant" de "manière intime et concluante" (Barbaro, Vit. Liv 1, Ch. 1) une Materia Signata, elle se dégage comme supplément, comme "extra", aux choses du monde. Par ce surplus que l'oeuvre ajoute, et qui fait d'elle une super-edificatio du monde, l'architecture définit le caractère d'un site, "dessine et modèle un paysage" lui rendant son amplitudo.

Il y a dans chaque site particulier du monde, une pluralité de phénomènes physiques que nos sens, aidés ou non d'instruments, perçoivent et dont la complexité s'accroît par les effets toujours différents qu'exercent sur eux les rythmes changeants des journées et des saisons. Or ces phénomènes ne sont point des "apparences fausses", ils se produisent véritablement et les conséquences que les mouvements des astres dans le ciel ont sur eux, ont bien lieu. C'est la pluralité de leurs causes qui n'est pas évidente, et si la science naturelle arrive à en isoler certaines, elle est bien loin de pouvoir représenter leurs multiples interactions. Les physiciens aujourd'hui pour pouvoir expliquer les phénomènes de la nature en remontant à leurs causes, utilisent une pluralité de modèles abstraits mathématiques. Et si, sans comprendre la raison, ils trouvent que les mêmes lois "peuvent s'exprimer de nombreuses façons", ceci ne les inquiète outre mesure car "ils s'intéressent toujours aux cas particuliers, jamais au cas général". On arrive très bien à imaginer de tels physiciens manipulant cette pluralité d'équations et causes possibles

dans leur laboratoire pour essayer de produire un cas individuel et réel, d'en faire un Opus. Encore que selon eux "il faut une quantité logique infinie de calculs pour décrire ce qui se passe dans une petite région d'espace-temps" (19). Or l'architecte avec son Opus peut toutefois non seulement intervenir sur une telle région d'espace-temps, un tel lieu particulier du monde, mais grâce aux effets de son oeuvre, il peut faire voir la particularité d'un tel lieu, la physionomie de chaque cas particulier dans un niveau supérieur.

L'oeuvre comme *super-edificatio* d'un lieu du monde, apporte une *Idea quasi-causa* qui, face à la singularité des phénomènes d'un site, interprète et fait connaître leur pluralité "en acte" dans une Physique sans cause.

Lumière et matière seconde

Ayant vu que la quasi-cause de l'oeuvre peut se mettre à la place de la pluralité causale d'une Physique du particulier, il serait question maintenant de saisir les mécanismes d'un tel déplacement qui coïncide avec le passage de la forme intra de l'oeuvre et son action transitive *ad extra*. En analysant la forme interne de l'oeuvre, Barbaro trouve que la *Dispositio* "effet élégant" de l'oeuvre qui découle de la "juste place" de ses différentes parties, constitue la définition de son essence. La *Dispositio*, qui est donc "qualité en soi de la forme de l'oeuvre", est elle-même formée, non par une, mais par trois espèces ou *Ideas*, à savoir : le plan (*Ichnographie*), l'Elevation (*Orthographie*) la Section (*Sciographie*). Il ne s'agit nullement des outils d'une géométrie projective, ces *Ideas* "expriment et connaissent la *Dispositio*" (Barbaro. Vit. Liv. 1, Ch. 2).

Ainsi le Plan qui est aussi *vestige* (*Ichnos* en grec) ordonne dès sa naissance les différents parcours de l'édifice. L'élévation (*Ortho*) se tenant debout devant nous, indique non seulement le déploiement de la fabrique, mais fait voir en même temps la "majesté" de l'oeuvre.

La troisième des Ideas de la Dispositio c'est celle qu'on comprend, d'habitude, comme Scénographie et qu'on traduit comme Perspective. Or Barbaro refuse d'inclure le dispositif trompeur que celui-ci implique parmi les Ideas qui définissent la forme de l'oeuvre. Il préfère lire Sciographie, de Skiographia tracés des ombres et par là il entend Relief et Coupe, Profil et Section de l'oeuvre. Un architecte qui, "comme Médecin (Quasi Medico) doit démontrer les parties internes et externes de l'oeuvre" (Barbaro, Vit. Liv. I Ch. 2), possède avec la Section ou Profil la capacité de traverser l'édifice en établissant comment ses différentes parties se tiennent ensemble. Ce faisant; la Section ou Profil, parce qu'elle montre les épaisseurs matérielles des assemblages, montre aussi l'architecturalité de l'oeuvre: sa "perfection" (Barbaro, Vit. Liv. I Ch. 2). Ces Ideas sont plus que les outils d'une "conception" de l'oeuvre, car l'ouvrage fini, elles subsistent (comme l'Idea tout court) dans sa fabrique. Alberti l'avait déjà ainsi décrit: "Tout l'art de bien et raisonnablement bâtir consiste en lineamens et structura" (Alberti. Trad. J. Martin. Liv. 1). On peut comprendre cette définition comme la confirmation de ce que toute construction, toute structura devient oeuvre architecturale par la présence des lineamens. Inversement à ce qui passe dans la peinture en perspective où la bidimensionnalité de la fausse fenêtre simule la tridimension des corps, en architecture il s'agit de la présence effective dans la tridimension de la fabrique de la bidimensionnalité des Ideas, des lineamens. La preuve de cette présence on la trouve dans le doute qui provoque la villa liberior. D'abord le Plan, en offrant devant nous les parcours d'une maison galerie, puis l'élévation nous invitant avec "majesté" à rester sur place. Mais c'est surtout par la section qu'arrive la jouissance du doute.

Nous autres condamnés à n'être que dans un lieu à la fois, distinguons devant nous un cheminement qui, jusque là, nous était inaccessible, un cheminement qui traversant les

épaisseurs des murs nous permet d'être à la fois dans le dehors et dans le dedans de la villa. Ce cheminement est la Section ou profil, il signale la "perfection de l'oeuvre et il ouvre à la commotion architecturale.

Utilisant une de ces analogies de proportion dont il a le secret, Barbaro définit l'Eurythmie "belle maniera, mère de la grâce", comme la commensurabilité rendue possible par la simultanéité, dans l'oeuvre, des trois Ideas de la Dispositio. Dans une autre analogie de proportion concernant la Dispositio, Barbaro signale comment cette qualité interne à la forme de l'oeuvre n'est rien sans une activité transitive dans un monde : "La Dispositio compare les parties de l'oeuvre, non pas comme grandeur, mais comme parties à placer à leur juste mieu du monde" (Barbaro, Vit. Liv. 1 chap. 2). A partir de ces deux analogies il nous reste à prouver comment la grâce qui découle des trois Ideas trouve dans un milieu la juste place de l'oeuvre. Comment les lignes de la Section, en dessinant la "perfectop", de l'oeuvre peuvent réverbérer dans la matière d'un monde.

Expliquant la division du traité de Vitruve en trois parties : Edification, Machines et Gnomonique, Barbaro attribue à cette division une triple considération de la matière : "La matière de l'architecture est disposée selon la Nécessité, selon la Modalité et selon la Joie. L'Edification résoud la Nécessité, les Machines la Modalité, et la Gnomonique la Jouissance" (Barbaro, Vit., Liv. 1, chap. 4). Cette matière seconde, car considérée d'après sa disposition, s'avère nécessaire pour l'Edification, pour le bâtir. Elle est mesure et se mesure par les Machines, y compris les échafaudages. Finalement c'est la Gnomonique qui va nous amener à l'agrément ultime de la matière seconde. Gnomonique qu'il définit ainsi : "Les alignements réglés par les ombres du Soleil" (Barbaro, Vit. Liv. 9 chap. 3). On comprend maintenant que si la Gnomonique occupe une place tellement importante dans le Vitruve de Barbaro, si on y trouve les matrices et les tables signalant

les positions des astres dans le ciel pour tous les jours de l'année, c'est parce qu'on peut dessiner la différence entre les divers lieux du monde d'après la lumière qui vient d'en haut. Les différentes particularités de ces lieux du monde se mesurant aux rythmes de changement du ciel.

L'Idea architecturale, quasi causa, se substitue à une Physique sans cause, car les lignes d'ombre du soleil se comparent, se commensurent avec les lineamens de la structure d'une ombre. La Sciographie, ou tracé des ombres, en marquant les épaisseurs des articulations de la forme de l'oeuvre fait sa perfection ad intra. La Gnomonique, ou tracé des ombres du soleil en spécifiant les différentes particularités d'un monde fait la jouissance d'une matière seconde dans une oeuvre ad extra.

Lineamens de l'oeuvre et lineamens des lieux du monde se séparent et se retrouvent.

Les ombres, dédoublement variationnel de la forme d'un corps architectural sur lui-même et sur un site montrent ainsi le caractère toujours second de l'oeuvre. Formes réactives, produites par la matérialité de l'édifice qui renvoie et qui aussi masque la lumière, les ombres manifestent surtout grâce au poids de la lumière qui vient d'en haut, l'ordre relationnel qui se tisse entre la pluralité d'une oeuvre et la singularité d'un lieu. Il n'est pas étonnant qu'au Capitole de Chandigarh en décidant du lieu convenable des bâtisses "selon le rythme de la lumière" (20), Le Corbusier place à leur carrefour un monument dont le poids, la mesure et la forme sont le résultat de cette énorme lampe d'en haut, monument qu'il appelle "Tour des Ombres".

Corollaire ou "Logique d'application" et "libéralités de la Nature"

Barbaro définit l'architecture comme "Science Utile, Vraie et Conforme". Elle est Utile car, comme chose du monde, comme être de nature,

elle complète la commodité d'un site, elle parfait son Usage. Or, elle est aussi Vraie, donc être de raison; car, si les choses en elles-mêmes selon Aristote ne sont ni vraies, ni fausses, alors comme le dit Thomas d'Aquin on ne trouve le vrai que dans les êtres de raison.

Mais c'est surtout son caractère de Science Conforme qui va fixer sa spécificité par rapport aux autres sciences qui manquant de "conformité" ne peuvent pas, après avoir opéré, récolter des raisons dans les choses (Barbaro). La Science Conforme serait par conséquent celle dont l'opération possède une puissance de correspondance qu'on appelle "Application". En architecture si les intentions de notre pensée s'appliquant sur les choses trouvent en celles-ci des "raisons", alors l'intellect peut, grâce à ce passage, enchaîner de nouvelles propositions, de nouvelles phrases. Voici à l'intérieur de la science de l'architecture cette transition entre être de nature et être de raison, entre usage du monde et vérité logique, qu'instaure l'oeuvre. Thomas d'Aquin aurait pu reconnaître dans l'architecture, quelque chose de ce qu'il appelle un "syllogisme d'application", ouverture à une transitivity du logique.

C'est pourquoi n'importe quel édifice placé sous le ciel n'est pas oeuvre. S'il ne veut pas rester suspendu comme simple publicité, il faut qu'il puisse introduire le ciel dans son ordre, qu'il y trouve la limite de son amplitudo. C'est seulement ainsi, à travers une architecture vespérale devenue oeuvre diurne que le logos pourra se multiplier dans l'ordonnance d'un topos. Dès lors, en nous appuyant sur la puissance de notre intellect, on pourrait, comme l'a écrit M.A. Laugier dans son "Essai sur l'Architecture", "espérer" tout des libéralités de la nature qui, vraisemblablement, n'a pas encore donné tous ses dons".

NOTES - OEUVRE DIURNE, ARCHITECTURE VESPERALE

1/ Le Corbusier, Carnets : H32, sept.54 (80), H34 nov, 54 (203).

2/ Saint-Augustin, Genèse "ad litteram", Thomas d'Aquin, Somme Théologique, Prima Pars, Q;50 et sqq.

3/ La répétition de cette définition dans les écrits de Le Corbusier témoigne d'une pensée plus proche à un renouvellement d'une constance de l'architecture qu'à un mythique "Modern Style".

4/ Le Corbusier, L'espace Indicible, Numéro hors série de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1946. Par la suite nous ferons référence à ce texte sous (Le Corbusier, E.I.).

5/ Vitruvio Pollione, De Architettura, dédicace à Auguste.

6/ Mgr. Daniele Barbaro, Vitruvio P.M. I dieci libri de ll'Architettura (version italienne 1556, version latin 1567). Par la suite nous ferons référence à ce texte sous (Barbaro, Vit.).

7/ Richard Feynman, Prix Nobel de Physique en 1965, s'interroge : "Pourquoi faut-il une quantité de logique infinie pour décrire ce qui va se passer dans une toute petite région d'espace temps ?" (Conférence à l'Université de Cornell).

8/ Jean Martin, L'architecture et Art de Bien Bastir du Sgr. L.B. Alberti, 1553. Par la suite nous ferons référence à ce texte sous (Alberti, trad. J. Martin).

9/ Le Corbusier, Précisions, Paris 1930.

10/ A la différence de cette vision d'une continuité totale entre architecture et nature, Le Corbusier place toujours l'homme comme medium qui sépare et unit oeuvre artificielle et nature.

11/ "La scolastique distingue entre une Philosophie de l'être et une Philosophie rationnelle. Si leur sujet commun est l'être, la première porte sur l'être en tant qu'être, tandis que la seconde s'intéresse à l'être en tant qu'il est pensé, en tant qu'il est énoncé, autrement dit l'être de raison. Un certain humanisme, à partir de Valla et Politien, se présentant comme le "gai savoir" de la proximité de choses, ne pouvait que s'opposer à une scolastique trop subtilement logiciste, égarée dans ces êtres de raison. Selon Scipion Dupleix "ce bruit des étants de raison" perturbent l'accès aux choses, car ils sont des "fictions et chimères phantasiés". Or ce qu'intéresse les scolastiques n'est pas tellement l'accès aux choses, mais la spécificité des opérations de l'intellect et du savoir qui les dirige". Bruno Pinchard, Etre de Raison et Philosophie Rationnelle. On comprend pourquoi certains traités héritiers du même humanisme que Dupleix, privilégient la peinture et l'imitation directe des choses en art. Il fallait, comme Alberti et Barbaro, s'inscrire dans l'héritage scolastique à l'humanisme pour retrouver au centre des arts l'architecture "produit de Fabrica et Ratiotinatio, imitation indirecte de la nature.

12/ Voir l'oeuvre de Thomas Vio dit Cajetan (1469-1534) thomiste padouen dont la fondation de la connaissance sur les pouvoirs de formalités s'avère de grande utilité dans la considération de l'architecture à un autre padouen Mgr. Daniele Barbaro (1513-1570).

13/ Claude Perrault, un des premiers Modernes, dans sa version du Vitruve publiée en 1673), simplifie et aplatit la portée du texte vitruvien.

14/ Pline le Jeune, Lettres (Ep. 1).

15/ Pierre Nicole, Opuscules moraux.

16/ Giordano Bruno propose de distinguer trois universalités dans les choses, une "a-priori" (ante-rem), Idea, une autre "en acte" (in rem), Forme et finalement une "a-posteriori" (post rem), Species. En identifiant l'Idea architecturale avec la forme de l'oeuvre (et a-fortiori avec les espèces de la Dispositio (Barbaro)) fait converger les trois universalités dans l'actualité de la forme de l'oeuvre.

17/ Ens rationis particularis, chez Thomas d'Aquin est la faculté cogitative qui rassemble l'individuel, comme la raison intellectuelle les universaux.

18/ Le Corbusier montre que dans le Parthénon ce n'est pas seulement le rocher qui ajoute une nouvelle force à la forme de l'édifice, mais c'est l'architecture qui éclaire d'une autre lumière le rocher.

19/ Citations extraits du livre de Richard Feynman La nature de la physique, Ed. du Seuil 1980.

20/ Le Corbusier, Carnets J39, déc. 55.

21/ Marc Antoine Laugier, Essai sur l'Architecture, 1753.

Ecole d'Architecture de Nancy
Juin 1986
I.S.B.N. 2-906147-03-6