



**HAL**  
open science

## L'objet de l'architecture

Arnoldo Rivkin

► **To cite this version:**

Arnoldo Rivkin. L'objet de l'architecture. [Rapport de recherche] 181/83, Ministère de l'urbanisme et du logement / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Nancy / Centre d'études méthodologiques pour l'aménagement (CEMPA). 1983. <hal-01899608>

**HAL Id: hal-01899608**

**<https://hal.science/hal-01899608v1>**

Submitted on 19 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.

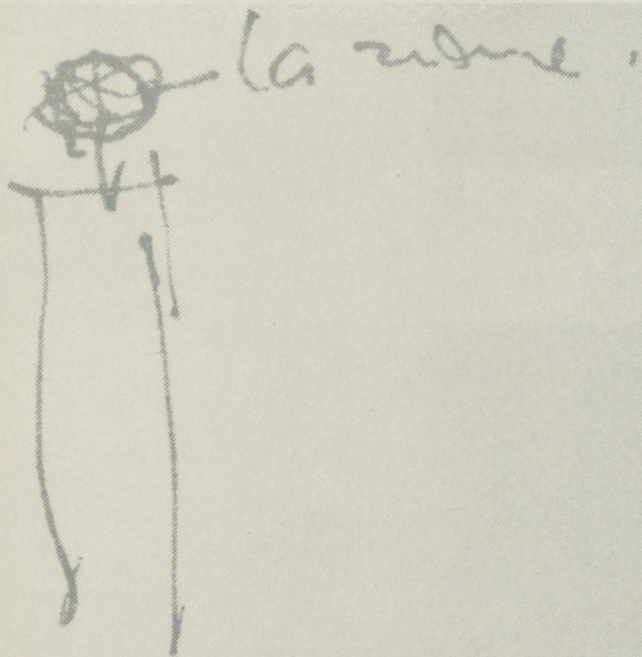
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

181

ARNOLDO RIVKIN  
L'OBJET DE L'ARCHITECTURE



## ERRATA

- P. 30 ligne 6 - Lire : néoplatoniciens
- ligne 18 - Lire : le premier, la pensée d'Aristote
- P. 43 Troisième paragraphe - Lire : Ratiocinatio
- P. 57 Deuxième paragraphe - Lire : Alors que le jugement de l'oeuvre architecturale chez Alberti implique l'écoulement d'un temps du regard sur l'étendue de son espace, un éclat néanmoins doit soudain le traverser pour qu'il puisse s'effectuer.
- P. 65 Deuxième paragraphe ligne 7 - Lire "voies" à la place de "votes".
- P. 78 Dernière phrase du premier paragraphe - Lire: cette définition annonce le jugement a priori de Kant et s'inscrit d'autre part dans la continuité du scotisme.
- P. 81 Fin du paragraphe - Lire : qui recommence toujours.
- P. 83 Début du deuxième paragraphe - Lire : Si on considère l'oeuvre, il faudra d'abord rendre compte des raisons pour lesquelles on l'a choisie pour se poser ensuite la question de la méthode appropriée à sa description.
- P. 164 Deuxième paragraphe, lignes 24-26 - Lire : Selon que l'on considère le construit comme articulation de différents segments ou selon que...



## PRELIMINAIRES

Toutefois, nous ne pouvons pas nous limiter à l'étude de la situation actuelle, mais nous devons nous interroger sur les raisons de cette situation et sur les possibilités de la modifier.

Il est évident que l'analyse de la situation actuelle est le point de départ de toute réflexion. C'est pourquoi nous avons consacré une partie importante de ce rapport à l'étude de la situation actuelle, en particulier à l'analyse de la situation de la recherche architecturale au Centre d'Etudes Méthodologiques Pour l'Aménagement (C.E.M.P.A.) - contrat n° 80 01 339 00 223 75 01 du 1er octobre 1980 et exécutée par Arnoldo RIVKIN.

Les jugements et opinions émis par le responsable de la recherche n'engagent que leur auteur. Le présent document constitue le rapport de fin d'études d'une recherche confiée par le Secrétariat de la Recherche Architecturale au Centre d'Etudes Méthodologiques Pour l'Aménagement (C.E.M.P.A.) - contrat n° 80 01 339 00 223 75 01 du 1er octobre 1980 et exécutée par Arnoldo RIVKIN.

Le présent document constitue le rapport de fin d'études d'une recherche confiée par le Secrétariat de la Recherche Architecturale au Centre d'Etudes Méthodologiques Pour l'Aménagement (C.E.M.P.A.) - contrat n° 80 01 339 00 223 75 01 du 1er octobre 1980 et exécutée par Arnoldo RIVKIN.

Les jugements et opinions émis par le responsable de la recherche n'engagent que leur auteur.

Rapport publié par le C.E.M.P.A. avril 1983.

## PRELIMINAIRES

- 1 - "Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet".

C'est ainsi que Charles Sanders Peirce énonce, dans "la Revue philosophique" de janvier 1879, le principe de base de son pragmatisme. Le projet théorique qui découle de cette définition semble pertinent pour envisager une des tâches que la pensée philosophique actuelle semble s'être fixée :

l'étude et l'analyse de la multiplicité des jeux de langage qui traversent les différents arts plastiques. L'oeuvre d'art se révèle source d'une activité théorique en refusant d'être comprise comme application ou vérification de n'importe quelle compétence externe. L'agencement entre pensée philosophique et art permettrait de catalyser les démarches dans les deux domaines. Mais cet échange paraît s'arrêter aujourd'hui au seuil de l'architecture.

- 2 - Déterminer conceptuellement l'objet de l'architecture sans la considérer comme un art plastique revient à contourner l'inévitable dimension esthétique de l'oeuvre architecturale. La difficulté

d'aborder cette dimension de l'oeuvre provient du double aspect que celle-ci présente, à la fois auto-réflexive - se disant elle-même -, et transitive - ayant pour fonction d'accomplir l'"habiter du monde" (M. Heidegger).

- 3 - Dans l'activité artistique on assiste, avec l'abandon du dispositif de la représentation et avec l'éclatement de la logique narrative, à l'obsolescence des critères du Beau qui ont guidé jusque là le jugement esthétique. Cette activité moderne-post-moderne interroge ses conditions de possibilité, met à l'épreuve les règles théoriques et pratiques qui ont orienté son travail. Elle se met en état d'expérimentation, et en visant la représentation, elle questionne la réalité de l'objet présenté dans l'oeuvre et l'identité de son sujet.
- 4 - Parallèlement aux autres arts plastiques, l'architecture se doit de construire ses propres ruses conceptuelles et opérationnelles. Tâche difficile puisque l'expérimentation architecturale est comprise comme purement technique ou fonctionnelle, historique ou interdisciplinaire, ne disposant pas d'un lieu où il lui serait permis de se réfléchir dans sa dimension esthétique.  
La constitution de ce lieu où l'architecture peut se légitimer en tant qu'objet plastique expérimental constitue une nouveauté instruisant la production d'objets nouveaux.

- 5 - Pour interroger l'objet de l'architecture, l'architecturalité de l'oeuvre, avec l'instrument conceptuel du pragmatisme, le corpus de départ se centre sur deux périodes de révolution langagière en architecture et en arts plastiques.

Pour la période 1450-1550, nous nous sommes plus particulièrement penché sur les traités d'Alberti et de Barbaro/Palladio, et pour celle qui va de 1900 à 1930, sur De Stijl (T.V. Doesbourg) et le constructivisme (Tchernikhov).

Dans tous ces cas, c'est l'oeuvre et son architecture qui se trouvent au centre de l'activité théorique.

- 6 - Dans la première partie, l'abord du jugement en architecture présuppose la détermination du statut de son objet, la délimitation du lieu de l'objet référant à juger ; surtout si l'architecture est "juge des arts" (Vitruve - Barbaro) et par conséquent s'il s'agit de juger un juge. La structure de la quasi-proposition de Peirce semble appréhender ce lieu qui glisse constamment entre murs et alignements (Alberti).

Dans la deuxième partie, certains problèmes propres à l'oeuvre architecturale vont se superposer aux trois représentations, aux trois espèces de l'agencement (Vitruve).

- 7 - Les implications politiques de cette approche ne sont pas négligeables si

on considère que :

a) la capacité esthétique est une propriété fondamentale du tissu social qui le définit comme société (Marin),

b) la représentation ou le dispositif représentationnel est pouvoir : le pouvoir est représentation (Marin),

c) comme le signale M. Foucault, "la bataille du XXème siècle se joue autour du formel".

- 8 - Aborder la théorie du projet en architecture, c'est se questionner sur le "formel" de l'oeuvre architecturale. Cette démarche ne devrait pas se limiter à une activité extérieure. L'interrogation théorique du projet est aussi la prolongation nécessaire de l'activité architecturale. Les limites artificielles entre travail conceptuel et pratique architecturale sont à l'origine de "la conception erronée d'après laquelle l'artiste moderne est trop théorique et son oeuvre le résultat d'une théorie "a priori". En réalité, c'est exactement le contraire. Les artistes n'écrivent pas "sur" l'art, ils écrivent "de l'intérieur" de l'art. Il en résulte que les artistes demandent à leur théorie artistique ce qu'ils demandent à leurs oeuvres : "l'exactitude" (Théo Van Doesbourg, Paris, 1924).



...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

PREMIERE PARTIE

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

...the ... of the ...

"Tous les effets de l'oeuvre d'art, les aboutissements de toutes les sciences sont choses signifiées; ; 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. Mais je déclare et affirme ici que "significare" (signifier) est démontrer par signes et "signare" (marquer, signer) est imprimer le signe. D'où le fait qu'en toute oeuvre par la raison dirigée et à dessein terminé, se trouve le signe de l'"Artifice" (Artifex, créateur), c'est-à-dire la qualité et la forme, puisqu'il opère avant tout dans l'intellect, conçoit en esprit et "segna" (marque, signe) la matière extérieure de l'"habitus" (disposition) intérieur, surtout en architecture. C'est pour cela que, plus que tous les autres arts, l'architecture signifie, c'est-à-dire représente la chose à la faculté cognitive et contribue principalement à former le concept selon son intention : ceci est à proprement parler signifier. Etre signifié c'est être représenté de la manière que je viens de dire - Parmi les signes, quelques uns sont tellement "dedans" qu'ils sont vraiment comme la cause des choses. D'autres ne sont qu'une faible et superficielle imitation des choses. L'architecte les laisse à l'orateur et au poète et avec la dialectique, mode du discours du créateur il embrasse les premiers, car ils sont nécessaires, intimes et concluants".

Mgr Daniele Barbaro  
Evêque élu d'Aquilée

Vitruve De l'Architecture  
Livre I



1. Paolo Veronese - Portrait de Mgr Daniele Barbaro  
Amsterdam Rijks Museum

## I - FABRICA RATIOCINATIO

C'est ainsi que Mgr Barbaro commente le paragraphe du livre I, chapitre I, de Vitruve, dans lequel ce dernier note :

"Comme en toutes choses et surtout en architecture, on rencontre ces deux termes : signifié, signifiant. Le signifié est la chose que l'on se propose de traiter, le signifiant est, ensuite, sa démonstration selon les règles de la science" (1).

Ce point important du traité reprend le couple "Fabrica-ratiocinatio", énoncé au paragraphe précédent, transformé ici en Signifié-Signifiant. Mais si, dans le Signifié, "la chose que l'on se propose de traiter" (2), "les oeuvres d'art", pour employer les termes de Barbaro, il y a des échos de la "Fabrica" et ce Signifiant en tant que "démonstration" renvoie à "Ratiocinatio", certains déplacements, dans le sens donné par Vitruve aux deux paires, se sont produits.

Le fait que Fabrica-Ratiocinatio renvoie à deux actes différents et que Signifié-Signifiant fasse référence à deux pôles d'un même mouvement (significare) n'est pas négligeable. Néanmoins, le rapprochement entre les deux paires demeure plus que possible, nécessaire.

Dans "Fabrica", d'après Vitruve : "continuelle méditation de l'usage et cela se fait manuellement de toute espèce de matière qu'il est besoin de mettre en oeuvre pour en venir aux fins de la forme de l'oeuvre" (3), l'accent mis sur le "faire avec les mains" n'ex-

clut pas la "méditation intérieure". Dans "Ratiocinatio", cela "qui par habileté et talent démontre et expose clairement la chose fabriquée avec la raison de ses proportions et mesures" (4), la raison, trouve sa place dans les proportions et les mesures de la chose fabriquée. Deux actes demeurent exposés dans chacun desquels on discerne des parties de l'autre néanmoins séparables.

Fabrica trouve dans la méditation intérieure sa partie "déléguée" de Ratiocinatio, tandis que Ratiocinatio rencontre dans les proportions et les mesures de la chose fabriquée sa partie "déléguée" de Fabrica.

Le texte de Vitruve commence donc en situant l'architecture et l'architecte par rapport à une paire de notions dans laquelle chaque terme se fermant en lui-même ne peut éviter d'introduire dans sa définition un délégué de l'autre. Sur l'interdépendance de cette paire, Vitruve sera très explicite. Après avoir condamné l'échec de ces architectes qui ne se penchent que vers l'une de ces approches, il dit :

"Seuls ceux qui ont suivi l'une et l'autre, bien armés, avec rapidité, autorité et foi, sont parvenus au bout de leur dessein" (5). Interdépendance de "l'un par rapport à l'autre" bien particulière où chacun des termes se dirige vers l'autre dans la mesure où il contient une partie de l'autre en sa définition fermée.

Sans pouvoir arriver à dire, pour l'instant, que nous nous trouvons en présence "du même et de l'autre", d'une "altérité", toute illu-

sion d'une paire nettement complémentaire, clairement hiérarchisée, enfermée dans un système clos, demeure néanmoins étrangère au texte de Vitruve. En revanche, chaque constituant de la paire, chaque action, étant complet en soi, contient un représentant de l'autre. Par conséquent la séparabilité de chacun entraîne en son sein une relation qui s'ouvre à un jeu de renvoi non statique.

C'est peut-être la raison pour laquelle le terme projet, ou tout au moins le projet défini comme conception par opposition complémentaire à la construction, ne figure pas dans la série. Il s'agit de découpages différents : Fabrica-Ratiocinatio ne se superpose pas à ce projet-construction. D'après ce dernier découpage, si le projet contient "en puissance" sa matérialisation, la construction n'est que la réalisation d'un réel fixé à l'avance.

Couple déséquilibré, mais cette fois-ci sans délégué de l'un dans l'autre, sans supplément ni manque, la boucle se boucle, le dispositif se ferme.

L'absence d'un tel couple n'est pas la marque d'une déficience du texte, tout au contraire, elle montre à quel point "conception-réalisation" ainsi définie n'est que surproduction postérieure, inadéquate au dispositif architectonique en gestation.

Il serait peut-être possible de trouver le moment-clé de cette transgression dans le "Vitruve" de Cl. Perrault (6), chez qui la paire figure en tant que "pratique-théorie". Sans attribuer au seul Perrault les racines

d'un phénomène de transformations et d'appauvrissements assez complexes, force est de constater que la traduction de ces deux notions implique plus qu'une simple variation terminologique car elle entraîne dans sa version de la définition de "fabrica" devenue pratique, la disparition de la méditation qui figure dans le texte de Vitruve.

La "Fabrica", le "faire avec les mains" vidé de toute caractéristique de réflexion du délégué de Ratiocinatio c'est le système tout entier qui bascule. Le "Ratiocinatio" devenu théorie, demeure l'unique terme de la paire qui contient l'autre dans sa définition. De ce lieu plus élevé, il peut considérer l'autre terme comme une application le complétant vers le bas.

La paire se referme d'entrée dans une escalade hiérarchique close. Les conditions nécessaires à l'instauration de cette paire fermée complémentaire de conception-réalisation, nécessitant l'évacuation d'un système d'altérités, le même et l'autre, présentes chez Vitruve, sont réunies.

Le dispositif architectural sort appauvri de ce glissement. Chez Barbaro, en revanche, on ne fera que s'introduire dans les subtilités du jeu ouvert par le couple vitruvien. Pour expliquer la recommandation faite aux architectes de passer par "Fabrica-Ratiocinatio", Vitruve fait apparaître une autre paire: Signifié et Signifiant : "Ceci parce qu'en toutes choses et surtout en architecture on rencontre deux termes : "signifié" "signifiant".

"Fabrica-Ratiocinatio" glisse ou plutôt s'explique par "signifié-signifiant". Finalement, les questions que l'on peut se poser au sujet de l'absence du projet dans les textes mènent nécessairement à une enquête sur le dispositif qui s'amorce dans "Fabrica-Ratiocinatio" et s'explique dans Signifié-Signifiant.

De plus, on constate que le couple commenté: Signifié-Signifiant, constitue un cas exemplaire de cette évacuation par superposition où l'on plaque une série de concepts élaborés a posteriori sur deux termes originaux. Ainsi une rapide allusion à une sémiologie mal digérée et son reflet ultérieur ne peuvent qu'étouffer les enjeux que la paire vitruvienne ouvre par l'intermédiaire de la note de Barbaro.



2. Mgr Daniele Barbaro, Vitruvio P.M. I Dieci Libri  
dell' Architettura - Venice 1556

## 2 - VITRUVÉ : DES TEXTES FONDATEURS

C'est une intéressante démarche que celle de ce texte à demi perdu, à demi réinterprété, qui fonctionne obstinément pendant une longue période en tant qu'exemplaire pré-texte de la production théorique sur l'architecture, pré-texte dans un double sens : en tant que texte qui antécède dans le temps, et prétexte en tant qu'excuse pour développer d'autres textes.

Il semble que la doublure s'inscrit dans son parcours historique, texte double : texte écrit et dessiné. Il perdra sa partie dessinée reformulée à posteriori, redessinée à partir de la Renaissance, suivant une double piste : les traces des descriptions présentes dans le texte écrit et les traces archéologiques de vestiges architecturaux du texte d'une mythique antiquité ; cette double piste se contredit plus d'une fois et sert de prétexte pour re-fonder le dispositif architectural.

Mais en même temps, l'autre partie, le texte écrit, incomplet, prétentieux, contradictoire, va se reformuler à son tour au travers d'une double voie. D'abord copié au Moyen-Age, il sera traduit à partir du XVIème siècle et par conséquent transformé.

En plus, un autre texte apparaît et se glisse derrière le texte original, c'est le texte des notes explicatives. Texte écrit qui se dédouble en un hors-texte marginal et qui arrivera parfois à se substituer à l'original. Nous voilà en présence d'une trame embrouillée

de doublures, dans laquelle les articulations sont forcément asymétriques ; (écriture verbale et dessinée, interprétation de texte, interprétation de ruines, traductions et notes).

Durant tout le XVIème siècle et à partir de la première édition illustrée de Fra Giocondo (1), les études vitruviennes en Italie vont aussi suivre deux voies. Pour une part, et dans la tradition des traités, à partir de celui d'Alberti le texte servira de référence théorique déclenchant une réflexion indépendante. Si à l'intérieur de ce courant se détache la traduction de Césarino de 1531, la version ici choisie, celle de Barbaro, sera son point culminant.

Utilisant l'avance des recherches archéologiques, en s'associant à Palladio il accèdera à une antiquité qui prise "à la lettre" potentialisera une pensée originale dans une continuité transformatrice. En revanche, à l'intérieur de l'autre voie le texte deviendra un modèle rigide, une référence d'images figées où se perd l'essentiel de la démarche vitruvienne. (2)

D'une certaine façon donc, le texte de Barbaro est le point culminant d'une recherche de normes dans un jeu de langage transmissible et donc transformable, sommet d'une période d'interrogation et d'expérimentation ouverte après Alberti. A partir de Barbaro, et à une exception près, le traité de Scamozzi, la tratadistique semble s'orienter presque exclusivement vers la recherche de formules figurales étrangères aux doublures du texte.. La deuxième voie va occuper en totalité le terrain de la recherche vitruvienne.

Scamozzi lui-même annotera de sa main à la fin de sa copie du Barbaro-Vitruve (3) : "Vicenzo Scamozzi a vu la fin de ses peines en lisant Vitruve commenté par Monsieur Barbaro, patriarche d'Aquilée, pour la troisième fois... Dans la première on peut dire que je l'ai entendu, dans la seconde j'en ai joui et dans la troisième je l'ai jugé ; pour ce que j'en sais, pour qui veut voir ses efforts récompensés, il vaut la peine de le suivre. Il se trouve qu'il a réfléchi sur toutes ou au moins sur les parties les plus difficiles et nécessaires de l'architecture et que beaucoup ont connues ; ils ne se glorifièrent pas facilement d'être architectes car peu savaient ce qui était leur".



3. Mgr Daniele barbaro, Vitruvio P.M. I Dieci Libri dell' Architettura - Venice 1556

### 3 - PALLADIO ET BARBARO

Que dans le frontispice de ce "Vitruve", qui fait exception, l'Architecture en Vertu héroïque, (la faculté de connaître dans la note) se situe sous le quadrivium aristotélique, Arithmétique, Géométrie, Musique et Astrologie, s'explique par l'influence qu'Aristote devait avoir sur l'auteur. Pour l'essentiel, la formation philosophique du futur évêque d'Aquilée se fait à l'intérieur de l'école aristotélicienne de Padoue, point d'intersection de la tradition théologique de la fin du Moyen-Age et des quêtes de la Renaissance.

En revanche, l'illustration du verso (1) de ce frontispice plus secret et problématique laisse entrevoir l'argument du texte. On découvre dans la xylographie, encadré par deux cariatides, un étrange paysage dans lequel se situent deux personnages. L'arrière-scène s'organise en éventail s'ouvrant sur la droite pour se fermer sur la gauche ; ainsi la cariatide de droite apparaît tout entière, alors que celle de gauche est à demi couverte à la base.

Dans l'arrière-scène, en suivant cet alignement vers la gauche, on commence à droite par un intervalle, une sorte de fenêtre, encadrée par une colonne ionique, suivie d'un autre arc, lui aussi ionique, pour aboutir à une série de ruines qui, tournant peu à peu, cache le point de fuite réel. De plus, la lumière qui éclaire la scène vient de la droite et se dirige vers la gauche dans

le même mouvement que l'éventail du raccourci fictif, pour culminer dans les instruments astronomiques et les horloges (2).

En revanche, les instruments d'architecture civile et militaire, posés sur le sol dans une apparente dispersion, s'ordonnent, marquant dans la partie inférieure les lignes qui conduisent au point de fuite central, caché.

Deux structures se superposent : l'une, manifestée dans l'arrière-scène et dans les parcours de la lumière, va de droite à gauche; l'autre, soutenant la structure de la perspective, est centrale.

Ainsi tous les éléments individuels des thèmes successifs du texte (éléments d'architecture, instruments astronomiques, machinerie), s'entremêlent dans un ensemble où un jeu de centralité en tension provient non seulement du passage déséquilibré de droite à gauche, mais encore de la co-présence simultanée d'une organisation symétrique, son autre.

Si la référence au maniérisme est possible, la parenté avec le frontispice de la "Pratica della Perspettiva" (3), et le tore qui l'encadre paraît plus proche.

Intéressons-nous maintenant aux deux personnages de la scène. Etudiant les astres à l'aide d'un armillaire, le premier, à l'évidence le plus âgé, est replié comme s'il était assis sur une chaise inexistante, de façon à avoir la même hauteur que le second, plus

éloigné, mais debout. Chaque personnage paraît incliné dans le sens opposé à l'autre et se situe orthogonalement par rapport à une sorte de socle éclairé, comme autant de flèches le signalant mutuellement, ce sont les mêmes flèches qui signalent le point de fuite central.

L'âge attribué à Vitruve à l'époque où il écrivit son traité porte à voir en lui le premier personnage. D'autre part, l'habit ecclésiastique et une certaine ressemblance avec un portrait de Véronèse, permettrait de voir Barbaro dans le second personnage. Il est tentant de reconnaître le couple Barbaro-Vitruve en ces deux hommes dont le regard se situe sur la même ligne.

On regarde un regard qui suit une direction inverse à la lumière du tableau, part du personnage plus petit, traverse le plus grand pour aller chercher la source de cette lumière hors du tableau.

Mais l'identification est assez incertaine. Deux personnages, accrochés par le même regard, flottant dans cet étrange paysage, jouent à cache-cache avec des identifications croisées.

Ce verso du frontispice, avec ses tensions et ses ambiguïtés, ses identifications et ses altérités, précède un texte dans lequel des notes explicatives deviennent texte alors que le texte original se transforme en citations. Ainsi, dans certaines pages, la typographie du texte de Vitruve se retire et la page demeure dominée par la typographie de Barbaro. Impudemment l'espace physique



4. Mgr. Daniele Barbaro - La pratica della Perspettiva  
Venice 1568

du livre et l'espace conceptuel qui en résulte restent sous le contrôle du commentateur.

Ce procédé de substitution s'interrompt au moment où l'illustration recouvre le texte. Si dans le titre dans lequel l'énonciateur "original" devient énoncé pour laisser sa place d'auteur au commentateur, on se trouve face à "Vitruve", sujet de Barbaro : auteur. Il faut ajouter à ce déplacement l'illustrateur non énoncé : Palladio.

Qui mieux que Barbaro lui-même pouvait décrire cette doublure asymétrique qui le traverse en tant qu'auteur commentateur de Vitruve : "Souvent, j'ai souhaité communiquer à d'autres mes préoccupations en une commune recherche, de telle sorte que ce qui ne peut être fait par un seul puisse l'être par beaucoup, mais pour quelque raison que j'ignore, cela ne m'a pas été possible" (4). Confession du souhait des autres ou d'un autre. Constatation d'un manque qui demeure permanent pour une raison ignorée de lui. Reconnaissance d'une absence impossible à éviter. Présence d'un manque ? Pas nécessairement. Empreinte de la présence de l'autre puisque le travail demeure entier ? Certainement, solitude obligatoire du travail de recherche.

Il pourrait exister une exception à cette solitude, exception qui interdit toute conclusion hâtive fermant le système des doublures. Barbaro poursuit : "Sauf pour les dessins des figures importantes pour lesquelles j'ai fait appel à Palladio, architecte de Vicenze, de grande réputation d'après les jugements d'excellents hommes ; non seulement il comprend les subtilités de l'architecture, mais il les met en oeuvre, soit dans les plans et les profils, soit dans la construction d'édifices nombreux qui, confrontés à ceux de l'Antiquité, donneront naissance aux modernes et émerveilleront ceux des temps à venir" (5). C'est dans le "dessin des figures" que Barbaro rencontre "l'autre" avec lequel il va partager ses "préoccupations en une commune recherche", c'est l'endroit où l'absence de l'autre fait exception chez Palladio. Non seulement il comprend les raisons de l'oeuvre (Ratiotinio), mais encore il les



5. Philibert de l'Orme, "Le Bon Architecte" dans  
 "Premier Livre de l'Architecture" - Paris 1567

met en oeuvre (Fabrica).

C'est ce dessinateur qui, par ses réalisations, se trouve d'un seul coup confronté avec les anciens et émerveillera ceux qui viendront. Cet élogieux portrait de Palladio laisse deviner un autre auteur du texte, comme si Vitruve était ré-écrit par la double paire de mains, du portrait du Bon Architecte de Delorme (6). Ici, c'est le philosophe qu'il nous est donné de voir et non pas l'architecte. On pourrait dire qu'en réalité la prédominance du philosophe sur l'architecte

ne fait qu'accentuer la même altérité asymétrique. Soudain, la paire dépareillée Vitruveteur/Barbaro-commentateur réapparaît ici transformée en Barbaro-philosophe/Palladio-architecte.

Les relations entre l'homme d'église, érudit vénitien et l'architecte de Vicence passeront par divers stades comme en témoignent les différentes illustrations remarquables dans l'édition de 1557, dans laquelle devaient disparaître certaines notes concernant le rôle de Palladio dans le travail. Il ne serait pas étonnant que ces vicissitudes aient été provoquées par l'intervention du Véronèse dans la décoration iconographique de la Villa Maser (7).

Ce sont ces relations qui, d'après Barbaro, délimitent le lieu où partager des "préoccupations de recherche commune", instant privilégié où architecture et philosophie voient leur chemin se croiser. Qui est cet homme d'Eglise, cet homme d'Etat, ce philosophe qui consacra dix ans de sa vie, en dehors de son intervention au Concile de Trente de ses écrits théologiques et philosophiques, à explorer l'obscur traité de Vitruve ?

Nous le découvrons dans le portrait que nous en a laissé Véronèse (8). Une diagonale le traverse, de haut en bas et de gauche à droite, et, si la direction du regard suivant les lignes du visage et la longue barbe suivent la diagonale opposée, le résultat ne fait qu'accentuer le rôle prépondérant de la première.

Le visage ressortant sur le fond obscur en



6. Paolo Veronese - Portrait de Mgr Daniele Barbaro  
Amsterdam Rijks Museum (détail)

haut, à gauche, deviendra un pôle de cette ligne, tandis que le rouleau que contient sa main sur la table, en bas et à droite, sera l'autre. (Les plis du vêtement ecclésiastique ne font que renforcer ce mouvement).

Le balayage du regard suivant le sens de la lecture partirait de ses yeux pour aboutir au rouleau, le plan de la Villa Mazer : prolongation d'un bras qui s'appuie sur deux livres. L'un, sur la table, soutient l'autre, posé sur une colonne de fond, s'ouvrant pour montrer son contenu, c'est son "Vitruve".

On y retrouve sur la page une trame en raccourci d'un autre âge sur laquelle la même trame réapparaît suivant l'habituelle répétition rhétorique de ces traités. Recours autoréférentiel où l'énoncé de l'artifice perspectiviste s'énonce.

Les éléments qui ornent le portrait servent à individualiser les traits du sujet de ce portrait. Ici, alignés sur la moitié droite du tableau, du haut vers le bas, colonne, livre(s), plan, se mettent en parallèle avec le corps re-traité qui occupe la moitié gauche. La série énumérée ne laisse aucun doute quant au choix des traits individuels du sujet.

Le fait qu'un personnage tel que Barbaro, référence inévitable dans la Venise du XVI<sup>ème</sup> siècle, se trouve individualisé par l'intermédiaire de Vitruve dans le livre et de Palladio dans le plan, par rapport à l'architecture, ne va pas de soi.

S'agirait-il d'un rapport entre architecture

et philosophie qui dépasserait l'ornement du commentaire érudit plaqué au fait architectural. En d'autres termes, jusqu'à quel point est-il légitime de supposer que la philosophie va trouver dans l'architecture un lieu d'application privilégié, ou plus loin encore, une des sources du développement de sa pensée ?

Et serait-ce ce Mgr Barbaro (9), théologien du Concile de Trente, philosophe, érudit humaniste, identifié dans son portrait par des opérateurs graphiques, visant l'architecture, notre guide dans la recherche de cette relation autre entre philosophie et architecture ?

#### 4 - DEFINITION ET MORALE TERMINOLOGIQUE

L'illustre praticien vénitien, Ambassadeur de la Sérénissime République, patriarche élu d'Aquilée (1), sera l'auteur-interprète d'une autre traduction, après celle de Vitruve, de la version grecque des psaumes de David, intitulée "Chaîne interprétante des Psaumes". Dans cet ouvrage, Barbaro s'inscrit dans la ligne qui, en relation avec les spéculations de la philosophie du langage, traverse la pensée théologique depuis la "Grammaire spéculative" de Duns Scot en passant par le Concile de Trente, et que l'on retrouvera vers le milieu du XVIIème siècle dans l'oeuvre des logiciens de Port Royal, et chez Pascal.

Enseignant à l'Université de Padoue, centre de l'aristotelisme européen au XVe et XVIe siècles, lui même traducteur des textes d'Aristote, Barbaro se situe dans la continuité de la scolastique médiévale à la fin de la Renaissance. Sa formation dans le croisement entre la doctrine d'Aristote et la pensée chrétienne coïncide avec les racines de cette école. Comme Pierre Abelard le dit dans son "introduction à la théologie", la scolastique accède à la croyance "non pas tant parce que le témoignage de la divine autorité nous y induit que parce que l'argumentation de la raison humaine nous y contraint". Si l'accent sur l'argumentation ayant pour but de rationaliser le dogme tombe parfois dans une formalisation, on a souvent tort de sous-estimer la réflexion concernant à la fois une analyse approfondie du langage et une problématique "métaphysique". La rencontre

entre philosophie et théologie permettant cette réflexion va se produire au XIII<sup>e</sup> siècle quand l'Occident chrétien découvre le monde philosophique à travers ce qu'on appelle le Philosophe : Aristote. En réalité il s'agit des textes de ses commentateurs néoplatoniciens (Avicennes en particulier) ce n'est qu'à partir du XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles qu'un travail de repérage et traduction des textes aristoteliciens commence à se mettre en place. A cette époque on distinguera en Italie les traductions d'Ermolao Barbaro. Le premier professeur d'Ethique venitien à l'université de Padoue (1474) dont l'édition posthume sera introduite par son arrière neveu Daniele, notre évêque d'Aquilée. Au XIII<sup>e</sup> siècle c'est Saint Thomas d'Aquin qui introduit la première pensée d'Aristote dans la théologie chrétienne. Comme Paul Vignaux l'écrit: "Le XIII<sup>e</sup> siècle apparaît comme un âge de synthèses, mais ces synthèses n'ont existé que comme réponses à un conflit. La synthèse typique qui a joui d'un rôle imminent et unique dans la tradition de l'Eglise catholique romaine, tout au moins du concile de Trente, c'est celle de Thomas d'Aquin". Or, dans l'oeuvre de notre Mgr D. Barbaro participant à ce concile fondateur de Trente, on trouve plutôt la trace d'une autre variante de la pensée scolastique : le scotisme. A la fin du même XIII<sup>e</sup> siècle, J. Duns Scot s'écarte d'un thomisme qu'il considère trop philosophique en marquant la prééminence de la théologie sur la philosophie.

Cette distinction entre vérité philosophique et révélation théologique, cette reconnaissance de leur non "réductibilité" réciproque, induit en même temps une révolution dans la logique du langage et dans les catégories

ontiques. Des questions telles que l'"impression du signe" ou plus précisément "la distinction formelle de l'individualité" (l'*heccitas*), propre à la pensée scotiste apparaîtront transformées dans l'oeuvre de Barbaro. A partir de la deuxième moitié du XVIème siècle certains traités commencent à interroger l'essence de l'oeuvre d'art et cherchent dans la pensée d'Aristote et Saint Thomas ses références. Dans cette quête de la définition de l'essence de l'art en général et de l'architecture en particulier, Barbaro fonde sa recherche langagière en la référant à la "grace" divine, à laquelle toute interrogation sur l'essence se réfère et de laquelle toute interrogation ontologique se détache. Le scotisme fait ici référence ; Scot lui-même écrit, "je dis que notre science de la théologie n'est subalternée à aucune autre car bien que son objet, l'Etre infini, soit compris en quelque sorte dans l'objet de la philosophie, qui est l'Etre en général; elle ne reçoit cependant aucun principe". Tout le scotisme se base sur la négation de tout "salut philosophique" ; la liberté, la gratuité de la "grace" divine ne se traduit pas en termes philosophiques, ne se confond pas avec la métaphysique. Au début de son commentaire du Vitruve, Barbaro explicite son objectif, la quête des vérités propres aux arts en la référant à la jouissance de la grâce divine. On reviendra sur ce paragraphe inaugural du traité, mais constatons pour le moment comment Barbaro dans la ligne scotiste envisage de questionner les vérités présentes dans les arts qui contrastent avec ces vérités non traduisibles parce que gratuites. Interrogation de la vérité des arts, jouissance de la "grace" s'agencent mais



## 7. Jean Duns Scot

ne se confondent pas. On ne rend pas compte de toute l'importance du point de départ de Barbaro si on le présente comme un entêtement nécessaire à l'oeuvre d'un humaniste et homme d'église qui ne toucherait pas en profondeur son travail théorique. Notre hypothèse est que l'agencement : distinction entre philosophie et théologie d'origine scotiste, bouleverse chez Barbaro l'investigation conceptuelle de l'objet de l'oeuvre d'art. Il s'agit d'une révolution dans la logique du langage comme celle produite par Duns Scot et de laquelle Charles Sanders Peirce se présente au début de ce siècle comme l'héritier. Le



8. Charles Sanders Peirce

choix de l'analyse du paragraphe sur le signe dans le Vitruve de Barbaro permettra de voir comment ce bouleversement opère dans l'approche de l'objet architectural à partir d'une théorie de la signification, Charles Sanders Peirce en 1897 en présentant la première des trois branches de sa science de la sémiotique écrit "la première est ce que Duns Scot appelle la "gramatica speculativa". Nous pouvons l'appeler la "grammaire pure elle a pour tâche de découvrir ce qui doit être vrai du representamen utilisé par toute intelligence scientifique pour qu'il puisse

recevoir une signification". Le père de la philosophie américaine délimitant les conditions de possibilité de la signification trouve son point de repère dans la révolution scotiste : la "grammaire speculativa". Or si Peirce poursuit et transforme cette révolution hors de toute réflexion théologique, en interrogeant l'essence de l'oeuvre architecturale à travers la logique de la signification, Barbaro reste, comme Scot un théologien. L'appel à Peirce pour encadrer avec Scot le texte de Barbaro ne cherche pas à le faire sortir du contexte de son oeuvre. D'autre part la confrontation entre Scot, Barbaro et Peirce sur le problème langagier et ontologique, ne se limitera pas à essayer de saisir les transformations historiques à l'intérieur d'un courant de la philosophie du langage. Le Peirce envisagé ici est celui qui définit sa Phanéropscopie ou étude des phénomènes comme "la description de ce qui est devant l'esprit ou la conscience ; tel que cela apparaît (Letters to Lady Welby), et son pragmatisme comme "les effets pratiques que nous pensons être produits par l'objet de notre conception ; la conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet (la revue philosophique). Définitions qui semblent s'ouvrir à une "Pragmatique de l'oeuvre architecturale". Du même que pour les textes de Barbaro, il n'est pas question de donner en exemple une théorie de la significations quelconque, il est question d'interroger l'objet de l'oeuvre architecturale qu'est l'architecture, à partir d'une opération langagière. Dans tous les cas ce sont les textes philosophiques qui essaient d'illustrer l'oeuvre elle même.

Comment une démarche située à l'intérieur d'un système centré sur la logique propositionnelle et la définition nominale trouvera-t-elle dans le dispositif architectural un terrain d'expérimentation ? Voilà le pari engagé par notre Evêque.

Dès les premières notes de son "Vitruve", on remarque l'accent mis sur la précision dans la définition d'une certaine morale de la terminologie. Dans ce sens, la parenté avec l'oeuvre de Ch. S. Peirce, qui introduit sa logique par une "Ethique de la Terminologie" (2) s'impose.

Si dans son introduction Barbaro écrit : "On raisonne avec le nom propre et véritable de la chose" (3), pour sa part, Peirce, après avoir défini les noms comme symboles par excellence, écrira : "La chaîne et la trame de toute recherche et de toute pensée sont donc les symboles (des noms)" (2.220) (4).

Le raisonnement, opérant avec les "noms propres et véritables des choses", amène à reconnaître dans les symboles "la trame et la chaîne de toute pensée". Mais alors, raisonner, déclencher la chaîne des symboles, requiert préalablement la définition précise des termes en jeu. C'est ainsi que pour Barbaro : "Définir, c'est déclarer la nature et la force de la chose définie" (5). héritier du scotisme il s'en tient à l'importance que l'on doit accorder à la définition des noms en tant que termes dans la proposition, à la place de la chose définie, dans la chaîne du raisonnement. Opération de définition du nom en tant qu'"individuation" précise, moyen d'accéder à la connaissance distincte

de la pensée, au-delà de l'erreur engendrée par les généralisations provenant de notices confuses.

C'est à propos de la définition de l'architecture par Vitruve que Barbaro écrit : "Vitruve lui attribue quelques différences qui restreignent cet entendement universel et commun du mot pré-dit et c'est là le rôle de la vraie définition, de telle sorte que, distincte et séparée, elle se reconnaisse parmi toutes les autres choses. Par ce nom, l'architecture se distingue de nombreuses impressions qui viennent du sens commun, se rencontrent dans l'expérience et s'exercent dans la pratique" (6).

Pour connaître distinctement et séparément, la véritable définition constitue un "barrage" à la quantité désordonnée de notices déclenchées par les mots. Elle filtre ce qui arrive du sens commun, ce qui constitue une "pratique" et une "expérience", attribuant des différences qui restreignent l'universalisme vague des mots. C'est seulement après cette opération de différenciation restrictive qu'il sera possible de construire un langage spécifique, propre à chaque espèce de connaissance. Plus précise et restreinte sera la définition du mot, plus opérante elle sera.

Barbaro termine ainsi sa note : "... restreignant en outre avec plus d'exactitude, dit Vitruve dans sa définition ("dans son jugement sont incluses toutes les oeuvres qui de l'Art se réclament"). Voici l'ultime différence qui, en des termes justes et vrais, délimite et renferme l'Architecture" (7). Succession de "filtres", succession de "barrages" au

sens courant du terme, pour arriver à l'"ultime différence", pour individualiser en ses justes termes l'architecture.

Mais l'importance de cette délimitation-circonscription, individuation de la définition, n'est pas un objectif en soi, elle s'ouvre au mouvement de la pensée, elle ouvre le mouvement de la pensée. L'Evêque l'explique ainsi : "La définition du sujet dont il s'agit dans une science, renferme virtuellement la solution aux doutes, les inventions des secrets, et la vérité des choses en elle contenues. La définition alors, contient en germe, dès le début, ce qui par la suite se potentialisera dans son développement. Par contenir virtuellement, j'entends pouvoir produire une chose comme la semence qui contient en vertu le fruit" (8). L'utilisation d'un modèle génétique, la semence, sert de référence au processus d'extraction des contenus potentiels qui, en chaîne, iront vers les conclusions. Mettre la puissance en acte, réaliser la virtualité, voilà l'importance de la définition.

Déclenchement d'extractions successives, la définition est loin de n'être qu'un acte statique d'indications, qu'un signalé ponctuel. Procédant d'abord par filtres successifs qui mènent à l'"ultime différence": "la vraie et juste définition", elle rend ensuite possible la réalisation de sa "virtualité" par extractions continues, par procréations successives.

Filtres, filtres vers la "différence ultime". Extraction, extraction vers la "puissance en acte". Individuation d'une part, extraction

de l'autre, double mouvement de l'esprit qui permet d'unir concept et parole dans l'acte de saisir l'ultime différence de la définition.

Le double mouvement nécessairement asymétrique entre vocable et concept sera mis en scène par notre Evêque quelques pages plus loin. Vitruve en fournira le pré-texte dans "l'Architecture est la science ornée de nombreuses disciplines et de diverses maîtrises". Ce paragraphe est suffisant pour que Barbaro y trouve l'acte pédagogique, exemple du chemin qui unit parole et concept. Le terrain dégagé par la définition va rendre possible ce parcours : "par discipline, on entend cela que les disciples apprennent et par maîtrise cela que les maîtres enseignent. La parole est l'instrument de celui qui enseigne ; l'écoute est l'instrument de celui qui apprend. La doctrine naît dans le concept de celui qui enseigne et s'étend jusqu'à la parole. La discipline commence par l'écoute de celui qui apprend et se termine dans le concept" (9).

Relation du concept à la parole parlée. Relation de la parole écoutée au concept : deux mouvements parallèles et inverses du temps pédagogique.

Sa condition de possibilité, il faut la trouver dans la définition du "Sujet d'une science" qui entraîne la double opération filtre - extraction, individuation et déduction. La double voie qui s'enroule et se déroule entre concept et parole et entre parole et concept délimite l'hétérogénéité entre enseignant et enseigné.

Dans le temps pédagogique, celui qui enseigne, celui qui apprend, mettent "en route" un mouvement qui, à partir de l'asymétrie de ses agents, revient au point de départ, le concept, après avoir effectué un parcours. La production, ici acte pédagogique, sera subordonnée à la circulation. La terminologie exacte, les termes justes d'un langage, deviennent le centre de la pensée, son essence.

Plus tard, Peirce, toujours dans son éthique de la terminologie, écrira : "Il est erroné de dire qu'un bon langage est important pour bien penser, car il est l'essence même de la pensée". Ceci est surtout valable en philosophie. "Elle" (la philosophie) a donc particulièrement besoin d'un langage distinct et détaché du parler ordinaire, d'un langage du genre de celui qu'Aristote, les Scolastiques et Kant essayèrent de lui donner et qu'Hegel tenta de détruire" (10).

Le patriarche d'Aquilée trouve bien là sa filiation, dans sa recherche de ce langage distinct, à travers la définition des termes d'un langage se détachant du parler ordinaire.

Voici comment dans l'introduction de son oeuvre il explique ce mouvement de l'esprit inscrit dans la définition : "Pour bien disposer l'entendement afin que leur soit mieux indiqué le chemin où je suis arrivé, je dirai quelle chose est l'Art, où il naît, comment il croît et où il aboutit. Je distinguerai les Arts, je rencontrerai à nouveau l'Architecture et ses parties" (11). Le programme que s'est fixé Barbaro dans son commentaire apparaît ici à travers la définition langagière, c'est l'essence de l'oeuvre architecturale qui est visée.

Chemin vers un aboutissement et non pas intro-nisation d'un processus étranger à une finalité, chemin balisé par la précision de la définition : "Je dirai quelle chose est". Ni méthodologie processuelle, ni terminologie artificielle, voie vers la précision de la pensée.

Peirce y souscrita plus tard : "Viendrait ensuite la considération de la valeur croissante de la précision de la pensée au fur et à mesure que celle-ci se développe" (12). Loin de tout progrès par simple accumulation, à la plus subtile précision correspond une plus grande potentialisation de la croissance de la pensée. Privilège de l'approfondissement précis du fragment plutôt que tendance globalisante prétentieuse nécessairement superficielle. Nul ne l'exprime mieux que Barbaro : "Il est plus gratifiant pour l'homme et plus réjouissant de voir un minime fragment de ses choses aimées que de traiter les membres de tous les autres corps ; ainsi il est plus digne de savoir une minime raison des hautes et profondes choses que de rentrer dans la connaissance de plusieurs qui nous sont familières" (13).

Néanmoins une condition s'impose pour faire avancer cette connaissance dans la rigueur : "Le progrès de la science ne peut aller loin sans collaboration, ou plus exactement, aucun esprit ne peut faire un pas sans l'aide d'autres esprits", dit Pierce (14). Chez Barbaro, cette même nécessité de l'aide des autres est énoncée dans le premier paragraphe de l'introduction, ou est placé d'emblée dans l'hétérogénéité produite par une altérité fondatrice : "Hommes sommes nés et cela parce

que c'est acte de l'humanité et à nous propre et naturel que vers "autrui" il s'exerce. Seul Dieu dans son essence, retiré, n'a rien besoin d'autre que lui-même ; sa complétude étant désirable. Jouissons donc d'elle et tentons de parvenir à cette belle vérité qui dans les dignes arts rencontre cela qui, avec la splendeur de la vertu et de la gloire, nous sort de l'erreur et de la mort" (15). Ce qui différencie l'homme n'est discernable que par rapport à Dieu. La tendance vers "Autrui" de l'homme ne se voit que par contraste avec la complétude divine. C'est seulement une fois nommée la complétude de l'infini de Dieu que le mouvement humain vers "autrui" abandonne la nostalgie illusoire de l'unité perdue lui échappant infiniment.

Cette définition de l'homme face à la présence de Dieu chez le théologien Barbaro efface le subjectivisme "humaniste". Attitude qui préfigure Peirce signalant dans ses "Graphes existentiels" : "Le plus grand danger serait que notre système puisse peut-être ne pas représenter toutes les variétés de la pensée non-humaine" (16).

Aucun psychologisme n'est permis ; le sujet de la pensée n'est énoncé qu'à partir de son autre nommé : "Dieu" chez Barbaro, "pensée non humaine" chez Peirce.

On trouve un point de vue à partir duquel le sujet humain se met en contraste et se relativise, permettant d'aborder la pensée non subjective, la pensée cesse d'être une affaire purement mentale.

Pour Barbaro, c'est dans la jouissance de la grâce divine, ce lieu où l'autre trouve son nom, que la splendeur des "dignes arts" apparaîtra.

C'est placés dans le lieu que nous offre la grâce, que nous jouissons maintenant du spectacle, de la splendeur de la Vertu qui nous sauve des ténèbres. Voici donc que réapparaît la "Vertu", l'héroïque Vertu du Frontispice, maintenant la "Vertu" ou faculté de connaître, "Vertu ou architecture" réapparaît pour tracer le graphe qui permettra d'échapper à l'erreur et aux ténèbres. On peut, par grâce interposée, jouir du spectacle de la pensée en quête de la belle vérité parcourant le terrain dégagé par la double tension de la définition. Voici donc le mécanisme : une altérité déséquilibrée, un parallélisme asymétrique qui provoque un mouvement en chaîne de la pensée par la définition des termes interposés, apparaissent au regard depuis ce point de vue de la grâce divine. De la racine théologique naît la nécessité de liberté de la pensée cherchant constamment sa précision, parce qu'elle a pu énoncer l'infini.

Détachement de Barbaro, le théologien, que l'on retrouve chez Peirce, le logicien : "La santé de la communauté scientifique requiert la liberté mentale la plus absolue. Le monde scientifique et le monde philosophique sont pourtant infestés de pédants et de pédagogues qui essaient continuellement d'imposer une sorte de magistrature sur les pensées et autres symboles" (17). Pour Pierce, le logicien, pour qui "la logique consiste entièrement dans l'exactitude de la pensée" (18),

exactitude et liberté sont indissolubles. En même temps pour Barbaro, le théologien, la précision de la "définition distincte du sujet de science" et le "mouvement vers autrui" sont inséparables.

Chez Barbaro, on voit dans les "splendeurs" écartant les "ténèbres" s'éclaircir devant nous les tracés de multiples diagrammes convergeant vers la différence ultime du terme Architecture ; plusieurs approches alors délimitent la définition de l'architecture.

D'abord, l'architecture trouvera ses père et mère dans la note de Barbaro sur la "Fabrica" et le "Ratiotinio" de Vitruve (19). La virtualité comparée à la semence est ici à l'oeuvre.

Une fois défini ce couple de notions comme père et mère distincts et égaux, on peut, par accouplement, potentialiser la virtualité : et le fruit se fera Architecture.

Plus tard, en tant que science, l'Architecture s'ornera de "disciplines" et de "maîtrises", jeu de circulation du concept à la parole et de la parole au concept. Mais surtout, on retrouve l'Architecture comme partie des Arts et aussi leur juge (20). Elle pourra alors "émettre sentence" sans se placer à un autre niveau. Comment cette opération devient-elle possible ?



L.B. Alberti - Temple de Malatesta  
Elévation, 1450, sur médaille de bronze  
de Matteo de' Pasti

## 5 - ALBERTI ET LA QUESTION ESTHETIQUE

Dans le chapitre II du livre VI de son "De Aedificatoria", Alberti traite de ce que l'on pourrait appeler "la question de l'esthétique dans l'oeuvre architecturale". En l'introduisant dans le paragraphe précédent, il la situe dans la triade des catégories constitutives de l'oeuvre, aux échos vitruviens : "Ad usum apata, ad perpetuitatem firmissima, at gratiam et amoenitatem paratissima" (usage, consistance, grâce et plaisir). Cette troisième catégorie serait "plus digne que toute autre et indispensable" (perquam valde necessaria) (1). Un ordre hiérarchique s'établit. C'est le plaisir provoqué par l'oeuvre qui la rend crédible en dernière instance ; la dimension esthétique de l'oeuvre, d'après Alberti, deviendrait prépondérante.

Plus loin, Alberti parle de la relation entre sentiment de plaisir et concept de finalité dans la nature, question que Kant analysera plus tard dans la critique de la faculté de juger (cf. VI de la préface de la critique de la faculté de juger) : "En regardant le spectacle du ciel et de ses merveilles, on a un sentiment de joie extrêmement vif (on est enchanté) en face de l'oeuvre des Dieux, plus à cause de la beauté que l'on y voit que pour l'utilité que l'on pourrait en apercevoir" (2). La primauté du sentiment de beau, face à un finalisme utilitaire, serait présent, et dans la nature, et dans l'architecture.



9. Léon Battista Alberti

Portrait dans la Traduction Française de Jean Martin

Introduction de l'émerveillement, de l'étonnement, d'un surplus au sentiment du beau ; on serait tenté d'y voir la préfiguration du sublime développé plus tard par la philosophie des lumières "où les critères du goût ne suffisent plus à apprécier l'oeuvre d'art. Encore que, chez Alberti, le beau s'oppose non au sublime mais à l'ornement. La beauté est définie dans le traité, comme "concinnitas", que Panowski traduira par conformité. Définition que l'on a trop hâtivement assimilée à une conception "gestaltique", alors qu'il faudrait tenir compte des imbrications

entre ce que l'on définit comme "tout et parties" dans le traité (tel que nous avons essayé de le faire par ailleurs). Par rapport à la beauté, l'ornement serait défini comme une catégorie subsidiaire, et viendrait la compléter. ("...erit quidem ornamentum quas quasi subsidiaria quedam lux pulchritudinis atqui veluti complementum") (3).

Ce qui provoque le sentiment de plaisir indispensable dans l'oeuvre, se définit à la fois comme Beauté et comme Ornement, "Idem et diversum", en termes scolastiques. Or l'Ornement en tant que "Diversum de la Beauté" (en tant qu'"Autre") restera limité, chez Alberti, à un simple complément, sans arriver à se dessiner comme cet excédent ou ce manque, capables de faire apparaître le sublime.

La beauté dédoublée en ornement (qui la complète), serait donc la catégorie prédominante dans l'oeuvre, capable de contenir les autres. "La beauté sera la qualité capable de contribuer à la commodité (usage) et à l'endurance (consistance) de l'oeuvre" (4) dit Alberti dans le même chapitre. Si, à partir d'une approche de la beauté comme une des fonctions de l'oeuvre, on peut expliquer de quelle manière celle-ci est liée à la commodité de l'oeuvre, sa participation à l'endurance de l'oeuvre dans le temps reste moins claire. Alberti y revient encore : "Aucun travail d'art ne peut être plus sûr des outrages des hommes et en rester indemne, que par la dignité et la vénusté de sa beauté". La beauté garantissant la durée dans le temps. Il est fort probable que la durée dont on parle ici, tout en étant celle des pierres d'un édifice, soit à placer dans l'espace

de l'oeuvre comme texte (y compris ses pierres).

Comment la durée du temps pénètre-t-elle, étendue de l'espace, par l'intermédiaire de la beauté, dans l'oeuvre architecturale ? C'est une question traversant toute approche théorique du dispositif architectural, y compris le traité d'Alberti et celui de Barbaro. On y reviendra. Pour le moment, il faudrait retenir que la beauté (et l'ornement) de l'oeuvre, sa dimension esthétique, entraînent une prolongation de sa durée.

Dans le jugement esthétique, on voit donc s'accroître le temps. Alors que si l'on passe du côté du sujet qui juge, on se heurte à un aspect "plus facile à comprendre par l'âme qu'à exprimer en paroles" (5). (Tel que le reconnaît Alberti). Mais il faut bien que le juge en tienne compte puisqu'il s'agit, comme il vient d'être dit, de la catégorie fondamentale de l'oeuvre.

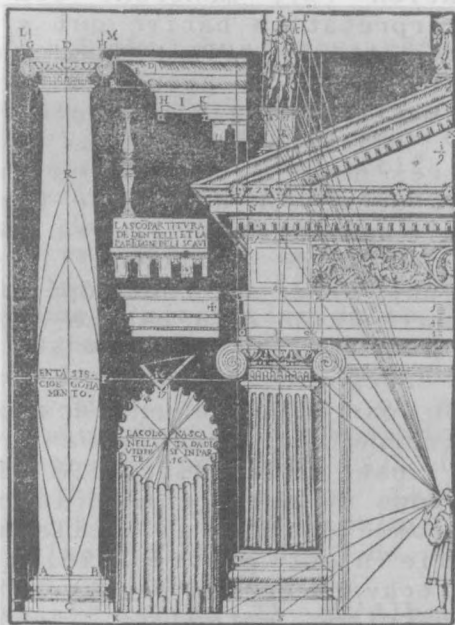
C'est dans le livre IX qu'Alberti tâchera d'expliquer la Beauté, en faisant appel aux trois catégories, "numérous", "finitionem", et "collocatio", sur lesquelles planera une quatrième, la "concinnitas". La traduction de "numérous" par "nombre" ne poserait pas de problèmes ; cette première catégorie entraînant le problème de "quantum" et "quantitas", (il est possible de la rendre analogue à la dimension de De statua) (6), elle permettra à Alberti d'introduire, par l'intermédiaire de la parenté avec la musique, la question de grandeur intensive. D'une certaine manière, quantité et qualité se trouvent donc déjà comprises dans la première catégorie, comme on essaiera de le montrer plus tard. Ceci porterait un démenti à une traduction de ces trois catégories comme : quantité, quali-

té, et relation (7); montrant les limites de toute interprétation hâtive qui s'éloignerait du texte. Ainsi, "finitionem", que l'on pourrait assimiler à "finite" de De Statua, et de là à "mettre des limites" a été parfois traduit par "délimitation". Sans s'attarder ici sur de très nécessaires quêtes philologiques, on peut constater de quelle façon cette "finitionem" (délimitation"), va s'exercer sur les rapports de longueur, de largeur et de hauteur, donc sur des opérations de tridimensionnalisation de l'espace architectural.

La troisième catégorie, "collocatio", pourrait être traduite par "emplacement des parties". Si l'on s'accorde facilement avec cette traduction, il est plus difficile d'évaluer les connotations de cette catégorie présentée par Alberti comme étant plus facile à discerner quand elle n'est pas réussie, qu'à être expliquée au travers de ses règles (8).

C'est la quatrième catégorie, "concinitas" (9), qui, de par ses relations avec chacune des trois autres, pose le plus de problèmes. Traverse-t-elle, et/ou résume-t-elle les trois autres ? Est-elle capable de toutes les contenir ? : autant de problèmes soulevés par les catégories de l'esthétisme d'Alberti, et plus particulièrement, comme il le dit lui-même, celui du jugement esthétique.

"Le jugement par rapport à la beauté présuppose, non une opinion individuelle, mais plutôt une faculté cognitive innée de l'esprit" (10). Or, l'architecte judicieux, comme Alberti le préconise, doit juger selon son âme ("on comprend mieux par l'âme"), sans faire appel à "l'opinion individuelle" subjective: "Faculté cognitive innée" qui, du côté du sujet jugeant, reste néanmoins non subjective.



10. Illustration du Vitruve de Caseroli

Les éléments de cette entreprise sont présents dans son oeuvre artistique, dans ses différents traités, et surtout dans les catégories énoncées auparavant.

## 6 - LE REGARD JUDICIEUX

Nous allons privilégier les questions du "temps" dans le jugement esthétique, pour éclairer d'une nouvelle lumière le paragraphe de Mgr Barbaro sur le travail de la signification dans l'oeuvre architecturale. Le temps, que l'on a vu s'introduire dans l'étendue spatiale de l'oeuvre par le biais de la dimension esthétique, deviendrait l'élément fondamental d'un jugement "non-subjectif" du côté du sujet.

A la fin du chapitre II du livre 6, Alberti dénonce ceux qui pensent que "la mesure pour juger de la beauté des édifices est relative et variable". Pour remédier à cette erreur, il proposera "d'examiner longuement" et "d'aller voir derrière" (1).

On découvre que de la part du sujet judicieux, le temps requis est le temps du regard. Le sentiment instantané de plaisir que provoque l'oeuvre (*gratium et amoenitatem paratissima*), va s'étendre à un temps du regard permettant d'aller voir "derrière ce temps du regard, côté sujet, aurait-il un rapport avec le temps introduit par la dimension esthétique de l'oeuvre, côté objet ? Ce lien aurait-il quelque chose à voir avec ce que Kant appellera plus tard le jugement réfléchissant ? (2). Questions sur lesquelles il nous faudra revenir.

Si l'on insiste sur le temps du regard préconisé par Alberti, dans le jugement de l'oeuvre, c'est parce que l'on compte trouver dans la note de Barbaro la structure dans laquelle ce temps peut trouver sa place ;

c'est parce que l'on croit voir dans l'approche nominaliste que fait l'évêque d'Aquilée de l'oeuvre architecturale, la ruse par laquelle le temps se glisse dans l'espace. Ce qui reviendra à définir comment l'objet peut se tenir.

Cette invitation à laisser au regard le temps de voir "derrière" est réitérée tout au long du "De re Aedificatoria".

Déjà, dans le livre 2, Alberti parle longuement de la nécessité de laisser au regard la possibilité de se promener dans le projet de l'oeuvre : "Lorsqu'enfin chaque aspect de ton projet reçoit ton approbation et celle des experts, et que nul doute ou incertitude ne subsistent, je te prie de ne pas te lancer inconsidérément dans le travail comme le font les étourdis et les fous. Mais, comme moi, tu laisseras passer le temps, jusqu'à ce que ta création mûrisse" (3). Son propre regard ne suffit pas ; encore faut-il laisser les experts examiner l'oeuvre, multiplier les regards observateurs. Encore faut-il laisser agir le temps, laisser mûrir la création. La radicalisation du temps nécessaire à l'observation judicieuse paraît aller au-delà d'un simple appel à la prudence. Si le temps a une fonction, ce serait celle de collectionner les regards des experts qui, après s'être posés sur l'oeuvre, révéleraient des aspects jusqu'alors insoupçonnés, de nouvelles relations encore non découvertes. Alberti est explicite : "Car le temps montrera à tes yeux des choses que tu soupèseras et considèreras, et qui sans lui, malgré ta finesse, t'auraient échappé... choses qui ne surgissent pas de ton imagination, mais de ton raisonnement". Pour l'architecte judicieux, le sentiment de plaisir (*gartiam*

et amoenitatem paratissima) (4) n'est pas issu de l'imagination, mais du raisonnement. Mais la seule agilité d'un esprit fin ne suffit pas pour distinguer dans l'oeuvre les arguments à soupeser et à considérer dans le jugement esthétique. Ce serait le temps seulement qui les rendrait visibles aux yeux de l'observateur ; temps qui, surpassant la finesse de l'esprit, va révéler au regard des propriétés autres de l'objet. Le projet ne serait-il pas une classe d'icône, selon la terminologie peircienne ?

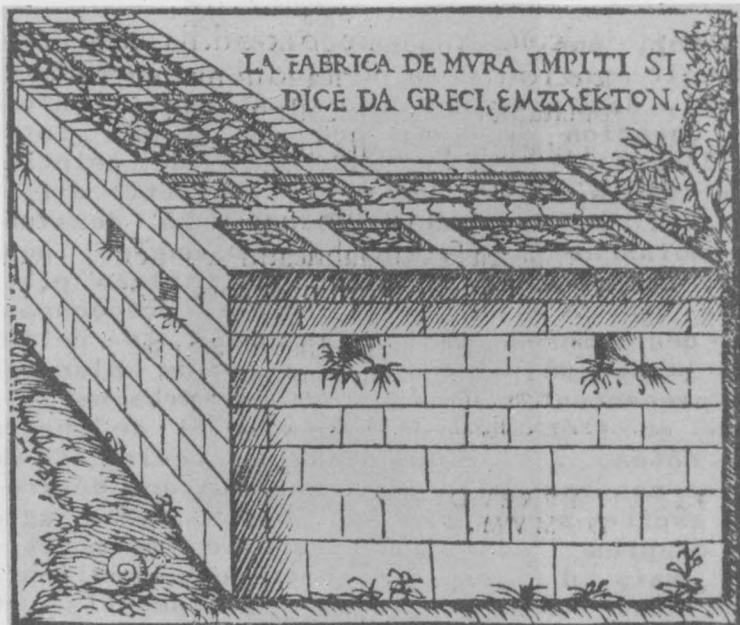
En tout cas, la description faite par Pierce d'une des propriétés distinctives de l'icône semble lui convenir : "Une des propriétés distinctives de l'icône est que, par son observation directe, peuvent être découverts des aspects concernant son objet, autres que ceux qui suffisent à déterminer sa construction" (2.279) (5). Le sens du temps du regard se précise ; l'observation directe révélerait à la raison de l'architecte des vérités de son oeuvre, absentes de sa conscience au moment de sa création. L'observation rendrait visible a posteriori des vérités aprioriques de l'oeuvre. Un temps qui coule vers l'avant pour sauter vers l'arrière. Alberti précise encore, par rapport à l'observation de la maquette de l'oeuvre : "J'ai toujours apprécié l'ancienne méthode des architectes qui ne se contentaient pas de dessiner et de peindre à l'aide de maquettes, mais qui observaient, réfléchissaient et réfléchissaient encore" (6). Mais afin que cette réflexion puisse se réitérer de nombreuses fois, quelques lignes plus loin, il donne cet avertissement : "L'exhibition des maquettes colorées, rendues attirantes par la peinture, indique que l'architecte ne tient pas



11. Mantegna - La vierge de Trivurzio  
(détail) - Milan

seulement à présenter son oeuvre, mais que par ambition il essaie d'attirer avec des extériorités l'oeil qui le regarde". Pas question d'effets extérieurs pour tromper l'oeil dans la maquette. Elle devrait être "plutôt nue et simple, pour que l'on puisse y rencontrer le génie (ingenium) du créateur (Artifex), plus que l'habileté de l'exécution" (7). Privilège accordé, dans le regard judiciaire sur l'oeuvre, à une nudité qui laisse parler l'ingéniosité du génie, non au simulacre de l'exécution. Un oeil qui ne se laisse pas tromper par le simulacre, parcourt l'oeuvre pour y trouver des vérités nouvelles.

Et ceci, non seulement devant la maquette: dans le projet dessiné qui se présente à l'oeil, dans le jugement esthétique, il n'est pas question de simulacre non plus". Entre le dessin (l'oeuvre graphique) du peintre, et celui de l'architecte, il y a cette différence : le peintre s'astreint à dessiner les moindres lignes, ombres et angles, pour faire ressortir le relief d'un tableau plat, alors que l'Architecte, ne se préoccupant pas des ombres, fait ressortir le relief par l'intermédiaire du dessin du plan et en présentant, dans d'autres dessins, la forme et l'étendue des façades et de chacun des côtés, à l'aide d'angles réels et de lignes non variables ; comme celui qui désire, qui aspire à ce que son oeuvre soit jugée non d'après l'illusion apparente (perspective), mais d'après des notations réelles". (8). Dans l'architecture "lineamentis et structura" (9) (lignes et murs) - et dans la peinture - dispositif perspectif, - le dessin tient le rôle central. Mais il ne s'agit pas du même dessin, et dans ce paragraphe architecture et peinture y rencontrent "l'ultime différence" qui les définit. Cependant, il existe un trait commun au dessin du peintre et à celui de l'architecte : "faire ressortir le relief d'un tableau". Par conséquent, les deux formes de dessins partagent un processus transformationnel qui va de la bidimension du tableau à la tridimension du relief. Mais si, dans le pictural, le dessin travaille l'illusion qui "fait vivre les morts" (10), l'architecture procède autrement. Pour juger de l'oeuvre de l'architecte, il faut se baser sur les angles réels, sur les lignes stables du plan, des élévations et des sections. Bien qu'il soit possible



12. Alberti - De Re Aedificatoria  
Traduction J. Martin - Illustration

de reconnaître dans ce paragraphe un rejet de l'utilisation de la perspective, il ne faut pas limiter sa signification à une proposition négative. D'abord parce qu'Alberti demande spécifiquement à l'architecte d'avoir des connaissances sur la perspective, allant jusqu'à dire, dans "De Pictura", que la peinture est maîtresse de l'architecture. Ensuite, parce que les angles réels et les lignes stables (assimilés aux "vrais compartiments fondés sur le raison", dans la version italienne de C. Bartoli, en 1550), ainsi que la nudité de la maquette, devront montrer aux yeux du juge des choses "qui ne surgissent

pas de son imagination, mais de son raisonnement". Encore que, si cette position de la raison du raisonnement est à la base du jugement esthétique et dépasse l'illusion métaphorique, des questions restent à résoudre. De quelle façon l'oeuvre d'architecture peut-elle se tenir, avec son relief, dans le plan du tableau ? De quelle façon la réalité des angles et la non variation des lignes peuvent-elles traverser et les murs et le dessin ? De quelle façon le plan, les façades et les côtés peuvent-ils se donner à voir simultanément hors de l'illusion de la perspective ? Il s'agit d'une série de questions qui en touchant le problème de la représentation, l'excède. Ainsi, si pour la peinture, une fois trouvé le dispositif de la fiction, sa réalité simulatrice reste localisée dans le tableau, pour l'architecture, réalité et fiction, re-présentation et présentation, basculent entre "lignes et murs". Il serait donc nécessaire d'étager le temps d'un regard judicieux qui, sans bouger, permettrait d'aller voir derrière. Et par contrecoup peut-être, le "numerus", le "finitionem" et le "collocatio" trouveront-ils leur "concinnitas" par le regard judicieux sur l'oeuvre.

Le jugement de l'oeuvre architecturale chez Alberti implique l'écoulement d'un temps du regard sur l'étendue de son espace. Un éclat doit soudain le traverser pour qu'il puisse s'effectuer. "Dans la configuration et dans l'aspect de l'oeuvre, se trouve une excellence et une perfection de sa nature, laquelle éveille l'esprit en l'éclairant soudain", dit Alberti, toujours dans le livre 9 de son "De Re Aedificatoria" (11). N'y aurait-il pas de contradiction entre la durée

prolongée du regard et le caractère soudain de l'éveil provoqué dans l'esprit ? Encore que ce ne soit pas le seul différend que l'on puisse soulever autour de la question du jugement. Ainsi ce sentiment de plaisir provoqué par la "vénusté" de l'oeuvre, devrait déclencher, non l'illusion de la peinture, mais les raisons qui fondent la compartimentation de l'espace architectural (Plaisir provoqué par la raison, raison provoquée par le plaisir). Plus encore, si comme le dit Alberti il s'agit de déterminer "le mode par lequel le dénombrement des parties singulières amène à une connaissance du tout", ou comme le dira Kant "si seul le particulier est donné, et si la faculté de juger doit trouver l'universel qui lui correspond, alors, le jugement de l'oeuvre architecturale "est simplement réfléchissant" (encore Kant) (12).

Jugement réfléchissant qui renvoie la question du temps de la faculté de juger à l'objet lui-même (cf. la dimension esthétique prolongeant la durée de l'oeuvre même). Pour cet arbitrage, faisons appel à l'Evêque d'Aquilée. Il faut prendre en compte le siècle qui sépare le "De Re Aedificatoria" d'Alberti et le "Vitruve" de Barbaro, ainsi que les profondes transformations intervenues entre l'écriture de ces deux textes. Des racines philosophiques différentes fondent la pensée de cet homme universel, architecte, peintre, homme de lettres, qu'est Alberti d'une part, et celle de cet érudit aristotélicien, homme d'église et candidat vénitien à la papauté, qu'est Barbaro d'autre part. Néanmoins, l'interrogation théorique soulevée dans leurs traités, quant au dispositif architectural en gestation, légitimerait leur rapprochement. Alberti, dans son "De Re Aedificatoria",

se réfère au Vitruve : Un siècle plus tard, Barbaro utilise ce même Vitruve comme prétexte pour ses notes. Conçus aux deux extrémités d'un siècle d'exploration fondatrice pour l'architecture, les écrits s'interrogent mutuellement...

Chez Alberti, le jugement de l'architecture est centré sur la beauté, la vétusté de l'oeuvre. Barbaro, en définissant l'architecture comme juge des arts, repose la question du jugement. Dans les paragraphes cités du "De Re Aedificatoria", c'est l'observateur de l'oeuvre qui en est l'arbitre, alors que pour Barbaro, c'est l'oeuvre d'architecture qui juge les autres arts : Architecte judicieux chez Alberti, architecture judicieuse chez Barbaro. Encore qu'il reste à souligner le surplus qu'acquiert l'architecture comme art (discipline), non seulement jugeable d'abord comme objet esthétique (beau), mais encore capable dans cet arbitrage de fixer le statut des autres arts.

Un excédent judicieux est présent dans l'acte du jugement esthétique en architecture. On juge un juge ; dans l'acte de juger sont impliqués d'autres jugements. Ce n'est pas un jugement amplifié puisque l'on ne juge pas la manière de juger. Il n'est pas question de juger des jugements, mais on juge ce que l'on sait capable de juger.

Mais si le surplus judicieux de l'architecture est plus qu'une image, il reste à trouver l'opération le permettant. Surtout parce qu'en architecture, re-présentation et présentation basculent entre "lignes et murs" (Cf Alberti). Comment décider du statut de son référent, comment juger de la place de son

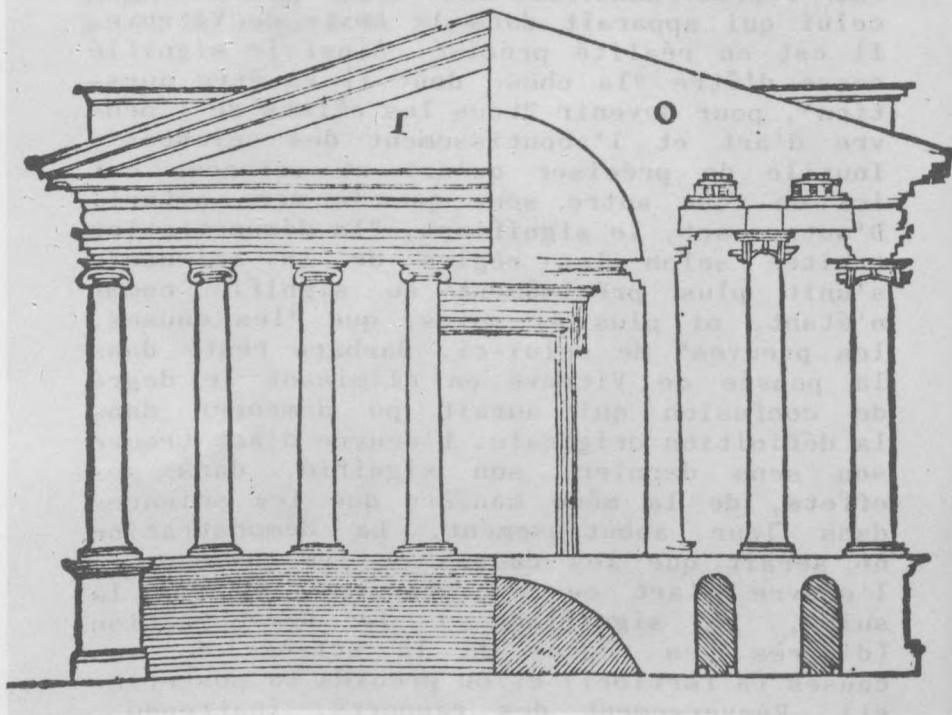
(ses) objet(s). A leur tour, le signifiant et le signifié de Vitruve, et l'impression du signe de Barbaro, seront soumis à la lumière du regard judicieux. On essaiera de pénétrer le processus de signification qui, en architecture, fait se tenir l'oeuvre vis-à-vis du regard du juge.

## 7 - L'IMPRESSION DU SIGNE

Au départ, le couple signifiant-signifié est repris dans le même sens général que celui qui apparaît dans le texte de Vitruve. Il est en réalité précisé. Ainsi le signifié cesse d'être "la chose dont il va être question", pour devenir "tous les effets de l'oeuvre d'art et l'aboutissement des sciences". Inutile de préciser qu'art et sciences ont ici un tout autre sens que le sens actuel. D'autre part, le signifiant, "la démonstration traitée selon les règles de la science", s'unit plus précisément au signifié comme n'étant, ni plus ni moins, que "les causes, les preuves" de celui-ci. Barbaro reste dans la pensée de Vitruve en éliminant le degré de confusion qui aurait pu demeurer dans la définition originale. L'oeuvre d'art trouve son sens dernier, son signifié, dans ses effets, de la même manière que les sciences dans leur aboutissement. La démonstration ne serait que les causes et les preuves de l'oeuvre d'art ou des sciences, et par la suite, le signifiant : la démonstration (d'après les règles de la science) de ses causes (a fortiori) et/ou preuves (a posteriori). Renversement des rapports, inattendu, entre surface et profondeur, cause et effet, signifiant et signifié. Mais pour que ce rapport d'assignation se produise, l'existence d'un autre terme est nécessaire dans la relation : le signe. "Le signe qui se rapporte à la chose signifiée comme l'effet à la cause, la conclusion à la preuve", dit Barbaro en le présentant. Son rôle serait d'inverser le lien entre le signifiant et le signifié:

*I. Orthographia.*

*O. Sciographia dipteros.*



13. Mgr. Daniele Barbaro, Vitruvio P.M. I Dieci Libri  
dell' Architettura - Venice 1556

le "significare" (la signification). Mais où et comment cette inversion se produit-elle. A partir de quel terme de la relation signifiant-signifié ce troisième terme - le signe - s'introduit-il ? Écoutons Barbaro: "Mais je déclare et affirme que "significare" (signifier), c'est démontrer par signes, et "signare" (signer, marquer), c'est imprimer le signe. "Si la relation "significare" (signifier) revient à démontrer les effets de l'oeuvre en tant que travail signifiant, alors cette démonstration doit faire appel aux signes ; plus exactement à l'impression du signe : le "signare" (marquer, signer). Les échos nominalistes deviennent ici patents. On voit le signe apparaître du côté de la démonstration ; ou, si l'on veut, la démonstration se dédoubler en impression du signe. Le mouvement de la signification entraînerait deux actions : "significare" et "signare", signifier et marquer ; la deuxième étant le travail du signe. Or chacune de ces actions va se définir comme un rapport entre deux pôles. Ainsi, si "significare" entraîne la relation entre "signifié-oeuvre" et "signifiant-démonstration", alors, "signare" implique le rapport entre "cause-oeuvre" et "effet-signe". Mais en réalité, dans ces quatre pôles, le même apparaît deux fois : l'oeuvre, la même oeuvre, sauf que l'effet dans le "significare" est devenu cause dans le "signare" du signe.

Dans la signification, pour rendre compte du rapport signifiant-signifié du "significare", on a introduit le "signare" du signe une autre relation qui se renferme dans l'oeuvre. De là le sens de l'inversion. Nous nous trouvons face à un système qui, de diadique

(signifié-signifiant), est maintenant triadique (oeuvre-démonstration-signe). Pour être plus précis, la tripolarité résulte de deux actions bipolaires (significare et signare) imbriquées l'une dans l'autre avec un pôle commun. Le troisième, le signe, résulte donc de l'introduction d'une action (signare), qui inverse le mouvement de la signification pour revenir d'une autre manière à l'oeuvre. On a ainsi transformé l'oeuvre en point de départ et en point d'arrivée du dispositif complet. Il serait intéressant à ce niveau d'établir un rapprochement avec la définition du signe de Peirce : "Un signe, ou "representamen", est un "premier" qui se trouve en relation triadique naturelle avec un "second", son objet, de façon à pouvoir déterminer un "troisième", son interprétant, à assumer avec son objet la même relation triadique qu'il entretient lui avec l'objet" (2.274) (1). Bien que cette définition demande au préalable l'introduction des idées de primarité, de secondarité et de tercité, de même que la notion de relation triadique naturelle, il suffit pour le moment de considérer "premier", "second", et "troisième", comme les termes d'une relation logique (2). D'autre part, si l'on compare le terme "signe" chez Peirce, à celui de Barbaro, on peut présupposer l'oeuvre (à travers ses effets) comme étant l'objet du signe, et la démonstration comme son interprétant. Maintenant le circuit pourrait être repris à partir de l'oeuvre, comme une cause vers son effet : le signe.

Ce faisant, on parcourt le système "significare-signare" dans le sens de la détermination du signe que Peirce énonce ainsi : "l'objet détermine le "representamen" ou signe, et

celui-ci détermine à son tour l'interprétant" (3). Le fait que l'oeuvre, devenue objet, détermine le signe, revient à la définir comme sa cause, comme le note Barbaro. En revanche, que le signe de "l'impression du signe" impliqué par la démonstration (toujours d'après Barbaro), puisse la déterminer à son tour, de la même façon que le signe détermine l'interprétant chez Peirce, il reste à le démontrer. or, si nous revenons à Peirce, le signe engage son interprétant (démonstration chez Barbaro), à "avoir avec son objet (oeuvre), la même relation triadique qu'il entretient lui-même avec ce même objet" (4) (2.274). Alors, on pourrait dire que la relation cause-effet, preuve-conclusion, bien qu'inversée, relie signe à oeuvre et démonstration à oeuvre dans la note. Il s'agirait d'une relation du même type, encore que cette relation ne soit pas nécessairement une relation triadique. Plus encore, Peirce ajoute : "La relation triadique dans laquelle se trouve l'interprétant (démonstration), ne peut pas non plus être simplement semblable à celle dans laquelle se trouve le signe (impression du signe)" (2.274) (5).

Sans entrer pour le moment dans les implications que le caractère triadique entraînerait, constatons que l'objet, que l'oeuvre, sont approchés par deux voies différentes : le significare à travers la démonstration (interprétant), et le signare à travers l'impression du signe (signe). Deux votes qui s'entremêlent dans un même mouvement partant et revenant à l'oeuvre, à l'objet. Il a déjà été dit qu'en se superposant dans l'oeuvre, les deux rapports sont à l'origine d'une relation triadique. Ajoutons maintenant que l'objet

se trouverait déterminé entre deux types différents de relation, "significare" (venant de l'interprétant)/, "signare" (venant du signe). Barbaro est explicite : "Mais je déclare et affirme ici que "significare", c'est démontrer par signe, et "signare", c'est imprimer le signe". Signe côté interprétant et signe côté impression, mais deux relations hétérogènes. On serait tenté de dire, côté interprétant - sujet, et côté impression - objet, mais ce serait aller trop vite. Reste la non homogénéité du rapport interprétant (démonstration) - signe (impression) - et objet (oeuvre) chez Barbaro et chez Peirce. L'enjeu est de taille, non seulement pour accorder "a posteriori" la signification d'après Barbaro, avec la théorie peircienne, mais également pour qu'on y décide de la différence entre une approche logiconominaliste et une approche qui se centrerait sur la notion de "mimesis" comme "imitation". Il va de soi que la définition même de ce que serait l'oeuvre, l'objet de l'architecture est aussi en jeu.



...  
...  
...  
...  
...



14. F. Zuccari - "Il Lamento della Pittura" 1607  
représente Zuccari dans son atelier

## 8 - IMITATION OU IMPRESSION

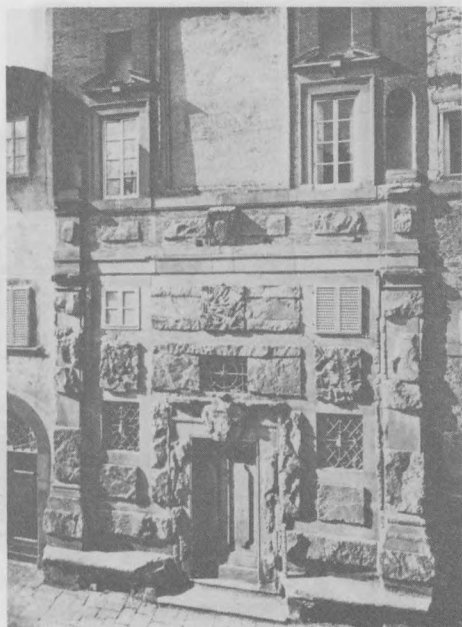
## DUALITE OU ALTERITE

Après la première Renaissance, et en particulier à partir de la deuxième moitié du XVIème siècle, on voit dans les traités l'apparition du terme "Disegno", recouvrant une notion fondamentale de la théorie de l'art de l'époque. Pour Vasari, dans ses "Vite" (1) de 1568, il sera : "père de nos trois arts :... extrait d'un jugement universel des choses... ce jugement forme dans l'esprit cette chose qui se manifeste par l'intermédiaire des mains et que nous appelons "Disegno"". Armetini définira "Disegno" comme "l'artificielle industrie de l'intellect qui met en acte ses forces d'après l'idée" (2). Processus décrit dans "Idea del Tempio della Pittura" en 1590 par Lomazzo (3), où il énonce que "Disegno" pénètre toutes les parties de l'oeuvre d'art avec raison". Intermédiaire entre l'intériorité du sujet créateur et l'oeuvre extérieure, le Disegno semblerait jouer un rôle analogue à celui que joue "l'impression du signe" dans la note de Barbaro. On a l'impression que ce rapprochement entre "Disegno" et "impression du signe" se renforce avec la différenciation entre Disegno interne et Disegno externe, dans "Idee dei Pittori, scultori et architetti" de F. Zuccari (4) en 1607. La représentation présentée dans l'oeuvre d'art, conçue comme "dessin extérieur", ne serait-elle pas la marque externe du "dessin intérieur", défini comme "Disegno segno di Dio in noi (signe de Dieu en nous)"?. Ainsi le dessin, dans l'art, qui chez Vasari

serait la projection du jugement sur l'oeuvre, se dédouble : maintenant, le dessin intérieur est la projection de l'intellect divin sur l'intellect humain, tandis que le dessin extérieur est la projection de cette projection sur l'oeuvre.

Or il s'agirait peut-être d'un dédoublement différent de celui rencontré précédemment dans la note de Barbaro sur le "signare", dans laquelle la "démonstration" dans l'intellect faisait appel à "l'impression du signe" pour retourner ensuite à l'oeuvre.

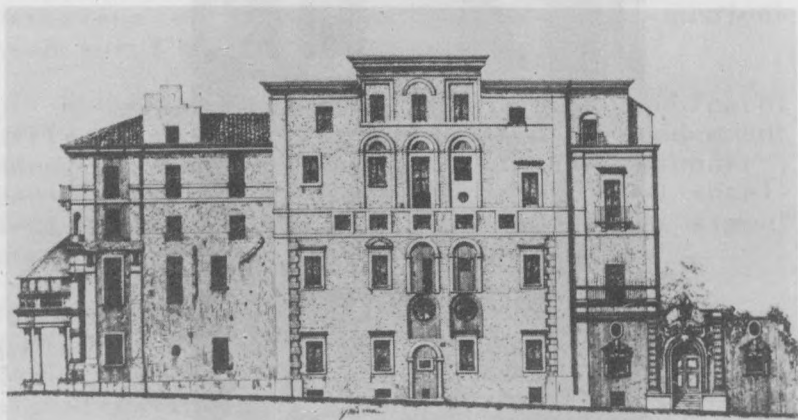
"L'opération de dédoublement" selon Barbaro, doit être rapprochée de ce qu'Heidegger écrit dans son "Traité des catégories et de la signification chez Duns Scot" (5) : "La structure linguistique est signe de la signification et du sens ; et ceux-ci derechef sont signes des objets". Ici la signification, dédoublée en structure linguistique, va rejoindre l'objet. De la même manière, dans la sémiotique sans sujet de Peirce, l'interprétant du signe n'est qu'un autre signe. Si le signe est à la place de son objet pour quelqu'un (1.228), (6) ce quelqu'un ou sa conscience ne serait qu'un signe : "La conscience, la manifestation phénoménale entière de l'esprit est un signe" (5.313) (7). Dédoublement en signe touchant l'objet d'une part, et signe touchant le sujet d'autre part ; ou encore, rapport entre interprétant et signe, en termes peirciens, et rapport entre démonstration et impression du signe, en termes de Barbaro. Les types de liens qu'entretiennent "significare" d'une part, et "signare" d'autre part, avec l'objet référent, et dont le propos est de faire se tenir ce



15. F. Zuccari - façade de son atelier à Florence

dernier dans l'expérience esthétique, acquièrent ainsi une importance centrale. En se penchant sur l'apparition de cette problématique dans la théorie de l'art à la fin du XVIème siècle, Panofsky remarque dans "Idée, contribution à l'histoire de la théorie de l'art" (8) : "On s'aperçoit que la vieille question - comment l'artiste peut-il représenter d'une manière correcte - rivalise avec cette nouvelle question : Comment la représentation artistique est-elle possible".

A l'intérieur de ce courant, alors qu'il



16. F. Zuccari - Maison à Rome

s'interroge sur les conditions de possibilité de l'oeuvre d'art, Panofsky met l'accent sur le traité pré-cité de Zuccari, qui met en évidence la relation entre dessin intérieur et dessin extérieur.

prenant acte des fondements aristotélo-scolastiques de la pensée de Zuccari, Panofsky souligne l'importance des citations de Saint-Thomas dans ce traité. Antérieur d'une cinquantaine d'années, le traité de Mgr Barbaro, tout en s'interrogeant sur les mêmes questions, utilisant la même approche, arrive à esquisser des réponses différentes. On pourrait attribuer cette différence à la



17. F. Zuccari - Maison à Rome (détail)

spécificité architecturale (Vitruve). On pourrait en outre l'attribuer à l'écart entre la continuité thomiste de Zuccari, et la continuité scotiste de l'Evêque d'Aquilée.

Si on rapproche ces deux présuppositions, on peut avancer l'hypothèse que la pensée nominaliste semblerait plus adéquate pour envisager le dispositif architectural. Encore que, pour cerner les divergences entre Zuccari et Barbaro, il faudra revenir aux notions de dessin intérieur et de dessin extérieur chez le premier, que l'on a assimilées aux notions de démonstration et d'impression

du signe chez le second. Ainsi que le remarque Panofsky, la distinction entre dessin interne et dessin externe relève de la même optique que celle qui distingue "humain" et "divin", "pratique" et "spéculatif" (9); distinctions qui tendent à se concilier dans la nécessité qu'a l'art de s'accorder à la nature en l'imitant.

C'est l'imitation de la nature qui est visée dans le parallélisme entre ces deux types de dessin, ces deux types de "marquage". Comme le dit Zuccari : "La raison pour laquelle l'art imite la nature réside dans le Disegno interne artificiel qui tout comme l'art a tendance à opérer dans la production des choses artificielles, de la même manière que la nature le fait" (10).

Parallélisme de même nature entre "dessin intérieur" et "dessin extérieur", que celui que Danti, dans son "Premier livre du traité de la parfaite proportion" (11), établit entre "beauté" et "grâce" : "En plus de la beauté extérieure venant de la parfaite proportion du corps visible, il en existerait une autre, intérieure, que l'on pourrait appeler "grâce". Ce parallélisme produirait une tension que Zuccari, en la projetant sur l'imitation comme finalité, va résoudre comme représentation : l'art comme trompe-l'oeil. Comme il le dira lui-même : "Voici la finalité universelle de l'art : être imitateur de la nature et des choses artificielles, de façon à illusionner et à tromper l'oeil des hommes, y compris ceux des plus sages" (12). Et nous voilà revenu à la question du tableau chez le peintre et chez l'architecte, soulevée par Alberti. Ce dédouble-

ment entre dessin interne et dessin externe, entre "beauté" et "grâce", ne fait, d'après Zuccari, que nous situer en face de l'illusion. Or cette illusion reste étrangère au tableau de l'architecte. Autrement dit, il nous reste à établir si illusion et imitation sont des catégories pertinentes en architecture. Quelle est leur place, et comment opèrent-elles ?

Inutile de dire que, dans la démarche réflexive, le fait de revenir au problème de départ n'est jamais stérile.

Tout d'abord, il se dégage ainsi, à partir de l'esthétique de Zuccari, une certaine conception de l'architecture qui la fait parfois, par les notions d'"imitation" et de "trompe-l'oeil" qu'elle implique, se rapprocher de l'éclectisme.

L'atelier de Zuccari à Florence et sa maison à Rome (1591) sont les premiers résultats de ce courant qui, s'écartant de l'expérimentation propre à l'architecture, rejoint, comme sous-produit de la peinture, le pittoresque. Mais on peut trouver un autre avantage à cet apparent retour en arrière dans cette problématique de l'illusion et de l'imitation en architecture. Ainsi pour faire ressortir la spécificité de la pensée nominaliste de Barbaro, on pourra se référer à la position zuccariste sur "l'imitation". Leur différence trouve son origine dans le décalage entre les révolutions scotiste et thomiste. Barbaro semblerait être un continuateur de cette dernière. L'identification de ce décalage nous amènera à aborder l'idée d'une métaphysique moderne capable, en s'écartant de la tradition aristotélo-thomiste, de définir "le premier objet naturel de notre entende-

ment" : "l'ens" en tant qu'"ens", tel que l'énonce Duns Scot, dans "Ordinatio" (Prologue 1ère partie, question unique n° 1).

Pour Saint-Thomas, il y a deux types de "ens": "essentia", l'essence des choses, et "esse", l'acte d'être. Ce n'est qu'en Dieu, selon le thomisme, que cette distinction entre essence et existence (Henri le Grand dira l'"esse essentiae" et l'"esse existenciae" s'annule.

On peut reconnaître la portée de la pensée scotiste si, avec J.L. Marion (13), on relève l'interrogation de Scot : "Le concept univoque neutre, abstrait, d'"ens", où est-il ? Il est avant cette distinction entre l'essence et l'existence ; en effet, cette distinction, où est-elle située ? Elle est située si je puis dire, du côté de la chose, pour qui cela fait une différence d'être en existence ou d'être en essence. Mais du côté de "l'intellectus" qui voit l'"ens" et en fait son objet, l'"ens" est un sens antérieur à la distinction entre l'essence et l'existence... "l'esse diminutum in intellectu".

Transformation qui préfigure la révolution kantienne de la définition de l'objet de l'entendement. "Un objet, au sens moderne du terme, se caractérise par le fait que l'on peut se le représenter (conceptuellement), que l'on peut le mettre en face de soi comme ce avec quoi on garde un rapport d'extériorité" (J.L. Marion) (13). L'opération de faire tenir un objet en vis-à-vis le définirait. Cette opérations minimale suffit pour que l'objet en tant que tel puisse se constituer : "l'esse diminutum in intellectu".

Pour Saint Thomas en résumé, l'être de l'étant, divisé en deux - "esse" et "essentia"-ne se retrouve, si j'ose dire, que dans l'illusion de Dieu.

Au risque d'aller trop vite, on pourrait dire que l'union supposée du couple "ens esse/essentia", en se réalisant en posteriori dans Dieu, reste un "trompe-l'oeil".

La dualité qui s'instaure n'est pas altérité, comme chez Zuccari. Dessin intérieur et dessin extérieur se retrouvent a posteriori dans l'imitation. La dualité "faisant semblant" (et il ne s'agit pas ici d'une image) de s'effacer dans l'illusion de l'art, demeure. Pour Scot, l'"esse diminutum" minimal, c'est le fil d'un tissu, où l'altérité -

le même et l'autre - se tient dans la permanence du "premier objet de l'entendement". Or, une fois cette opération réalisée, on se retrouve avec un "ens" tellement diminué que "l'essence" se trouve au-delà. Comme dit Marion, "rien d'important ne relève de la question de l'"ens" ; c'est un paradoxe tout à fait étrange de la pensée de Scot".

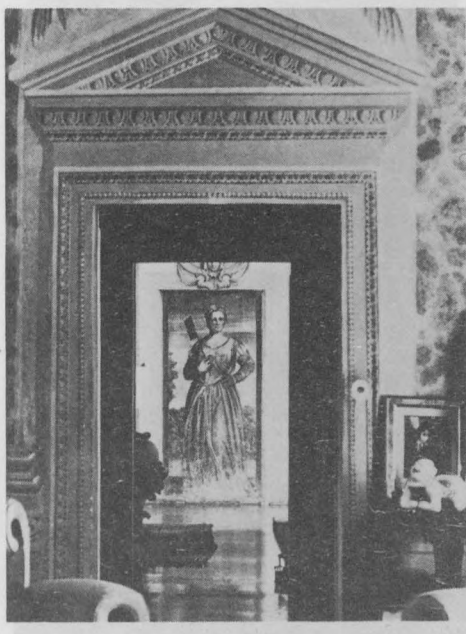
(14) Paradoxe que de pousser la quête sur l'être de l'étant pour n'arriver qu'au "presque rien", au non essentiel. Notons néanmoins que ce paradoxe est à rapprocher de ce que l'on a dénommé ici "l'espace tendu de la définition" chez Barbaro. La "différence ultime", présente dès le départ dans le définition, ne se trouve qu'au sein de l'espace tendu de celle-ci. Cet espace qui pourtant n'est qu'un "presque rien". La révolution de la métaphysique scotiste fait que ce "presque rien" puisse faire se tenir l'objet dans l'entendement.



18. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
P. Veronese "trompe l'oeil"

De la même manière, l'espace tendu, dans la définition de Barbaro, ne sert qu'à faire apparaître le "nom". Cette définition annonce le jugement a priori de Kant, s'inscrivant ainsi dans la continuité directe du scotisme.

Barbaro substitue une altérité au dualisme de Zuccari, ou, comme le dira plus tard Heidegger (15), un "entre-deux". Cette différence ne serait pas étrangère au fait que pour Zuccari l'architecture reste une sous-catégorie du pictural, tandis que pour Barbaro elle devient le centre de sa réflexion sur les arts. On commence maintenant à percevoir



19. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
P. Veronese, portrait de Giustina Barbaro

la manière dont va se résoudre la question de la permanence de l'oeuvre architecturale (lignes et murs) face au regard judicieux réclamé par Alberti.

Ce n'est pas sur l'illusion picturale que la pensée nominaliste pourra, en sens inverse, s'exercer.

Il est normal pour Barbaro d'aller chercher du côté de l'endurance, de l'étendue dans le temps - l'oeuvre architecturale, comme la présente Alberti - et non du côté de l'imitation. Il faut remettre en question un évolutionisme historique prétendant voir dans



20. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
P. Veronese "trompe l'oeil"

les écrits de Zuccari la transition nécessaire entre la normativité propre aux traités de l'époque d'Alberti et la théorie de l'art moderne (cf. *Idea* de Panofsky) (16). Partant de Barbaro et le reliant au "*De Re Aedificatoria*", notre fil conducteur est l'architecturalité..

Encore que, si on choisit la ligne scotiste, l'agencement entre pensée logique et architecture (*ratiotino* et *fabrica*) se précise, se rendant potentiellement plus puissant. Ainsi, si des notions telles que "imitation",



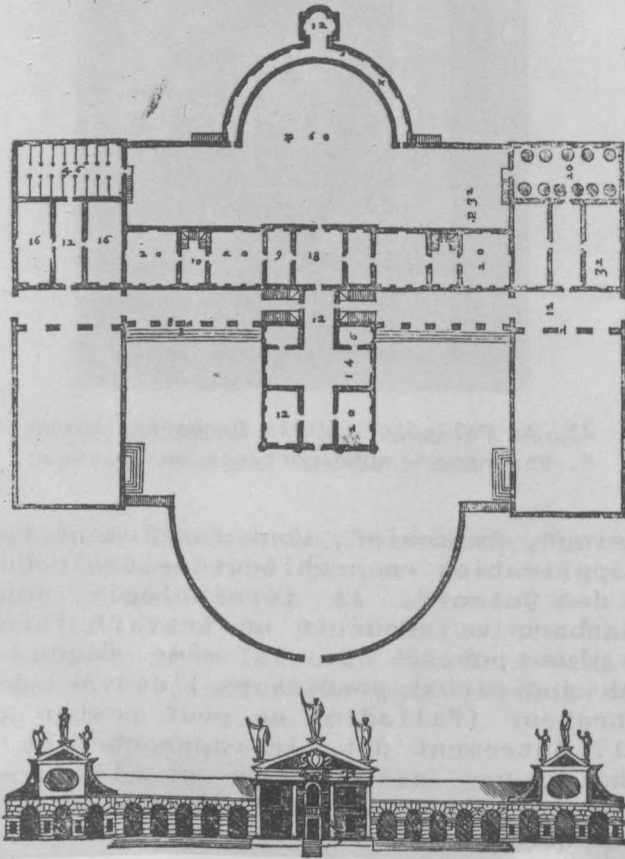
21. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
P. Veronese - auto-portrait en chasseur

"illusion", "mimesis", vont facilement trouver leur application en architecture (voir Quatre-mère de Quincy), la terminologie déployée par Barbaro va requérir un travail intellectuel plus poussé. De la même façon qu'un regard judicieux posé sur l'oeuvre de son illustrateur (Palladio) ne peut rester superficiel. Autrement dit, le rapprochement entre l'architecture palladienne et l'oeuvre de Barbaro nécessite un travail conceptuel qui ne fait que commencer.

## S E C O N D O .

51

LA SOTTOPOSTA fabrica è à Mafera Villa vicina ad Afolo Castello del Triuigiano, di Monsignor Reuerendissimo Eletto di Aquileia, e del Magnifico Signor Marc' Antonio fratelli de' Barbari. Quella parte della fabrica, che esce alquanto in fuori; ha due ordini di stanze, il piano di quelle di sopra è à pari del piano del cortile di dietro, oue è tagliata nel monte rincontro alla casa vna fontana con infiniti ornamenti di stucco, e di pittura. Fa questa fonte vn laghetto, che serue per peschiera: da questo luogo partitasi l'acqua scorre nella cucina, & dappoi irrigati i giardini, che sono dalla destra, e sinistra parte della strada, la quale pian piano ascendendo conduce alla fabrica; fa due peschiere co' i loro beueratori sopra la strada commune: d'onde partitasi; adacqua il Bruolo, ilquale è grandissimo, e pieno di frutti eccellentissimi, e di diuerse seluaticine. La facciata della casa del padrone hà quattro colonne di ordine Ionico: il capitello di quelle de gli angoli fa fronte da due parti: i quai capitelli come si facciano; porrò nel libro de i Tempij. Dall'vna, e l'altra parte ui sono loggie, le quali nell'estremità hanno due colombari, e sotto quelle ui sono luoghi da fare i vini, e le stalle, e gli altri luoghi per l'vso di Villa.



22. A. Palladio "Les quatre livres de l'architecture"  
Villa barbaro, Venice 1570

## 9 - LA DUREE IMPLICITE

On a montré au début l'adéquation quasi immédiate entre la pensée logico-nominaliste représentée par Barbaro, et le dispositif architectural représenté par Palladio, pour ensuite, en suivant la note sur le texte de Vitruve, nous en éloigner jusqu'à ses implications sur l'être de l'étant. C'est maintenant que nous pouvons revenir sur l'oeuvre, ou plutôt sur l'une de ses oeuvres, une oeuvre singulière, pour essayer de décrire sa qualité non transmissible.

Or, cet écartement et se rapprochement, ce mouvement de flux et de reflux, ne serait pas fortuit.

Il est la manifestation du travail conceptuel induit par l'agencement entre pensée philosophique et oeuvre architecturale.

Si on considère l'oeuvre, il faut d'abord résoudre la question de son choix.

On peut affirmer que la Villa Barbaro à Maser, réalisée par Palladio (1), possède les éléments nécessaires pour qu'on s'y attarde. On peut également affirmer que d'autres oeuvres de Palladio, à l'épreuve du texte de Barbaro, auraient pu produire tout autant de travail conceptuel. Cependant, on a été tenté de choisir la Villa Barbaro de Palladio, moins à cause du rapport commanditaire/commanditeur, qu'en raison du "nom propre" de l'oeuvre (2). La deuxième remarque se réfère à la méthode choisie pour écrire sur l'oeuvre.

La présentation que Palladio fait lui-même de la villa dans le deuxième de ses "Quatre livres" sera notre point de départ.

On est en face d'une page où un texte descriptif précède le dessin du plan et l'élévation de l'oeuvre. Du texte écrit et dessiné par Palladio, on peut tirer la description de l'oeuvre et la description du dispositif architectural qui la soutient. Encore que c'est l'oeuvre elle-même qui devrait prendre la parole.

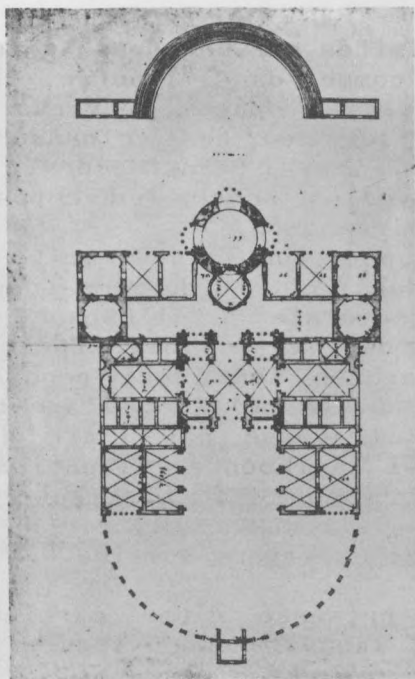
Il s'agit d'une oeuvre hors du commun dans la production palladienne. Hors du commun non seulement à cause des allusions romaines (la fontaine du jardin rappelle celle de la Villa Giulia), mais surtout à cause du rapport des axes orthogonaux de ses corps bâtis avec le territoire environnant.

Toute la question de la qualification diversifiée des espaces ouverts - jardins antérieurs et postérieurs, paysage -, est enfermée dans la même opération que celle de l'espace bâti.

Cette villa réitère la question des jardins, des cours, des fontaines, etc..., comme résultat d'un travail artificieux de la nature, sujet affectonné par le maniérisme. La Villa d'Este est un exemple de cette question, avec ses "feintes" - cours d'eau, grottes, fontaines - entremêlées dans un ensemble où règne le trompe-l'oeil. F. Zuccari y trouve le terrain approprié pour qu'enfin son "Disegno intérieur" et son "Disegno extérieur" puissent se confronter dans l'imitation.

En parlant du "Disegno" externe dans "L'idée..." (3), Zuccari écrit :

"L'architecture a diverses manières de fabriquer d'autres grottes, d'autres cavernes, d'autres bois, d'autres lacs, "artificieux", agréables et gracieux, pour cet animal social qu'est l'homme". On est tenté de dire



23. A. Palladio - Reconstruction des bains de Constantine - Rome - dessins vers 1540

que dans ces artifices jardiniers se réalise finalement l'idéal de "l'imitation" de Zuccarî. Dans la Villa Barbaro, le rapport entre construction et nature se pose autrement. L'espace de l'oeuvre rend visible l'architecture dans son étendue. Le rapprochement avec la reconstruction des bains de Constantine dessinés par Palladio pendant son séjour à Rome en compagnie de Barbaro, a été justement signalé par R. Witkover et D. Lewis (4), entre autres. Dans le dessin des bains de Constantine, comme dans celui de la Villa, un corps de bâtiments s'allonge entre une terrasse à l'avant, et un jardin à l'arrière,

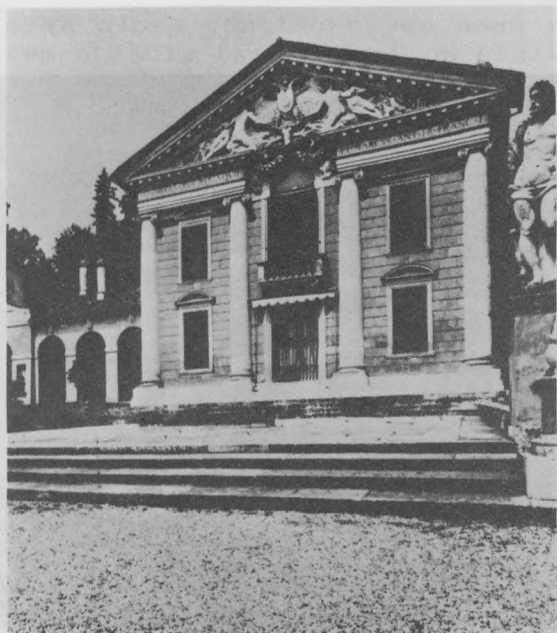
tous deux limités par une demi-circonférence. Dans l'un comme dans l'autre, les lignes délimitant les espaces ouverts renvoient à des escaliers ou des colonnades qui, en suggérant des murs translucides, se tendent comme des voiles entre les corps bâtis et l'espace environnant.

Dans cette opération l'intériorité et l'extériorité se décalent, et du même coup la structure architecturale de l'espace couvert et non couvert devient visible. Encore que dans la Villa Barbaro tout ceci reposant sur le sol incliné de la colline, l'axe du bâtiment allongé est traversé par l'axe du bâtiment principal qui la remonte. Situation de transversalité du corps de bâtiment, à laquelle s'additionne la transversalité du changement des niveaux : escaliers/colline.

On est en présence d'une particularité de la villa sur laquelle on reviendra.

Dans son texte, Palladio, après avoir situé la ville par rapport à son emplacement (Maser) et ses propriétaires (les frères Barbaro), écrit : "Ce côté du bâtiment (fabrica) qui avance un peu en dehors, a deux étages (ordini) de chambres. Le plan le plus haut arrive au niveau d'une cour qui est derrière ; là, une fontaine a été creusée dans le rocher tout au devant de la face du logis". (5)

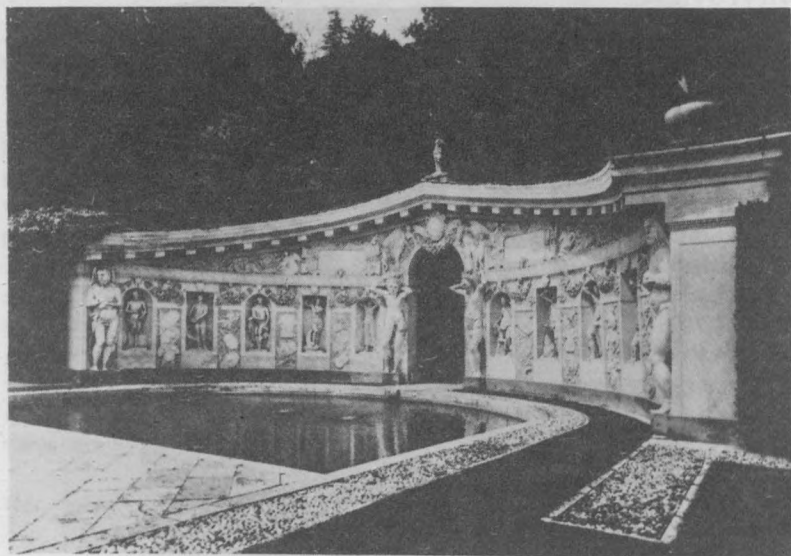
Ainsi s'amorce un mouvement qui, partant de la façade principale ("le côté du bâtiment qui avance"), suit l'axe du bâtiment principal vers la cours jardin, pour finir à la fontaine placée "au-devant de la face du logis" : Voilà le point de départ de la description. La façade principale et la fontaine sont les deux extrémités du chemin que l'on vient



24. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
Façade du corps principal

de gravir. Après une description de la décoration de la fontaine, Palladio continue : "Cette fontaine forme un petit lac qui sert de vivier, d'où l'eau venant à se dégorger va dans la cuisine et s'écoule ensuite par les jardins qui se trouvent de chaque côté du grand chemin qui monte insensiblement à la maison, et là, elle fait deux réservoirs ou petits étangs qui servent aussi d'abreuvoirs sur le grand chemin et, passant plus outre, elle arrose le verger qui est fort étendu et plein d'excellents fruitiers et de toutes sortes de légumes".

Ainsi un mouvement descendant, inverse au



25. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
A. Vittoria, Nymphée

premier, revient de la fontaine vers l'avant. Or cette fois ci, ce mouvement "naturel" suivant l'eau descend de la colline, s'ouvrant à droite et à gauche.

Du même coup, on enveloppe le corps transversal par ses deux extrémités (les deux réservoirs ou petits étangs), et on jette un regard sur le paysage environnant. On est monté, en traversant le bâtiment par son corps principal, vers la fontaine, et on est descendu, par un mouvement en pince, extérieur ou construit, qui, en nous laissant aux extrémités du corps transversal, nous ouvre le paysage.

Palladio va alors continuer, en nous ramenant immédiatement à la façade dont on était parti. Tout se passe comme si, dans un mouvement soudain venant de la droite et de la gauche par l'axe transversal, on convergeait vers le point de départ. "La façade de la maison du maître a quatre colonnes d'ordre ionique, dont le chapiteau de celles des angles fait front par deux côtés. J'enseignerai la manière de faire ces chapiteaux dans le "livre des Temples". Retour à la case départ : le corps principal, ou plus spécifiquement sa façade, ses colonnes, ses chapiteaux. Comme si la caméra descriptive restreignait son champ jusqu'au détail d'un chapiteau d'angle de la façade du corps principal. Il y a aussi l'allusion au temps pour l'expliquer. On serait tenté de tirer des conclusions sur ce double caractère : sacré et domestique de la résidence du patriarche d'Aquilée.

(Ces conclusions pourraient être étayées sans difficultés par l'apparition dans la fresque peinte par Véronèse dans la salle centrale, de la famille Barbaro, comme les personnages d'une Olympe mythique et sacrée) (6). On pourrait ajouter les armes pontificales couronnant le balcon principal de cette façade, révélatrices des intentions de notre Monseigneur, candidat vénitien au trône de l'Eglise. Il est sans doute possible de relier tout ceci à une interprétation métaphorique de l'allusion au temps dans la description de Palladio de la villa.

Or il est probable que l'on trouvera des éléments bien plus importants pour notre propos en prenant l'allusion à la lettre. Les colonnes d'angle dont parle Palladio ont deux faces, puisqu'en tournant, elles



26. P. Veronese - Salon de l'Olympe in. Villa Barbaro

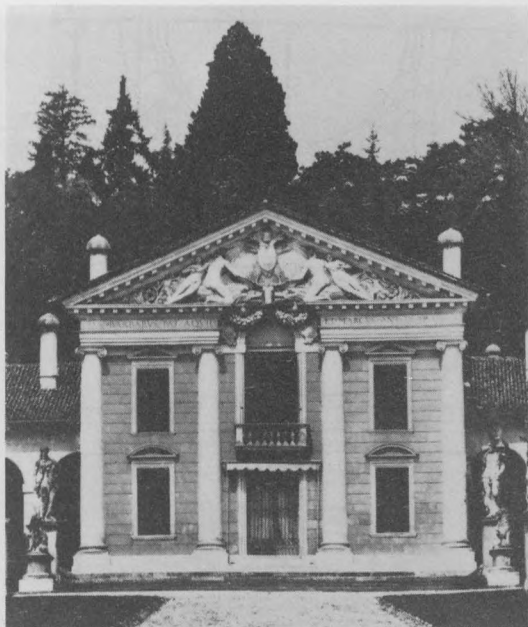
donnent une certaine corporalité tridimensionnelle à une façade qui demeure plate. En même temps, cette tridimensionnalisation fait apparaître l'écartement du péristyle des temples auxquels il est fait allusion. Dans la Villa Capra, le chapiteau des colonnes d'angle de la façade, également ionique, se dégage du corps bâti et se résout dans un seul sens. Dans la villa Barbaro, les colonnes étant collées aux murs, la frontalité du chapiteau ionique doit apparaître deux fois respectant de la sorte l'orthogonalité des murs sur lesquels il s'appuie. Pour résoudre ce paradoxe suivons donc l'indication

de Palladio et passons à son Quatrième Livre, dédié aux temples. Dans son chapitre XIII, on trouve la description du Temple de la Fortune virile. Vers la fin, Palladio écrit à propos des colonnes : "Les volutes des chapiteaux sont en ovale, et ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que, dans les angles (aussi bien du temple que du portique), les chapiteaux paraissent de front de deux côtés, ce que je ne me souviens point avoir jamais vu ailleurs. Et parce que cette invention m'a semble belle et gracieuse, je m'en suis servi souvent dans les compositions des bâtiments que j'ai faites. Le dessin suivant enseignera la manière de les mettre en oeuvre". Si l'on passe à la planche dessinée, la solution apparaît dans un plan au coin de la page. Le sens de la voûte de l'angle suit la diagonale entre les deux directions dominantes. C'est la diagonale, lieu intermédiaire ou résultant, du passage entre les deux frontalités du chapiteau ionique, qui rend possible la superposition entre frontalité de la façade et spatialité du corps bâti. Le sens littéral de l'indication sur les temps dans la description nous renseigne beaucoup plus sur l'architecturalité de l'oeuvre que de hâtives trouvailles métaphoriques. Nous voilà à un détail de la façade du corps principal duquel on était parti, pour y retourner. On serait tenté de voir dans ce mouvement - qui, partant d'un objet (le corps principal), va vers sa partie postérieure (la fontaine) pour, en se dédoublant, revenir sur le même objet de départ vu maintenant différemment - des analogies avec le mouvement du "significare-signare" de la note de Vitruve (alors qu'on doit se méfier de hâtives analogies où le recours au terme



27. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
Corps principal - façade latérale

de "métaphore" brouille le passage intertextuel pour cacher, en général, un vide). D'autre part, Palladio n'arrête pas là sa description. Il ajoute : "Il y a des loges de part et d'autre, à l'extrémité desquelles se trouvent deux colombiers et au-dessous le pressoir pour les vendanges, les écuries et autres lieux nécessaires aux travaux agricoles". On revient sur les côtés, à droite et à gauche, en suivant l'axe transversal, pour y trouver les communs par lesquels la villa se rattache à sa campagne. Tout se passe comme si, dans une dernière prise de vue, la caméra nous rendait visible les lieux

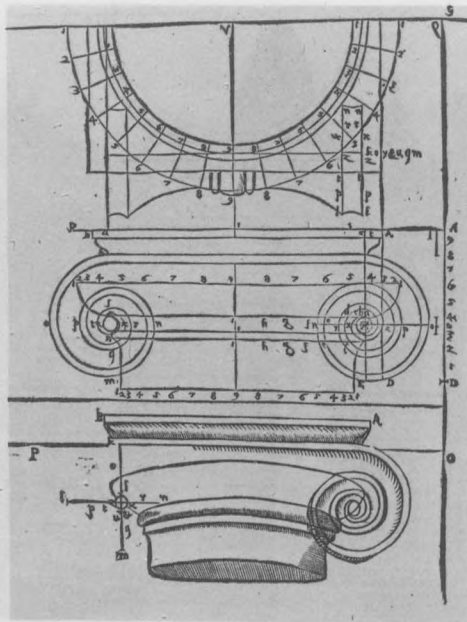


28. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
Corps principal - façade

par lesquels la villa retient son territoire. Alors qu'on aurait cru finir par un zoom sur le détail de la voûte du chapiteau de la colonne d'angle : retour au gros-plan de la campagne-paysage.

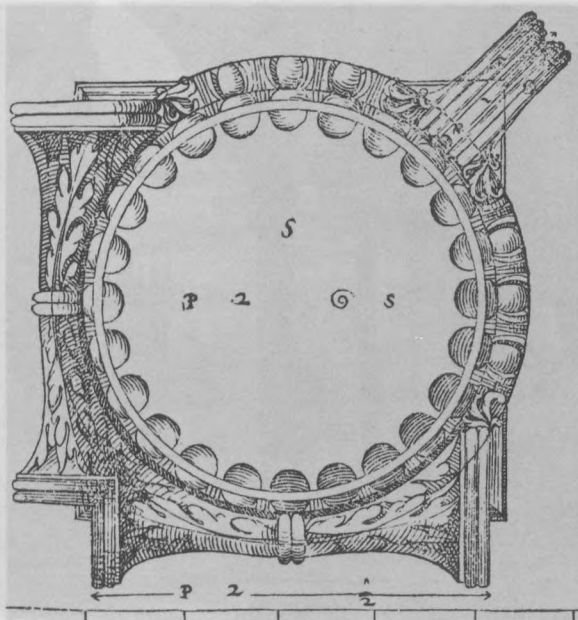
Les mouvements, traversant la villa le long de ses deux axes, et allant, à partir d'un détail, jusqu'à la campagne environnante, ne sont qu'implicites dans la description.

Mais il n'est pas question de faire ici une "exégèse" de la description palladienne. Palladio narrateur de ses oeuvres, Palladio



29. Mgr Daniele Barbaro - Vitruvio P.M. I Dieci Libri  
dell' Architettura - Venice 1556  
ill. Palladio, colonne ionique

littérateur, n'est pas notre sujet. Ni la description en elle-même, ni son applicabilité comme "image" d'un texte théorique, ne font partie de notre question. Notre propos est de suivre le regard de Palladio sur son oeuvre, de voir l'oeuvre avec les yeux de son architecte. Or, que vient-on de voir passer devant nos yeux en lisant cette description ? On vient de voir la transversalité de la structure en croix de ses axes ; on vient de voir le changement de niveaux, et dans les escaliers et dans la colline ; on vient de voir par contrecoup la descente des eaux embrassant le bâti ; on vient de



30. A. Palladio, "Les quatre livres de l'Architecture"  
 Villa barbaro - Venice 1570  
 ill. du Temple - 4ème livre

voir, dans les colonnes d'angle, la frontalité se tridimensionnaliser sans cesser d'être plate ; on vient de voir la manière dont le corps transversal tient la campagne environnante dans un rapport qui n'est pas que fonctionnel. En même temps, on vient de voir des arcades, une fontaine, des escaliers, des corps de bâtiments, des espaces couverts et ouverts, se déplaçant, s'entremêlant. Mais tout ce que la description vient de nous faire voir se trouve être déjà là, dans l'étendue de l'oeuvre, dans son individualité. C'est l'architecture de son espace que l'oeuvre même rend visible à nos yeux. Et ceci

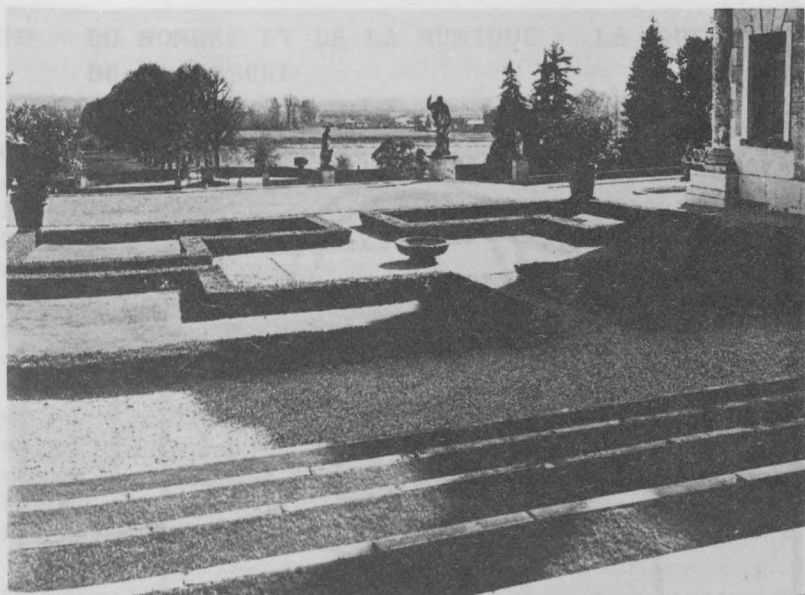


31. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
galerie transversale

au travers d'une série de mouvements, de parcours qu'il est possible de suivre sans bouger.

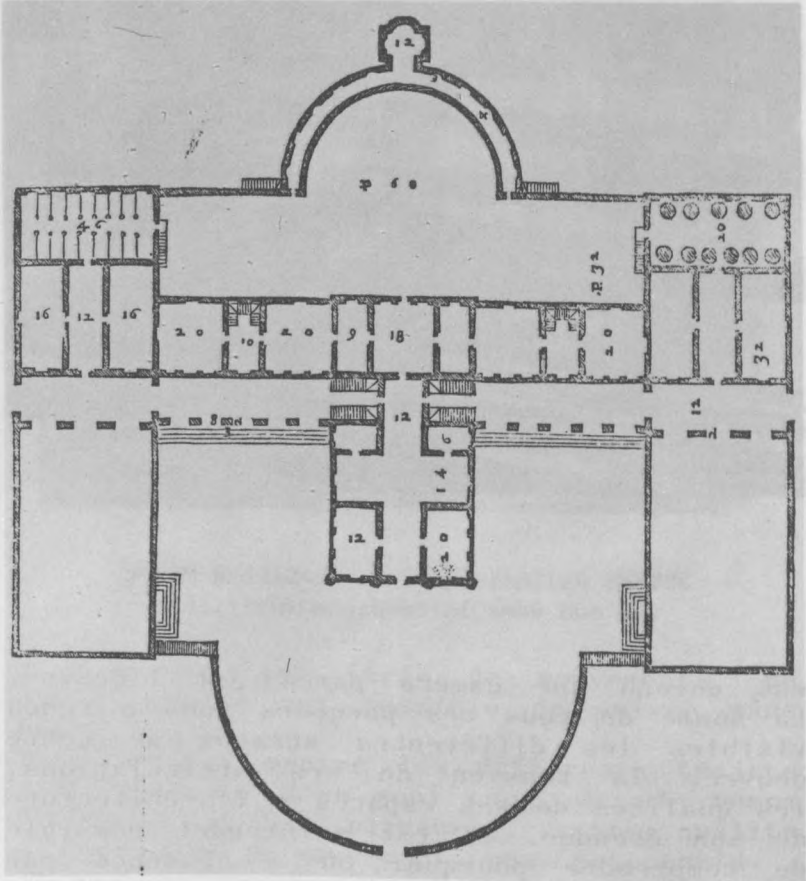
L'oeuvre nous montre les différents trajets de son étendue d'un seul coup. Or, le temps nécessaire à les parcourir, cette qualité insaisissable du mouvement, nous est permis.

Si, au cinéma des images instantanées se succèdent pour faire naître le mouvement, dans l'oeuvre architecturale l'image naît d'une superposition de mouvements possibles. En rendant compte de la description, on a utilisé des images cinématographiques. L'oeil



32. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
vue sud vers la campagne vénitienne

est devenu une caméra parcourant l'oeuvre. La somme de tous ces parcours nous a rendu visibles les différentes strates de cette oeuvre, la tension de ses articulations, les qualités de ses espaces : l'architecture de son étendue. Il est maintenant possible de comprendre pourquoi on a commencé par la description de Palladio. En la considérant comme la structure du regard de l'architecte, cette description ne nous parle pas de l'oeuvre, elle la fait parler.



33. A. Palladio, "Les quatre livres de l'Architecture"  
Villa Barbaro, Venice 1570

## 10 - DU NOMBRE ET DE LA MUSIQUE : LA QUESTION DE LA MESURE

Considérons à présent le dessin du projet, situé en-dessous du texte de la description. Dans ce dessin, les nombres dans chaque chambre attirent notre attention. Ils représenteraient les mesures de ces chambres. A partir de ces nombres, Witkover, dans "Architectura principes in the age of humanism", démontre de quelle façon Palladio suit de près les indications de Barbaro, soumettant les mesures de l'oeuvre à des règles musicales. Sans parvenir à établir un "plan musical" comme celui de l'église de San Francisco delle Vigna conçue par Francesco de Giorgi (1), Palladio trouve dans les règles qui régissent les intervalles musicaux, un cadre de référence aux rapports proportionnels qui traversent tout son projet. Les nombres n'indiquent pas seulement la taille des pièces, mais renvoient également à des intervalles musicaux, utilisés pour penser l'ensemble de l'oeuvre. Le fait de prendre la théorie musicale en tant que science, comme référence, n'est pas exceptionnel en architecture (voir le Vitruve) (2). Encore qu'il reste à établir la portée exacte de cette attitude : légitimation externe ou trait incontournable du dispositif architectural. Dans la ligne de la tradition mathématico-musicale de la cosmologie qui va du Timée de Platon à l'Harmonia Mundi de Kepler, cette attitude aurait la particularité précise de relier l'intensité sonore et l'étendue architecturale. Dans le cas de la villa, le "nombre-mesure", à travers le "nombre-intervalle musical", devient "nombre" comme rapport proportionnel

de l'espace. Alberti avait déjà appelé "numerus" (nombre) (3) la première des catégories constitutives de la dimension esthétique de l'oeuvre architecturale (voir *De re Aedificatoria* Liv. 9). Sans prétendre approfondir ici la question de la numérologie en architecture, il semblerait néanmoins utile d'enquêter sur les répercussions que la théorie de la mesure chez Aristote, et la fonction catégoriale du nombre chez Scot, auront chez Barbaro. Pour Aristote, "l'essence" du mesurable serait le "quantum", et à l'intérieur de ce quantum se réaliserait la quantité, faite d'unités distinctes : "quantitas discreta".

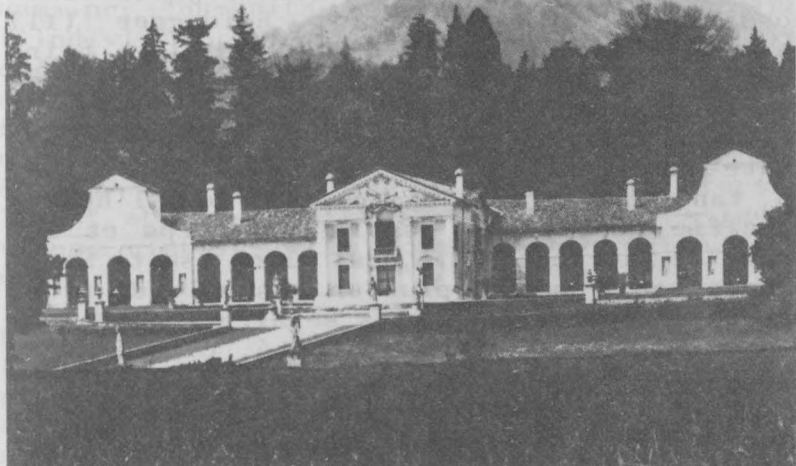
Le nombre serait une multitude mesurable par les unités. Joseph de Tonquédec écrit: "Le fondement objectif du nombre est donc une multitude d'unités réelles : individus actuellement séparés et donc la distinction est antérieure aux opérations de l'esprit. "Ceci s'appliquera facilement aux ensembles hétérogènes où la discontinuité des individus serait réelle. Le problème de la quantité continue dans l'étendue incite à remplacer la notion de "multitudo" par la notion de "magnitudo", dans laquelle les unités de mesure ne sont pas des individualités distinctes actuellement séparées. Aristote résoudra cette difficulté par le recours à la notion de parties distinctes et homogènes qui se tiendraient "en puissance" dans la substance du continuum (4). Dans l'étendue de l'espace, la "quantité" serait possible parce que des unités discrètes se tiennent déjà virtuellement dans sa substance (5), c'est-à-dire parce qu'il est mesurable. La quantité ne fait qu'actualiser ces unités discrètes, elle devient la conséquence de la mesurabilité.



34. Débat entre thomistes et scotistes  
ill. XVIIe siècle

Or, d'après Heidegger (6) : "Dun Scot repousse cette conception. La mesurabilité n'est qu'une propriété de la quantité qui ne signifie pas son essence propre. La quantité elle-même n'a rien de quantitatif. Son essence consiste bien plutôt dans la "divisibilitas" en parties de même nature. La divisibilité, possibilité d'être déterminé par des coupes, la division en partie dont le rapport est identique, fait son essence". Jusque là on penserait être dans la conception aristotélicienne, sauf qu'en allant plus loin, l'accent est mis, non sur la présence d'unités discrètes "en puissance" dans le continuum, mais

sur la coupure, sur l'acte (possible) de dis-continuer. C'est chez Pierre Boulez, dans "Penser la musique aujourd'hui", (7) que l'on trouve des échos de cette conception: "le continuum se manifeste par la possibilité de couper l'espace suivant certaines lois; la dialectique entre "continuum" et "discontinuum" sera donnée par la notion de coupure". Privilège donné à la coupure pour définir le continuum chez Boulez ; privilège donné à la "possibilité d'être déterminé par des coupes" pour définir l'essence de la "quantité" chez Scot, d'après Heidegger. La prédominance des unités de mesure même "en puissance" (discontinuité), que l'on a trouvée chez Aristote, devient ici la "divisibilité" et par là le continuum divisible. Heidegger le spécifie ainsi (8) : "Le continu pur qui rend possible la discrétion n'est pas composé de réalités discontinues ; il leur est présupposé comme un identique qui rend possible comme tel précisément la déterminabilité suivant un même point de vue, c'est précisément la loi des séries elle-même. C'est cela, et rien d'autre, que veut signifier "divisibilitas in partes ejusdem rationis" (Qaest. sup. Met. Lib. V). La divisibilité n'est que la possibilité de discontinuer un continuum, de le couper. Mettre l'accent sur la divisibilité, sur la coupure, c'est se centrer sur la jonction où continuité et discontinuité se superposent, sur le presque rien de la ligne limite qui permet le passage de la continuité à la discontinuité. Boulez dira (9) : "J'irai jusqu'à dire que le continuum est cette possibilité même de contenir à la fois le continuum et le discontinuum: la coupure, si l'on veut, change le continuum de signe". Proposer que c'est la ligne de



35. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
vue d'ensemble

coupure et non l'unité de mesure qui est première dans la quantité, aura des conséquences sur la "multitudo", la quantité d'un ensemble discontinu, touchant l'unité et les parties d'un tout. Les implications de cette question seront plus claires si l'on prend un exemple cher aux scolastiques, celui d'un ensemble de six pierres. Dans cette collection hétérogène qui reste "un" en tant qu'ensemble, il faut déterminer ce qui lui confère sa spécificité en tant que "six". Saint Thomas d'Aquin, suivant Aristote, (Met. VIII et Met.) (10), privilégie l'unité de mesure qui, ajoutée à elle-même, constitue

le nombre et confère au dernier ajouté le rôle de donner sa spécificité à une collection déterminée. Ce serait la dernière pierre, la sixième, qui donnerait à l'ensemble son caractère de "six". Le scotisme rejette cette possibilité. Comme l'a écrit Heidegger (11) en expliquant ce rejet : "Ce qui doit faire fonction de forme d'un objet (le six de l'ensemble de pierres), doit pénétrer le matériel de tout l'objet, "imprimer la matière comme toute sa spécification, de même que l'âme, en tant que forme essentielle de l'homme, spécifie toutes les parties du corps et les anime". Autrement dit, si l'on suit Saint Thomas, on n'aurait plus un ensemble de pierres où chacune des parties seraient équivalentes aux autres, mais, d'un côté, cinq pierres équivalentes entre elles, plus une sixième, de l'autre, la seule à spécifier l'ensemble. Le scotisme ne pourra pas admettre cette incapacité de la forme donnée par le nombre à atteindre la totalité des unités de l'ensemble. La solution proposée sera d'appliquer à l'ensemble une loi de série pour rendre possible la spécification du nombre. La première pierre et les pierres successives ne se distinguant que par leur position dans la série. Cette série serait une forme de la pensée, "moyennant laquelle notre conscience saisit les objets donnés" (Heidegger) de l'ensemble. Pour déterminer en quoi consiste cette loi de série, cette disposition formelle, il faudrait établir son statut d'existence : est-elle réellement présente dans l'ensemble de pierres, ou, étant universelle, lui pré-existe-t-elle ? Son statut serait analogue à celui de la "formalitas" qui sert à Scot, dans la querelle entre les réalistes et les nominalistes, à rendre compte

d'un certain type de généralisation sans pour cela nier le rôle premier de l'individu.

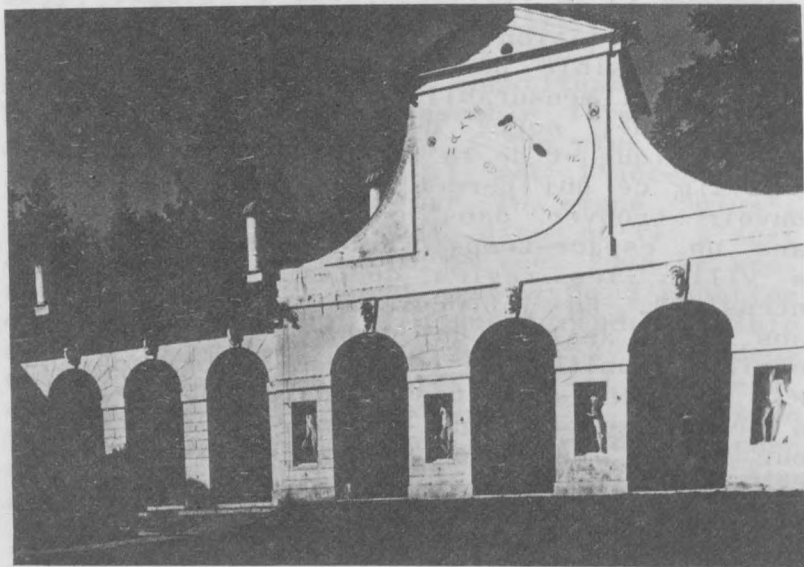
Dans l'interprétation des réalistes de la phrase "Socrate est un homme", l'essence humaine, "humanitas", pré-existe et détermine l'individu Socrate. Scot ne pouvant admettre qu'un individu dépende de l'universelle "humanitas", reconnaîtra néanmoins une distinction formelle, une distinction de la forme et non par la forme : la "formalitas".

Antoine Compagnon dira (12) que cette "formalitas" était ce qui faisait l'unité des individus, c'était cette forme, cette unité formelle.

Et cette unité formelle préservait le sens, l'unité et la différence. Quand il n'y a plus de "formalitas", la tendance est à l'éclatement du sens, à la dispersion. C'est certainement l'une des tendances du nominalisme. C'est aussi certainement un problème très contemporain puisqu'il y a tout un mouvement de pensée qui fait, aujourd'hui, l'éloge de la diversité, de la multiplicité, de la dispersion, et qui tente malgré tout de maintenir un principe d'unité. Ce principe d'unité, on le trouve parfois dans la théorie des graphes. "Peirce, dans "Prolegomena to an Apology for Pragmatism" (The Monist, 1906), définit ces "Graphes Existentiels" comme des "Quasi-Propositions". Finalement ce serait cette "formalitas", cet "ens rationis", cette loi de série, qui en s'appliquant à l'ensemble de pierres lui permet d'être "un" et "six" à la fois. Plus encore, il faut voir dans l'accent donné par le scotisme à la "divisibilitas", à la "coupure", la condition de possibilité de cette distinction formelle "formalitas". Tout se passe comme si maintenant,

il nous était possible d'embrasser dans un seul regard l'individualité de l'ensemble des pierres et l'individualité de chacune d'entre elles. Cette "formalitas" nous ouvre non seulement aux parties constituant l'ensemble, mais aussi à l'ensemble formé par ses parties. Quand Godard dit : "Un plus un n'est jamais égal à deux", il met l'accent sur le surplus introduit par le signe "plus", l'opération. On pourrait dire qu'il s'agit d'une remarque à portée de vue. Pour le scottisme, c'est le second membre de l'équation qui pose un problème : comment rendre visible dans l'individualité du nombre 2, les deux unités individuelles que celui-ci contient, et ceci sans avoir recours à la succession thomiste. Comment, sans sortir de l'ordre du successif - "alterum post alterum" (un plus un) -, arriver à la simultanéité - "simuli in actu" (deux). C'est par la "formalitas", l'"ens rationis", que l'on peut y parvenir, et ce serait la "divisibilitas" qui la rendrait possible. Deleuze et Guattari, dans le chapitre "Le lisse et le strié" de leur "Mille Plateaux" (13), reconnaissent dans le modèle musical développé par Pierre Boulez dans "Penser la Musique aujourd'hui", la source d'une classification de l'espace-temps en espace-lisse et espace-strié : "Boulez dit que, dans un espace-temps lisse, on occupe sans compter, et que, dans un espace-temps strié, l'on compte pour occuper". Il s'agit pour Boulez de les entremêler, d'ouvrir des corrélations non symétriques. Mais restons en à la distinction de base. Deleuze et Guattari s'interrogent à ce sujet : "Dans l'espace lisse sans coupure ni module, peut-on dire qu'il n'y a pas d'intervalle. Ou bien au contraire, tout n'y est-t-il pas devenu inter-

valle, intermezzo ?". La question est de savoir si, dans l'espace-temps lisse où règne la seule variation "intensive" (statistique), il est possible de trouver le dénombrement propre à la mesurabilité de l'espace strié. En revanche, notre démarche à l'intérieur de la musique et de la "numérologie", consiste à saisir ce qui permet à Palladio de penser pouvoir trouver dans un espace mesurable, dans un espace-temps strié comme celui de la villa, les règles de sa "qualification intensive". En introduisant la "formalitas" dans notre analyse du nombre, on a pu voir derrière l'unité de l'ensemble, en transparence, sa "divisibilitas", son dénombrement. La pensée scotiste du nombre est intervenue pour lever les malentendus "réalistes" qui affirmaient la pré-existence des "universaux" par rapport aux individus. Ni les parties de l'oeuvre en tant qu'intervalles mesurables, ni l'ensemble des parties, ne pré-existeraient à l'oeuvre même en tant qu'individu. La loi d'assemblage des parties de l'oeuvre est dans son individualité, en transparence. Cette façon d'être "en transparence" serait une distinction de la forme et non une distinction par la forme. Etant ainsi, comme "ens ratio", un dessin de la partition et non un composant "réel", elle ne se substitue pas à son "heicceitas" (individualité), mais la complète en profondeur. Les six pierres peuvent se tenir en "six" et en "un" grâce à cette "formalitas". De même, les deux unités constitutives du nombre 2 peuvent se tenir dans le second membre de l'équation grâce à cette "formalitas" qui, en retrait, en transparence soutenant l'unité de l'individu, ne lui ôte pas sa singularité. A la différence de St Thomas d'Aquin qui considère l'unité

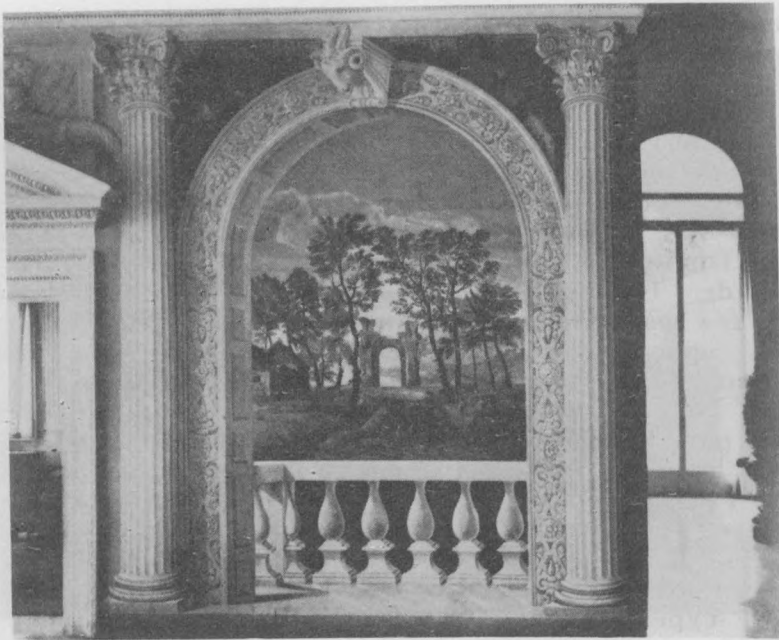


36. A. Palladio - Villa barbaro à Maser  
cadran solaire

de mesure présente en puissance dans l'étendue comme déterminant du nombre, le scotisme met en valeur la divisibilité du nombre et de l'étendue, accentuant ainsi la coupure, les lignes limites. La transparence de la "formalitas", son dessin en retrait, ne sont possibles que grâce à ces lignes de coupure: les "stries" de Boulez. Stries qui comme "ens diminuito", sont capables de lier singularité et multiplicité. Par rapport à l'oeuvre architecturale existeraient au moins deux approches possibles. Dans la première, on pourrait voir l'espace de l'oeuvre comme strié. Les stries, s'identifiant aux partitions présentes

dans l'oeuvre, fixeraient des intervalles qui maintiendraient l'unité de l'oeuvre, sa singularité ; unité de sa singularité qui ne prédomine pas sur ses parties composantes, puisqu'elle n'est pas la multiplicité de ses parties. Loin de tout principe gestaltique, où l'ensemble d'un tout serait plus que ses parties, la "formalitas" scotiste appliquée à l'oeuvre rend visible, dans l'unité de l'ensemble, la distinction formelle de ses parties, autrement dit le dénombrement qui spécifie sa forme. Les partitions de l'oeuvre ne seraient que des stries modulant son unité. Mais cette unité ne se définit que par l'"ens rationis" qui, bien qu'atténué (en transparence), serait le seul capable de faire tenir dans l'oeuvre la pluralité de ses parties. Or, si l'on revient aux parcours du regard de Palladio présents dans sa description de la villa de Barbaro, de quel type d'espace témoignent-ils ?

Les trajets de ce regard parcourent un espace lisse qui change constamment d'intensité, mesurables statistiquement. Or cet espace lisse ne serait que le résultat d'un espace strié par des stries concrètes correspondant aux partitions de l'oeuvre. Tout se passe comme si, à la question posée par Deleuze et Gattari - "comment faire apparaître un espace lisse comme strié" -, l'oeuvre architecturale apporterait une réponse inverse: l'espace strié apparaît lisse. Plus précisément, un espace mesurable par intervalles devient mesurable par des degrés d'intensité: c'est-à-dire qualitatif. C'est peut-être cette transformation de l'extensif en intensif qui serait l'objectif visé par Barbaro, Palladio et tant d'autres, quand ils recourent



37. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
Salle "a crociera"

à la théorie mathématico-musicale et à la "numérologie". Si en architecture l'étendue quantitative devient qualitative, si l'espace-temps "modulable" du construit devient espace-temps "statistique" dans son parcours, c'est dans la "divisibilitas" qu'il faudrait trouver ces raisons.

## 11 - DISPOSITION FORMELLE : LA FORMALITAS DE L'OEUVRE ARCHITECTURALE

Une des conséquences, en architecture, de cette mise en valeur de la notion de disposition formelle (formalitas), serait la mise en question de la pertinence de ce que l'on appelle les règles de la composition dans l'oeuvre architecturale. La disposition formelle de l'oeuvre ne s'identifierait pas à une série de règles indifféremment applicables à n'importe quel objet singulier. Si la composition en tant qu'"universelle" détermine l'oeuvre et par conséquent est plus que l'oeuvre même, la "formalitas", comme on l'a montré, n'est repérable que dans la singularité de l'oeuvre.

La "formalitas" reste attachée à l'individualité de l'oeuvre, en recul dans son épaisseur, et là, sa fonction sera de soutenir l'unité de l'individu. Voici une toute autre approche que celle qui consiste à voir l'oeuvre comme une application de telle ou telle règle de composition générale. Ainsi la Villa Barbaro ne pourrait plus être identifiée comme la réalisation, la "mise en acte" de l'universel : "le plan en croix".

Ce point de vue n'est pas seulement non-suffisant, il se révèle non pertinent. Il n'est pas question non plus de se livrer sans discrimination à un éloge de la diversité, de la multiplicité et de la dispersion, qui amènerait à l'éclatement de l'unité de l'individualité de l'oeuvre. C'est au regard de ce danger que la "formalitas" fait tenir l'oeuvre dans sa singularité. Sans cette disposition formelle, l'oeuvre devient une



38 . A. Mantegna - "Le martyr de St-Christophe"

addition des accidents, pendant ainsi son  
architecture. Dans le meilleur des cas elle

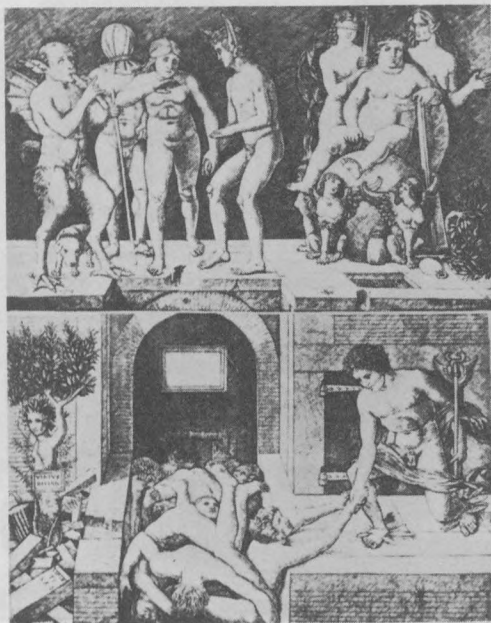


est une illustration de la  
réalisation de chaque œuvre de l'architecture  
des parties essentielles de l'œuvre architecturale  
est l'œuvre architecturale (l'œuvre) qui sert  
pour l'œuvre architecturale de l'œuvre architecturale  
l'œuvre architecturale de l'œuvre architecturale  
l'œuvre architecturale de l'œuvre architecturale  
l'œuvre architecturale de l'œuvre architecturale  
l'œuvre architecturale de l'œuvre architecturale

39. A. Mantegna - "Le martyr de St-Christophe"

addition des accidents, perdant ainsi son architecture. Dans le meilleur des cas elle devient pittoresque, digne d'être peinte (de pittore), et, comme chez Zuccari, sous-catégorie de la peinture.

Il est assez significatif qu'après le traité de Barbaro, on verra s'opposer deux courants en architecture : celui qui fait prévaloir les règles de compositions universelles, et celui qui privilégie les détails aptes à être peints. Ce qui, dans la distinction formelle de l'oeuvre, donne son sens au dispositif architectural, reste insaisissable pour ces deux courants. Aucune solution de compromis, alliant universalité des règles et particularité des accidents, n'est capable de le saisir non plus. Pour le faire, il faudrait revenir à la condition de possibilité de "la formalitas" du nombre, autrement dit à la divisibilité. Ou encore recourir au modèle mathématico-musical qu'utilise Vitruve (1), et comme lui, cherche dans la signification du mot grec ἁρμονία (harmonie) non seulement une notion d'accord, de concordance, mais aussi une notion de point de jointure, lieu d'assemblage. De même, dans la traduction du terme grec φωνή (son), il faudrait privilégier son sens de "son articulé, parole, langage. Ce faisant, dans l'espace-temps défini par Boulez, on viserait directement les stries, plus précisément la fluctuation "statistique" de chaque strie. Or l'épaisseur des partitions physiques de l'oeuvre architecturale (muri, tecti-murs, toits), qui correspond donc aux stries de l'espace musical, n'est visible qu'une fois l'oeuvre devenue ruine, ou dans la préfiguration de son projet. Ou encore dans la représentation que font de l'architecture les tableaux de la même période (d'Alberti à Barbaro)



40. A. Mantegna - Virtus Combusta

De nombreux tableaux de la première Renaissance se présentent comme un ensemble de lieux représentés. L'architecture qui fait tenir ces lieux ensemble ; l'architecture de la représentation picturale n'est que l'effet de la divisibilité de l'espace qui représente, à partir de fragments, des assemblages d'architecture. Louis Marin écrit dans son "Architecture et représentation ; six thèses sur le sublime architectural" : "la représentation de l'architecture dans le texte littéraire ou figuratif, peut être travaillée comme figure de l'architecture (au sens réthorique du terme), de la réflexivité du dispositif



41. Fra Filippo Lippo - Annonciation 1440 -  
San Lorenzo - Florence

par lequel il se présente représentant" (2). Or pour que cette réflexivité puisse avoir lieu il faut qu'une coïncidence se produise, soit-elle fulgurante, entre représentation de l'architecture et architecture de la représentation ; il faut que dans ce lieu de superposition architecture et représentation soient des termes interchangeables.

Louis Marin écrit : "La nature architectonique du sujet de la représentation signifie que l'architecture comme représentation (et l'inverse) est d'abord et essentiellement une distribution architecturale des points de



42. Fra Filippo Lippi - La vierge et l'enfant - 1452

Pitti - Florence

vue, un réseau relationnel et un schéma ou une matrice de transformation par lesquels l'architecture donne lieu au sujet de la représentation construit comme syntaxe d'un lieu". Il faut entendre cette définition de la nature architecturale de la représentation comme la délimitation conceptuelle de ce qu'on appelle la "formalitas" de l'oeuvre architecturale. Si cette distribution de points de vue dans l'espace du tableau devient, ne serait-ce que pour un instant, la disposition formelle ("formalitas") de l'oeuvre architecturale ou l'inverse, alors la réflexibilité du dispositif représentation-

nel et son architecture se fait possible. En plus, tout comme dans l'oeuvre architecturale, la "formalitas", dans la représentation picturale, le sujet comme syntaxe d'un lieu se fait voir dans ses articulations, qui ne sont que des représentations des fragments du construit (piliers, colonnes, murs, fenêtres....).

Dans l'oeuvre de Mantegna, et en particulier dans les fresques de la Chapelle d'Ovetari dans l'Eglise des Ermites à Padoue, la représentation des parties d'architecture rend manifeste l'architecture de la représentation picturale. Ainsi dans le "Martyr de Saint Christophe" où la représentation du palais du tyran dans le centre de la scène, centre de fuite de la perspective, reconstitue l'unité de chaque moitié de la fresque, découpée par la représentation d'une colonne ionique. Or cette représentation n'est que la représentation d'un mur articulé en deux par une architrave encadrée par des pilastres. Dans la moitié inférieure, à la hauteur du sol ce sont des niches semblables à des fenêtres qui laissent voir des personnages figés en bas reliefs sculptés. En revanche au dessus de l'architrave deux fenêtres, deux percements montrent deux autres scènes qui à droite et à gauche font contrepoint à la scène principale. Dans celle de gauche, plus importante la flèche détournée atteint l'oeil du roi, tandis que dans celle de droite la direction du regard des voyeurs suit une ligne parallèle à la flèche.

L'importance de la scène de la fenêtre gauche va être signalée de différentes manières. D'abord par son emplacement indiquant le



43. Piero della Francesca - Annonciation - 1450  
Arezzo

point de fuite du tableau tout entier; ensuite par la présence d'un tapis qui souligne le percement du mur en fenêtre (voir l'analyse de Paolo Fabbri). Mais un autre aspect dans la scène de la fenêtre aura des retombées sur l'espace de la représentation tout entière. La flèche qui atteint l'oeil du roi trouve dans la structure du toit traversant le mur du palais une figure réthorique qui clôture et organise l'espace où la narration a lieu. Les représentations d'architecture ne se limitent pas au centre de la fresque, au mur du palais et ses fenêtres, aux toits et ses colonnes. A gauche une tour et une



44. Sandro Botticelli - Annonciation - 1489-1490  
Uffizi - Florence

chapelle, et à droite un pont qui supporte un bâtiment laissant voir un morceau de ville, ouvrent et ferment l'espace de la fresque. Bien qu'il soit possible d'enquêter sur les conséquences qu'aura sur la narration picturale le choix et l'emplacement de ces objets représentés ; on va s'attarder sur un aspect presque invisible qui caractérise ces représentations. Si le changement du coloris des briques du bâtiment de gauche laisse penser à l'achèvement a posteriori d'un édifice en ruines, dans celle qui se lève sur le pont à droite, le couronnement interrompu,



45. Sandro Botticelli - Adoration des Roi Mages - 1482  
National Gallery - Washington

ainsi que les trous provoqués par l'absence des pierres dans le mur montrent un édifice neuf déjà en ruines. L'indécidabilité entre ruine et construction, entre projet et vestige se produit. Si cette question sera traitée ultérieurement, il faut signaler ici comment ce double caractère : la matérialité constructive et la fragmentarité de l'édifice projeté, induit la représentation des parties d'architecture dans le tableau. Cette fresque est de 1450, la même année où Alberti écrit son *De re Aedificatoria*. On ne peut pas pour autant affirmer que Mante-



46. Giorgione - La Tempête - 1505-1510  
Accademia - Venise

gna suit à la lettre les recommandations d'un traité que vraisemblablement il ne connaît pas encore. Néanmoins on doit constater que les six parties de l'architecture définies par Alberti : région, aire, compartimentation, mur, percements, toits, trouvent leur place dans l'architecture de l'oeuvre picturale de Mantegna. D'abord les trois dernières en tant que représentation de fragments du construit. Or, celles-ci ne sont dans le tableau que pour permettre la divisibilité de la "région" définie par l'espace pictural en différentes "aires". Les deux premières par-

ties apparaissent donc se rapportant à l'architecture de la représentation, tout comme les trois dernières (mur, percements et toit) sont présentes dans le tableau comme des représentations d'architecture. charnière entre ces deux groupes, la "compartimentation", troisième des parties, fait se superposer architecture de la représentation et représentation de l'architecture. Autrement dit il est impossible de décider s'il s'agit de la "compartimentation" de l'architecture de l'espace de la représentation ou celle de l'architecture représentée. Par conséquent c'est en elle que la réflexivité entre architecture et représentation a lieu. La "compartimentation" qui ne se confond pas avec des tracés géométriques dans la mesure où elle se fait visible et étant constituée par des jointures du construit, rejoindrait le "presque rien" de la "formalitas"...

Une des conséquences de cette analyse sera de déplacer dans la lecture, des tableaux l'accent mis sur le corps ferme des édifices peints et les parties d'architecture qui organisent l'espace de la représentation. Par ailleurs on remarquera que pour Alberti, l'édifice en tant que tel, son corps fermé, n'est pas une des parties de l'architecture. Si on veut comprendre ces espaces à demi fermés, à demi ouverts, il faudra regarder les parties d'architecture, les assemblages du construit représentés comme les opérateurs de l'architecture du tableau. Ainsi dans les "Annonciations" où l'impossibilité à décider de ce qui est extérieur de ce qui est intérieur à la Maison de la Vierge est le produit de ces opérateurs. Dans celle de Filippo Lippi (1540) le mur, à partir

duquel s'ouvre la représentation picturale, une fois divisé en deux arcs se dédouble vers l'arrière fermant ainsi la galerie où se développe la scène principale, laisse voir en même temps le jardin ouvert délimité par une architecture assymétriquement éclairée. Dans la "Vierge avec l'enfant" le même Lippi ordonne la narration dans l'arrière scène de son tableau en coupe architecturale (sciographie). En revanche la galerie de l'"Annonciation" de Pierro della Francesca (1452) occupe un côté du tableau. On passe de droite à gauche de l'espace ouvert avec l'arcange à l'espace fermé de la galerie avec la Vierge. Transition dans un espace de la représentation entre élévation et coupe qui montre les matériaux architecturaux de sa construction. Finalement dans l'"Annonciation" de Botticelli (1489-1490) l'agencement entre l'espace de la maison où la scène tient lieu et le jardin s'ouvre à l'arrière par l'interruption d'un mur. Mais ce n'est pas un mur rendu transparent d'une manière abstraite comme dans la "Virtus combusta-Virtus deserta" de Mantegna, c'est un mur qui se coupe laissant voir son épaisseur propre. Il devient manifeste que la matérialité de ces lieux d'assemblage ne se réduit pas à un tracé géométrique. On peut expliquer l'interpénétration des espaces intérieur et extérieur comme la figure métaphorique de l'acte qui permet à la vierge de concevoir l'enfant, or cette figure se construit avec la représentation des points de jointure architecturaux. Ce sont les fragments d'architecture qui servent à architecturer la narration de la représentation.

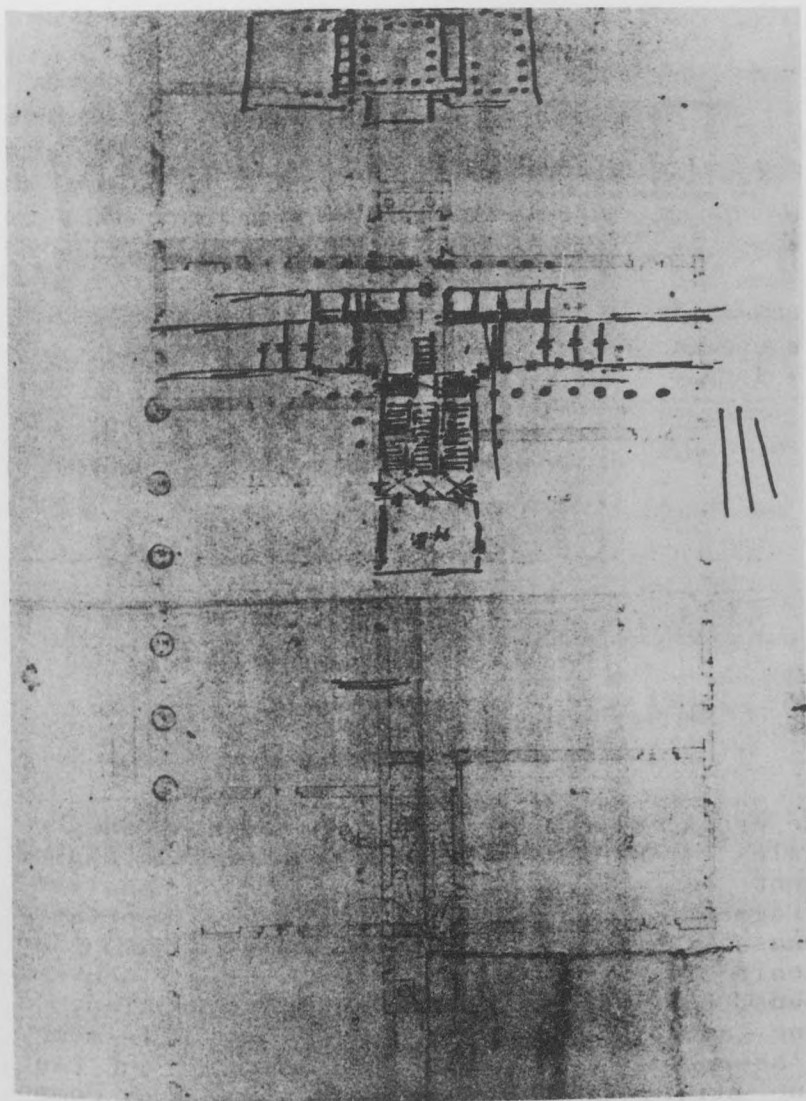
Dans tous ces cas, il ne s'agit pas de représenter des édifices apparaissant comme des

objets fermés, des intérieurs entièrement construits, mais d'architecturer l'espace du tableau par l'intermédiaire des fragments, ou plus précisément par l'intermédiaire des opérateurs d'architecture. Ces représentations d'architecture ne renvoient ni à des ensembles réglés par une composition fermée, ni à une sous-catégorie du pittoresque ; on y retrouve les stries, les assemblages, et par là le dispositif formel, la "formalitas", de l'oeuvre architecturale. La priorité donnée aux articulations architecturales, évitant une dispersion sur les accidents, vise à la cohérence de l'oeuvre. Dans l'analyse d'un projet on peut trouver des fragments plus pregnants que d'autres, des articulations qui soutiennent davantage la disposition formelle de l'oeuvre. Il ne s'agit pas de trouver en eux l'interprétation des autres parties, mais d'y voir un lieu où se replie un maximum "statistique" de rapports présents dans le reste de l'oeuvre, d'assemblages capables d'en dire plus sur l'ensemble que les explications basées sur l'application de règles générales, tout comme dans les tableaux certains fragments architecturaux nous rendent visible l'architecture du tableau. Et ceci parce que toute l'analyse est axée sur l'épaisseur transparente de l'oeuvre, la disposition formelle, la "formalitas". Ainsi, le projet d'escalier impérial de la Villa Barbaro (3) (1548-1549), projet non réalisé, laisse voir les stries, les lignes par lesquelles se tient la structure formelle de l'oeuvre. Toute la transversalité de l'oeuvre s'y intensifie. C'est un lieu de croisement entre l'axe principal et l'axe transversal, et en même temps un lieu où l'on passe du niveau d'accès au niveau supérieur où se

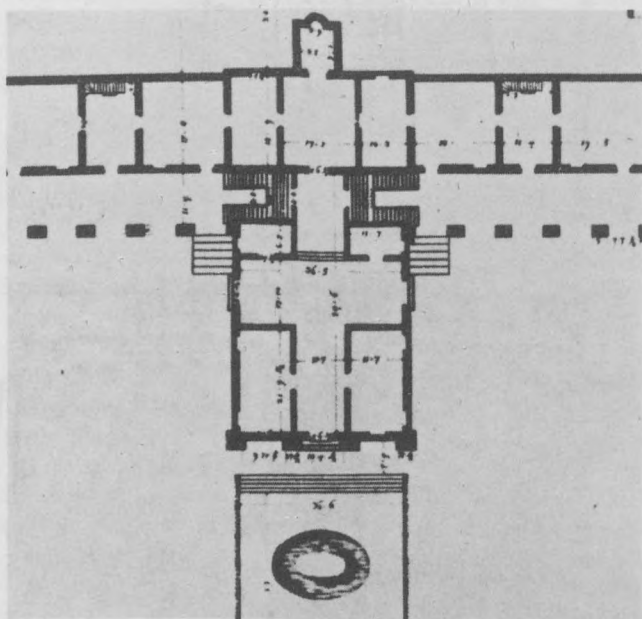
trouvent le salon principal, la cour et la fontaine.

En s'appuyant sur un ancien mur du château pré-existant (4), l'escalier tourne deux fois sur lui-même, comme dans la proposition initiale de Palladio pour l'escalier du Palazzo Porto (1546). Or ici, l'escalier se situe dans l'articulation entre les deux corps de bâtiment, et la coïncidence de ses montées transversales avec la galerie secondaire lui donne une toute autre valeur. Même si plus tard, dans le projet réalisé, l'escalier disparaît en faveur de deux escaliers - qui se trouvent à la même place que les montants transversaux de l'escalier initialement prévu, marquant ainsi l'intersection des corps de la ville - simultanément la salle principale se connecte avec eux, déplaçant sa forme en croix vers l'avant. On retrouvera dans cette assemblage la même notion de transversalité, transversalité qui va se répandre dans l'oeuvre et qui de l'oeuvre va se répandre sur cet assemblage où se tient la disposition formelle, "la formalitas" de l'oeuvre.

Dans le projet non réalisé la croix était formée par les escaliers, et la montée se faisait en tournant dans le sens des axes principaux. Or ce parcours en croix de l'escalier se tenait entre des murs qui le séparaient de l'extérieur par le biais de galeries latérales. Ces deux galeries latérales interceptent chacune la galerie du bâtiment transversal. On trouve ainsi, des deux côtés, une galerie qui tourne à angle droit, ou, si l'on préfère, deux amorces de croix en galerie. Que ce soit dans le projet initial ou dans le projet réalisé, toutes ces séries



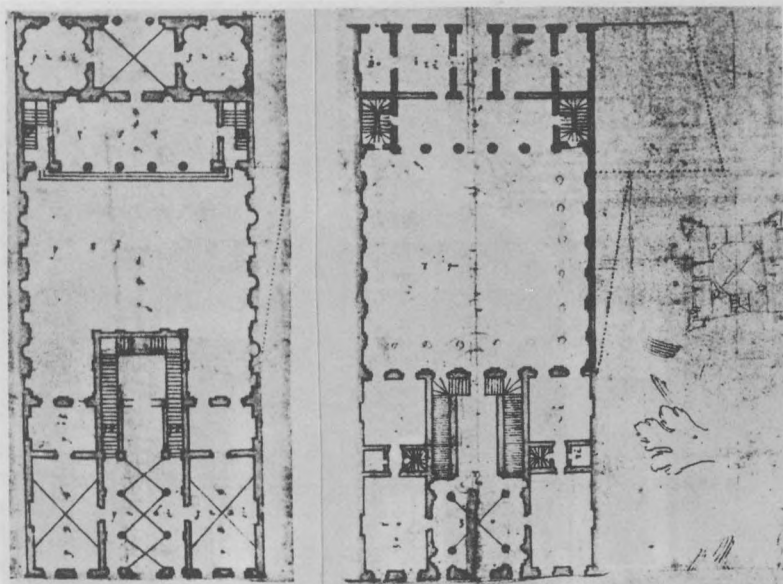
47. A. Palladio - Esquisse pour la villa Barbaro à Maser - 1588-89 - RIBA Londres



48. A. Palladio - Villa barbaro à Maser  
Projet d'escaliers

de croix, d'intersections, de coupes transversales et de changements de niveaux, se déplacent et s'intensifient. L'escalier analysé, fragment d'assemblage, trouve son importance dans la manière dont il arrive à faire se tenir la disposition formelle de l'oeuvre, sans pour autant être la reproduction, à une autre échelle, de l'oeuvre elle-même. L'assemblage, en tant qu'opérateur, en tant que strie, ne peut pas être considéré comme un résumé de l'oeuvre, un simple échantillon à échelle réduite : il reste assemblage,

13 - LE MOUVEMENT INTENTIONNEL



49. A. Palladio - Palazzo Porto - 1546-47  
Vicenza

le lien qui, "en transparence" fait se maintenir l'unité de l'individu, l'unité de l'oeuvre.

Structure de la "seigneurie" palatiale, de sa reformulation dans ce programme, elle conduit à revenir sur le statut de chaque intervenant ; et par là au rôle de son intention, son illusionnisme de l'œuvre architecturale. Si le statut de l'expression ou de l'acte est celui de l'œuvre, il est aussi, appliqué sur la structure, considéré comme un acte "intentionnel" de l'œuvre.



50. A. Palladio - Villa Barbaro à Maser  
Salle "a crociera"

## 12 - LE MOUVEMENT INTENTIONNEL

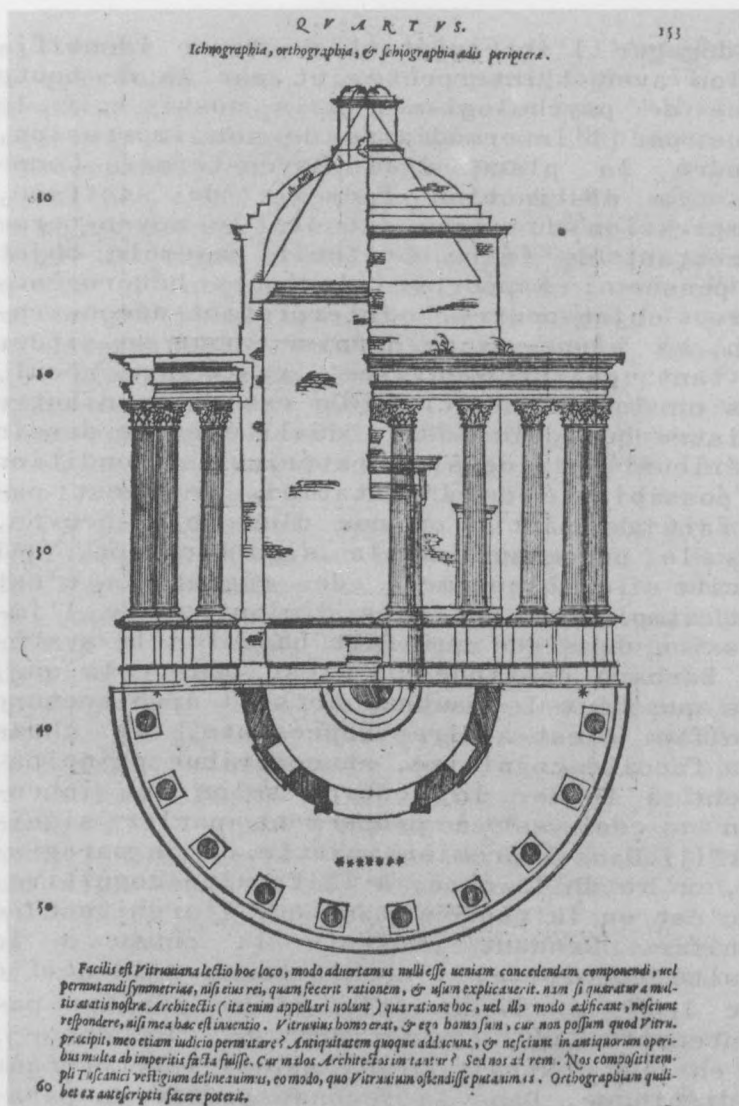
### Intentionnalité et réflexivité de l'oeuvre

La disposition formelle, la "formalitas", se tenant dans l'oeuvre en transparence et la faisant se tenir, ne serait-elle pas la marque du "signe" de l'Artifice tel que Barbaro l'énonce dans sa note : "D'où le fait qu'en toute oeuvre par la raison dirigée et à "dessein" terminée, se trouve le signe de l'Artifice, c'est-à-dire la qualité et la forme, puisqu'il opère avant tout dans l'intellect, conçoit en esprit et "marque" (segna) la matière extérieure de la disposition (habitus) intérieure, surtout en architecture". La qualité de la forme de l'oeuvre, et donc la "spécification" de sa matière, ne serait autre chose que le "marquage", le signe de l'Artifice, qui, en se tenant en transparence dans l'"hecceitas" de l'oeuvre, la fait "se tenir". Et, en architecture surtout, il n'y aura pas d'accord imitatif, de "mimesis", à chercher entre Disegno intérieur et Disegno extérieur, comme chez Zuccari. Ici, l'oeuvre trouve sa spécificité dans cette impression du signe, qui est la marque de la pensée de l'Artifice.

On est bien en face de la relation triadique que l'on a signalée en la rattachant à la structure de la "semiosis" peircienne. Or sa reformulation dans ce paragraphe nous conduit à revenir sur le statut de chaque intervenant ; et par là au référent non imitatif, non illusionniste de l'oeuvre architecturale. Si le statut de l'impression du signe et celui de l'oeuvre (hic et nunc) spécifiée par la marque, ne font en principe pas problè-

me, reste à établir celui de l'Artifice. En précisant que dans le paragraphe il est question de "son esprit" ou de son "habitus" intérieur, on ne fait que se déplacer de l'interprète à l'interprétant, en termes peirciens : "J'ai déjà noté qu'un signe a un objet et un interprétant, ce dernier étant ce que le signe produit dans le "quasi-esprit" qu'est l'interprète, en déterminant chez lui un sentiment, un acte ou un signe, laquelle détermination est l'interprétant" (4.536) (1). D'après cette définition de Peirce (*Prolegomena to an Apology for Pragmatism*), l'interprétant serait la chose produite par le signe dans l'esprit de l'interprète (Artifice), c'est-à-dire exactement ce que l'on avait précédemment appelé la "démonstration" de l'oeuvre. Tout se passe comme si le signe que l'on vient de voir pénétrer dans la matière pour la spécifier en oeuvre, agissant sur l'interprète, provoque l'interprétant. Rien d'étonnant, si l'on tient compte du fait que le signe, à travers son impression, est le médiateur entre pensée et matière. Il agirait ainsi parce que, toujours d'après la note de Barbaro, il réinverse la relation cause-effet entre démonstration et oeuvre. Comme le dira Peirce (Lettre à Lady Welby) (2): "un signe sert d'intermédiaire entre l'interprétant et son objet". De l'Artifice en tant qu'interprète, on a pu dégager l'interprétant en tant que quasi pensée, la "démonstration". On pourrait ajouter que Peirce, dans son "Pragmatism" (5.476), identifie interprétant logique et "habitus" (disposition), c'est-à-dire l'"habitus" intérieur qui, pour Barbaro, se projette dans la matière extérieure par l'intermédiaire du signe. Comme résultat de ces opérations, on peut voir non seulement

se dégager l'interprétant de toute identification avec l'interprète, et par là de toute trace de psychologisme, mais aussi voir le signe par l'intermédiaire de son impression, prendre la place d'un moyen-terme. Comme dans la distinction formelle du scotisme, l'impression du signe est ici le moyen-terme permettant de faire se tenir ensemble objet et pensée : Rapports triadiques hétérogènes entre objet-oeuvre, interprétant-démonstration, et signe où ce dernier, pour se situer en tant qu'intermédiaire, reste en recul, dans un "ens diminutio". On est dans un autre registre que celui de la dualité entre dessin intérieur et dessin extérieur, condition de possibilité de l'imitation. Ce n'est pas le fait de partir ou non d'un objet-oeuvre, dans le processus de la signification, qui suscite le changement de registre, c'est tout simplement cet "ens diminutio" de l'impression du signe qui fait basculer le système. Barbaro continue : "C'est pour cela que, plus que tous les autres arts, l'architecture signifie c'est-à-dire représente, la chose à la faculté cognitive, et contribue principalement à former le concept selon son intention : ceci est à proprement parler signifier"(3). Dans la première partie de ce paragraphe, on va de la chose à la faculté cognitive, et c'est en la représentant que l'architecture signifie. Rendant présente la chose à la faculté cognitive, l'architecture s'identifie avec le "signe". Or celui-ci ne pénètre pas maintenant dans la matière de "la chose", il en est extrait pour que l'interprétant la distingue. Dans la seconde partie du paragraphe, il est question d'intention. Plus précisément, on voit s'introduire un mouvement intentionnel dirigé vers le "concept". Jusqu'à



51. Mgr Daniele Barbaro, Vitruvio P.M. I Dieci Libri dell' Architettura - Venice 1556 - Orthographie, scio-graphie d'un temple - ill. Palladio

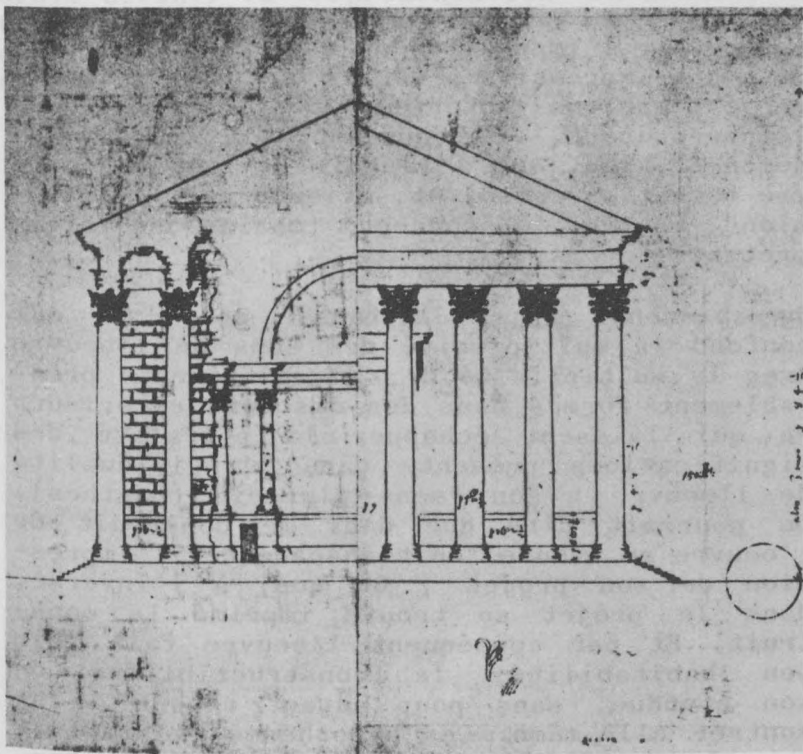
présent, le "significare-signare", en tant que relation triadique, implique un mouvement réflexif qui, partant de l'oeuvre, passe par le signe pour arriver à la démonstration, cause de l'oeuvre ou vice versa. Or un mouvement transitif se déclenche à partir de la cadence intentionnelle tendant à former "le concept". Cette cadence tendancielle, s'expliquerait-elle à partir de la propriété de toute relation triadique à engendrer des troisièmes de son troisième, telle la chaîne des interprétants dans la sémosis infinie de Peirce ? En tous cas, force est de constater que c'est l'apparition d'un moyen-terme (l'impression du signe) qui déséquilibre la paire initiale (signifiant-signifié), et donne naissance à un premier mouvement qui revient à l'oeuvre. Or, généré par la même relation triadique, un autre mouvement se produit, s'étendant à ce que Barbaro appelle la formation du concept. Double mouvement de circulation à partir de l'oeuvre, l'un revenant vers elle, l'autre se dirigeant vers une transcendance selon son intention. Double mouvement sur lequel Barbaro reviendra quand plus tard, dans le même livre, il parlera des "fins" (dans le sens de finalité ou but) de l'oeuvre : "On rencontre deux fins dans l'oeuvre ; l'une est l'accomplissement et la fin du travail, comme lorsque l'on dit que l'oeuvre est terminée. L'autre est la fin de l'intention, lorsque, l'oeuvre étant terminée, on dit : j'ai accompli ce que j'avais l'intention de faire ; c'est ainsi que je suis à l'abri des vents et du soleil et protégé de mes adversaires". Ici Barbaro individualise l'architecture par un double type de finalité. La première finalité, comme le premier mouvement de la signi-

fication, enferme l'oeuvre dans une opération auto-référentielle qui introduit à sa "réflexivité". La seconde finalité se rapporte comme le second mouvement de la signification, à l'"intention". Cette finalité serait celle d'une fonction, non pour autant fonctionnaliste, qui rend manifeste la recherche d'une intention "transitive" que l'on pourrait définir très généralement en reprenant la notion heideggerienne, comme "l'habiter du monde". (4)

Si dans la première direction la question de l'oeuvre qui s'interroge elle-même renvoie à l'esthétique et à la philosophie, la seconde, tout en la conditionnant, s'en distingue sans cependant y être extrinsèque. La question de la dimension esthétique de l'architecture se pose à nouveau. Dans les arts imitatifs, on trouve à l'origine un dualisme entre dessin intérieur et dessin extérieur, tendant à son but nécessaire, à sa finalité unique : l'accord de la "mimesis".

Dans l'oeuvre d'architecture en revanche, où le quasi rien de l'impression du signe maintient l'unité de son individualité dès le début, on rencontre une double finalité inscrite en elle.

Ces deux finalités - auto-réflexive et transitive ; esthétique et fonctionnelle - constituent dans leur opposition un obstacle à l'accès aux véritables dimensions esthétiques et théoriques de l'oeuvre, qui ne peuvent qu'être immanentes à l'oeuvre elle-même. On ne saurait dès lors résoudre le problème que pose cette division en faisant de la dimension esthétique le simple camouflage externe d'un intérieur fonctionnel, ni non plus en tentant de donner à cette opposition



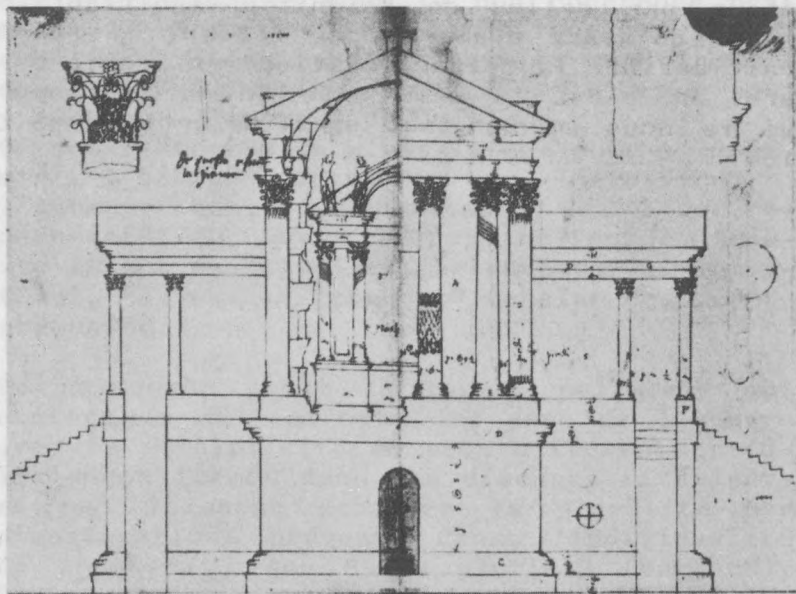
52. A. Palladio - orthographie, sciographie du temple  
de Mars Ultor , Rome, 1547.

un statut théorique par une notion de polysémie fonctionnelle dont la non cohérence permettrait alors le "jeu" esthétique. En revanche, il faudrait rester dans le sens individuel de l'oeuvre qui vient de s'élargir pour y recevoir l'impression du signe.

Or cette impression n'est là que pour y imprimer "l'habitus intérieur de l'Artifice" : l'interprétant. Interprétant de l'oeuvre, démonstration, qui à la fois revient à l'oeuvre (étant sa cause) et, orienté par l'"intention", va vers le "concept" (chaîne des interprétants).

On abandonne ainsi la fausse polysémie qui confond la multiplicité des sens de l'oeuvre avec la multiplicité de sens différents préalablement formés dans des discours extérieurs et qui laissent échapper la pluralité des significations présente dans l'individualité de l'oeuvre : son "sens pluriel" (Barthes). On pourrait dire que dans le construit de l'oeuvre se trouve "en transparence" l'impression de son projet ; ou que, à l'inverse, dans le projet se trouve imprimé le construit. Et par conséquent l'oeuvre fait voir son habitabilité, la constructibilité de son étendue, sans pour autant cesser de se montrer elle-même. Ces hypothèses, en rapport avec la double finalité de l'oeuvre, prétendent envisager le projet dans la mesure où il fait système avec son opposé complémentaire, la construction, comme étant une conception dominante extérieure à sa matérialisation, où s'accomplit un procès auto-référentiel qui n'est cependant ni répétitif ni tautologique. Ceci nous ramène au couple projet-construction, après un passage par la signification en architecture : retour





53. A. Palladio - orthographie, sciographie,  
 "tempietto" à Cirtumnus près de Trevi - 1565

13 - LES REPRESENTATIONS OU LES ESPECES DE  
L'AGENCEMENT

Poursuivant sa note, Barbaro écrit : "mais être représenté, c'est être signifié de la manière que je viens de dire". Il introduit ainsi, entre le processus décrit et la représentation, une équivalence méritant d'être analysée attentivement. Mais pour le faire, il nous faut sauter quelques pages dans le Vitruve de Barbaro pour chercher le lieu précis où apparaît la définition de la représentation. Il s'agit de retrouver le commentaire du paragraphe dans lequel Vitruve affirme (1) : "L'architecture tient à l'Ordre, à sa Disposition (Ubicatio), à l'Eurythmie (Nombre), à la Symétrie (Mesure), et à la Distribution". Au début de son commentaire, Barbaro écrit : "Il est difficile de démontrer la diversité existant entre les choses prédites, en se faisant bien comprendre, et sans que cette démonstration puisse échapper. Ceci est mon intention, bien que certains pensent que Vitruve ne fait que dire la même chose de différentes manières, ce qui n'est pas certain comme je m'efforcerai de le démontrer clairement". Ce qui suit n'est que le difficile procédé qui tend à dépasser la confusion provoquée par les termes de Vitruve. On s'apprête à distinguer nettement le sens de chacune des choses. Il s'agirait du procédé, déjà analysé, de la définition, qui consiste, par filtrages successifs, à atteindre la "force et la nature de la chose définie" (Barbaro) (2).

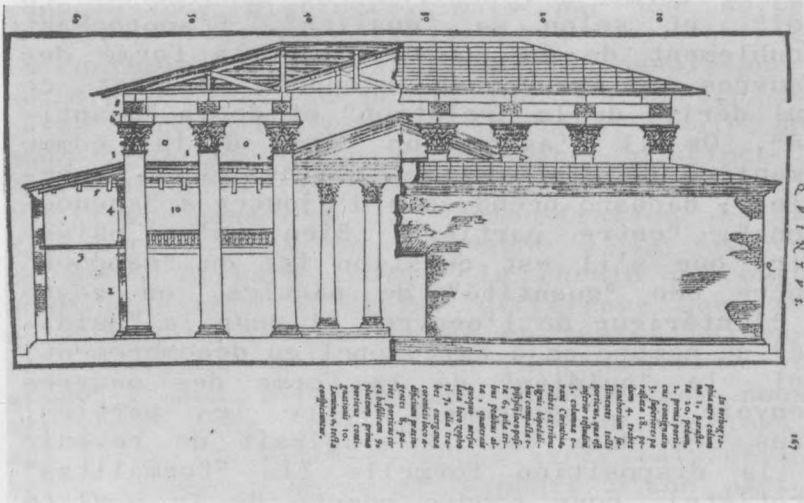
Dans son analyse de la pensée de Dun Scott, E. Gilsson (3) explique clairement ce procédé:

"On voit par là que l'ordre général suit la pensée dans l'acquisition du savoir. Elle ne commence ni par l'ignorance, ni par la connaissance distincte, mais par une sorte de moyen-terme entre l'une et l'autre qu'est la confusion. C'est par là que la connaissance se dirige vers sa perfection". A partir du texte confus de Vitruve, Barbaro essaie de nous apporter cette connaissance distincte. Pour dépasser la confusion nébuleuse, il lui faut passer à la "démonstration de la diversité". Dans un diagramme à la fin de sa note, Barbaro indique le chemin parcouru pour atteindre l'"Ultime différence que requièrent les termes justes et vrais" (Barbaro). Partant de la "forme des oeuvres, et grâce à des bifurcations successives, nous arrivons dans les dernières dérivations, aux termes de Vitruve. Après avoir fait dériver l'oeuvre d'après ce rapport d'une part, et l'oeuvre "en soi" d'autre part, on considère cette dernière dérivation, soit selon la "quantité", soit selon la "qualité". Et c'est après cette dernière dérivation, (selon la qualité), que l'on arrive à l'Ubicatio, la Dispositio, qu'on traduira par Agencement. Agencement des parties, dont les trois "espèces" ou "idées" ou "représentations", seraient l'Ichnographie, l'Orthographie, et la Sciographie (variante proposée par Barbaro du terme plus traditionnel de scénographie). Nous nous trouvons devant des représentations en tant qu'"espèces" de l'Agencement. Plus précisément on peut maintenant définir la représentation en architecture, comme l'une des espèces de la forme des oeuvres, considérée "en soi", en ce qui concerne sa qualité, des six termes de Vitruve, c'est uniquement l'Agencement qui se retrouve seul à la fin

d'une branche de la dérivation de Barbaro. Dans le diagramme les "représentations" nous apparaissent ainsi au bout de la branche où la forme des oeuvres est considérée "en soi", et selon sa "qualité". S'approchant doublement de la "quidité" de la forme des oeuvres, l'Agencement s'oppose à tout ce qui dérive de la "relation" et de la "quantité". Or il s'agit d'un terme défini comme "manière de disposer les parties d'un ensemble" ; Barbaro prend soin d'ajouter à "agencement", "entre parties". Bien qu'on puisse dire que s'il est question ici du "rapport" entre une "quantité" de parties, on reste à l'intérieur de l'oeuvre. Si pour la "quidité" du nombre on a fait appel au dénombrement, ici, la "quidité" de la forme des oeuvres renvoie à l'agencement entre les parties. Dans les deux cas il s'agirait de revenir à la disposition formelle (la "formalitas" scotiste), pour rendre compte de la qualité de la chose. La tâche de définir "ce en vertu de quoi on est dit être tel" : la qualité d'après Aristote, reviendra à "ce qui fait tenir l'unité de l'individu".

Arrêtons-nous sur une des trois "espèces" ou "idées" ou "représentations" de l'Agencement. Il s'agit de la troisième, habituellement appelée la "Scénographie", qui fait en général référence à la perspective de la scène. Barbaro modifie son nom en "Sciographie", et la traduit comme "le profil" ou plus exactement "la section".

Justifiant cette opposition, Barbaro signale l'incapacité de l'Orthographie (élévation) à jouer le rôle de la section ; l'Orthographie-élévation, devra montrer l'extérieur, tandis que la Sciographie - section, rendra

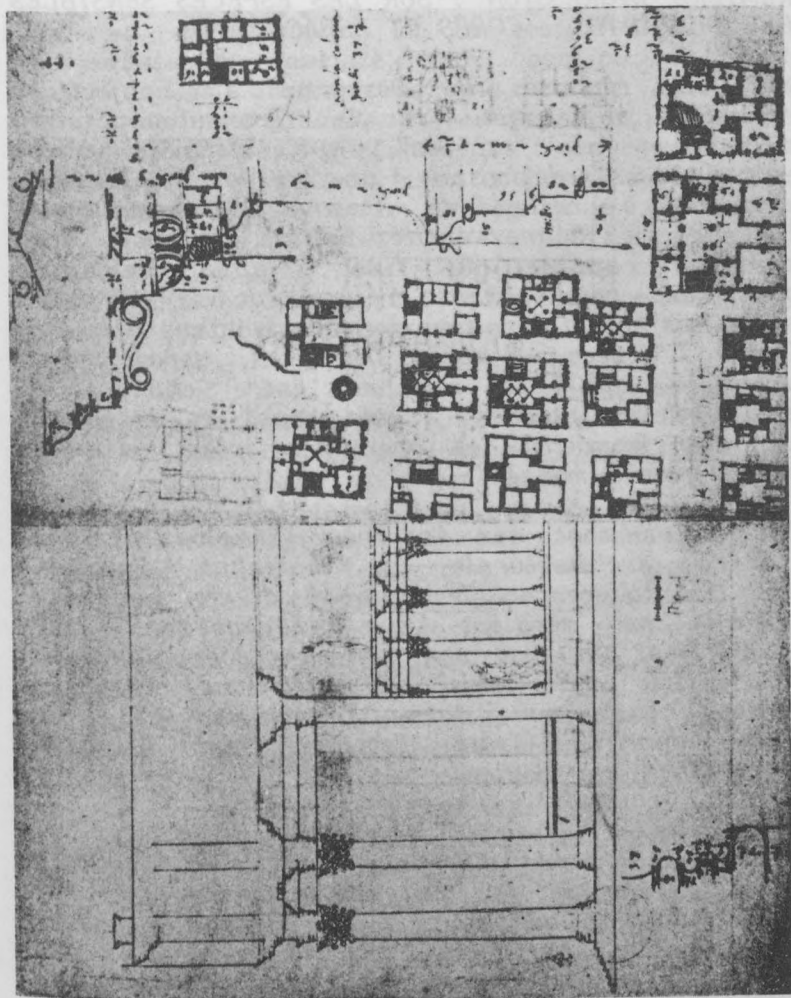


54. Mgr Daniele Barbaro, Vitruvio P.M. I Dieci Libri dell' Architettura - venice 1556

visible l'intérieur. Ce n'est pas une perte qui s'opère dans le refus de la tridimensionalité perspective de la scénographie ; la bidimensionalité de la section introduit un plus dans la monstrabilité de l'intérieur d'un extérieur. "L'architecte, comme le médecin, démontre toutes les parties externes et internes de l'oeuvre" (4), écrit Barbaro en revenant, au travers de l'analogie entre médecin et architecte, à celle entre corps humain et corps bâti. Dans les deux corps, l'introduction de l'illusion d'une troisième dimension en perspective n'est pas pertinente. Dans les deux cas, l'intérieur et l'extérieur

doivent entretenir un rapport suivant des "notations certaines", voir Alberti. Le refus de la perspective qui chez Alberti sert à différencier le travail de l'architecte et celui du peintre, devient dans ce déplacement une éloge de la section, la référence positive du travail du médecin. Les illustrations de Palladio sont la démonstration de cette pénétration du corps architectural, enveloppant une même silhouette, une moitié élévation (Orthographie), et une moitié section (Sciographie) (5). Dans la simultanéité de leur apparition, Orthographie et Sciographie, en moitiés asymétriques, laissent voir un troisième élément - l'espace intermédiaire, la profondeur - sans avoir recours à la fiction. Comme dans le plan (Ichnographie), on entrevoit ici dans les deux autres "représentations" (espèces de l'Agencement), les parcours "possibles" de l'étendue de l'oeuvre. Plus précisément, on a quitté l'ordre du "successif", propre aux parcours, pour les subordonner à un autre ordre, celui de la "simultanéité" des "parcours possibles". De la même manière, la révolution scotiste face à la catégorie du Nombre, (6) quitte l'ordre de l'"alterum post alterum" - qui avait amené Thomas d'Aquin à privilégier la dernière unité - pour l'ordre du "simuli in actu" : la simultanéité. Simultanéité des unités, simultanéité des parcours, n'impliquant qu'une totalité bien précise, celle de l'individualité de l'oeuvre. En écartant dans l'analyse de l'oeuvre la fausse alternative entre les lois de la composition et les accidents du pittoresque ; en précisant, dans l'oeuvre, des parcours possibles sans pour autant être obligé de bouger ; en apercevant dans l'épaisseur de l'individualité

de l'oeuvre, "en transparence", sa disposition formelle, sa "formalitas", on est en droit de se demander si l'objet de l'architecture ne serait pas passible de l'appréhension abstractive nominaliste telle que la définit Paul Vigneaux : "L'objet demeurant le même - idem totaliter et sub omni eadem ratione - ces possibles (7) et non des "abstraites" sont également données à l'appréhension abstractive, pleinement, et nous l'avons vu, immédiatement. Ce mode de connaître est de l'ordre de l'imagination, mais d'une imagination qui ne se définirait nullement par la médiation d'une image et dont l'objet ne serait point imaginaire au sens du réel. La chose même s'y présente "in se", ce qui ne signifie pas : comme un existant, mais distinctement, en particulier". On s'accorde finalement sur le fait que cette appréhension de la chose "in se" distincte et particulière, et présentant en même temps des possibles non imaginaires, correspond à celle provoquée par l'oeuvre architecturale. Or, dans les "représentations" en tant qu'"espèces" de l'Agencement, on est placé en face des images. L'approche de l'oeuvre ne se placerait pas "en-deça" de la vision intuitive". (P. Vigneaux 64). C'est par la voie de la "vision" (intuition sensible de Kant), que l'Ichnographie, l'Orthographie et la Sciographie se présentent à nous. Quel est le statut de ces "représentations", de ces "espèces", par rapport à notre perception sensible ?



55. A. Palladio - Temple de Mars Ultor, Rome, 1547  
Composition en plan et coupe

PREMIERE DIGRESSION : SUR LES ESPECES SENSIBLES  
CHEZ DESCARTES : CORPS ET ESPACE

Dans les réponses de Descartes aux objections d'Arnaud au sujet de la Transsubstanciation on trouve les "espèces", qui, définies comme les surfaces délimitant un corps quelconque, renvoient à celles de l'oeuvre architecturale. Il s'agirait d'une entité modale et non d'un accident, capable de fixer l'apparence d'un corps sans pour autant préjuger de sa substance et de ses possibles transformations dans l'Eucharistie. L'espèce, d'après Descartes, serait "cette superficie qui est moyenne entre chacune de ses parties (internes à un corps) et les corps qui l'entourent, et qui n'a point d'autres entités que la modale" (1).

Plus précisément ces "espèces" enveloppent dans l'oeuvre architecturale un continuum habitable dont les différences de "qualité de sa substance" spatiale ne seraient que l'agencement entre ses parties. On vise non seulement l'enveloppement de l'édifice mais aussi ses partitions. Partitions qu'en tant que murs, planchers, toits, on avait identifiées aux "stries" dans l'espace-temps défini par Boulez.

Or, toujours d'après Descartes : "il n'y a personne qui pense que par "espèce" on n'entende autre chose que ce qui est précisément requis pour toucher les sens" (1). Par conséquent, dans chaque partition d'un corps quelconque, on verrait inévitablement cette surface délimitante, cette entité modale, sans jamais arriver à voir son continuum interne, sa "substance". A chaque partition d'un corps, notre regard touchera inévitablement une espèce, une surface dont l'entité n'est que modale.

Sauf en architecture, où la section nous révèle sa substance spatiale, son continuum. Toutefois l'espace architectural ne serait que l'effet des superficies "touchant les sens" qui découpent et agencent les parties de l'oeuvre dans sa disposition formelle, sa "formalitas". Ainsi dans l'assemblage entre Orthographie et Sciographie, dans les "espèces" telles que les a définies Descartes, et en les appliquant à l'oeuvre d'architecture, c'est la différence entre corps et espace qui est mise en cause.

En utilisant la division de l'espace musical proposée par Boulez, en lisse et strié, on avait noté la manière dont l'espace strié par des stries construites se présente comme espace lisse. Pour le faire, on avait identifié les lieux d'assemblage qui compartimentent l'étendue architecturale avec les stries d'un espace strié. Les murs, les planchers, les toits, dans leurs différentes épaisseurs, sont les surfaces entre lesquelles coule l'espace architectural.

En se référant à Descartes, on peut préciser que ces surfaces, ces éléments du construit, ne sont que des entités "modales" dont l'"essence" est un continuum qui glisse. Par conséquent, on peut considérer ces surfaces, ces stries, comme contraintes qui guident le glissement de l'espace architectural, les voir comme des entités modales où se manifeste, se rend visible (touche nos sens) l'essence de l'oeuvre architecturale : un continuum coulant. Ce qui revient à reconnaître que tous les murs, les planchers, les toits, ne coïncident pas avec les assemblages de la "formalitas" de l'oeuvre architecturale, avec les "stries" d'un espace-temps lisse. On pourrait reprendre la phrase de T.V. Doesbourg

"Assembler des locaux, ce n'est pas faire de l'architecture". (2)

(1) R. Descartes "Réponses de l'auteur aux quatrième objections faites par M. Arnauld, Docteur en théologie", in Méditations Métaphysiques, Paris, 1647.

(2) Th. Van Doesbourg, "La Signification de la couleur en architecture" in Bouwkundig Weekblad XLIV 1923

*DEUXIEME DIGRESSION : LES CORPS NON CONGRUENTS  
CHEZ KANT : HORIZONTALITE/VERTICALITE*

Si toute partition construite ne laisse pas voir l'espace glissant d'une oeuvre architecturale, la question est de savoir comment distinguer celles qui en sont capables. L'interrogation porte sur le premier fondement, sur les conditions de possibilité de tout espace architectural.

Or, une fois posée la question d'un flux spatial architectural qui se rend visible, on est en train de contredire les réponses auxquelles l'expérience semble nous amener. Une conception traditionnelle de l'espace définirait tout naturellement l'architecture d'un corps bâti d'après les rapports qui font se tenir entre elles ses différentes parties. Ainsi, si on prend soin de répertorier ces rapports tels qu'ils apparaissent dans des oeuvres d'architecture, on pourrait inférer les lois de combinaison, ou les lois de composition qui les règlent. En retour, l'accomplissement de ces règles garantirait l'architecturalité de l'oeuvre conçue. Il n'est pas question de diminuer l'importance d'un tel travail théorique qui ne se limite pas à un simple aller retour mécanique. Cette démarche où les édifices individuels ne sont que des manifestations d'un "type" général (plan central, plan basilical, et ses variantes), s'enrichit avec d'autres variantes interprétatives (les "types fonctionnels" et leurs déplacements historiques).

En revanche cette méthode se révèle inadéquate pour rendre compte de certaines oeuvres novatrices. Si la notion de "type" empruntée à Quatremère de Quincy peut devenir outil pour répertorier des règles de composition existantes ; celle

de "mimesis" appartenant au même Quatremère de Quincy, reste vague et théoriquement inopérante face à la question de l'innovation et de l'expérimentation. En se limitant aux rapports des régions d'un corps bâti entre elles, à partir de l'agencement entre les parties d'une oeuvre des règles compositionnelles on peut faire un répertoire plus ou moins correct, plus ou moins opérationnel. Mais quand on prétend surpasser ce stade de l'analyse, le discours reste dans le meilleur des cas évocateur.

Une autre approche est nécessaire ; si celle-ci s'insinue déjà dans la définition de la compartimentation construite de l'oeuvre comme des "stries" révélatrices d'une étendue qualitative, le manque d'une conception de l'espace jouant entre le visible et le non visible fait défaut. Les écrits de Van Doesbourg rendent compte de cette nouvelle conception à travers l'insistance de la question du "rendre visible" dans l'espace de l'oeuvre. El Lissitsky en définissant son travail comme la révélation des tensions de l'espace cherche aussi à expliciter cette autre conception de l'espace.

Dans son opuscule pré-critique de 1762 : "Du premier fondement de la différence des régions dans l'espace"(1). Kant introduit les déterminations ultimes de cet espace dont l'oeuvre architecturale rendrait compte. Ainsi il démontre comment les relations entre les parties d'un corps ne sont pas les causes mais les conséquences d'un ordre préexistant dans l'espace ; en concluant il écrit : "De tout cela, il est clair que les déterminations de l'espace ne sont pas des conséquences de situation des parties de la matière les unes par rapport aux autres, mais que celles-ci sont la conséquence de cela".

Pour arriver à cette conclusion l'exemple utilisé est la non congruence des corps. Il s'agit de corps qui en conservant la même relation entre leurs parties ne sont pas superposables et par conséquent ne recouvrent pas le même espace. Ainsi, la main droite et la main gauche ont des parties équivalentes se rapportant de la même manière, sans pour autant occuper le même espace. (Duchamp parlera de gant droit et gant gauche).

Deux conclusions à tirer de cet exemple des corps non congruents où les rapports entre ses parties se révèlent insuffisants pour comprendre leur essence. La première c'est Kant lui même qui l'exprime : il y aurait un espace absolu, non sensible, que la confrontation d'objets non congruents rend visible : "L'espace absolu est non pas l'objet d'une sensation extérieure, mais un concept fondamental, qui avant tout en conditionne la possibilité ; nous ne pouvons apercevoir ce qui dans la forme d'un corps a trait seulement à son rapport à l'espace pur que par son opposition symétrique"(1). La deuxième conclusion se rapporte aux conditions qui rendent possible l'opposition symétrique des corps non congruents. En réalité il s'agit d'une assymétrie qui se projette comme doublement suivant une paire de plans orthogonaux. L'opposition entre droite et gauche, visible dans une élévation ne suffit plus, celle-ci se complète par une opposition entre recto et verso, visible dans un plan de l'épaisseur de la main.

Deux plans, horizontal et vertical, doivent se coordonner pour que l'opposition symétrique se réalise. L'asymétrie visible en façade n'arrive pas à produire un corps non congruent s'il ne se complète en plan. L'ichnographie et l'orthographie

opèrent simultanément. Tout rapport entre les parties d'un corps doit se projeter dans chacune de ses "représentations" vitruviennes, et en même temps ce sont ces représentations qui le déterminent. Dans une des descriptions les plus exemplaires des règles de composition, le "Précis des leçons d'architecture" de J.N.L. Durand, son auteur prend comme base cette distinction entre deux régions de l'espace. Les surfaces limites horizontales, en deçà de tout rapport d'agencement, se distinguent en "haut et bas", dans les "combinaisons verticales".

En revanche les combinaisons horizontales ne sont soumises qu'à des agencements contingents. Mais ce qui fait la réussite de l'oeuvre architecturale chez Durand c'est la soumission dans la composition des combinaisons verticales aux combinaisons horizontales. Theo van Doesbourg essaiera de se débarrasser de cette dictature de l'horizontalité sur la verticalité (H. et V.), et par là de la composition architecturale (2). On reviendra plus tard sur ces expériences de "contre-composition", et de "contre-construction".

Il appartient à Le Corbusier d'avoir déplacé les rapports de la composition à partir du plan libre. Une fois traduit l'acquis technique des planchers en béton en découpage de l'espace de l'édifice en bandes horizontales, il peut se désintéresser de la correspondance compositionnelle et libérer le plan. Comme le montre P. Eisenman, la maison Domino est le paradigme de cette révolution conceptuelle (3).

Or, cette libération de la vieille correspondance entre horizontale et verticale désoriente. Ou bien on croit l'expliquer par une approche non systématique de superpositions des figures plates, et on laisse échapper son essence architec-

turale ; ou bien on fait retour à des lois de composition qu'il dépasse et l'oeuvre prend un certain plaisir à les contredire (jamais les colonnes de la Villa Savoye sont systématiquement intérieures ou extérieures aux murs). La liberté du plan de Le Corbusier ne fait que déplacer la détermination verticale et horizontale en un autre registre (4). Il rend visible les premiers fondements des régions de l'espace. Faisant tomber l'accord compositionnel, hiérarchisant d'une autre forme les déterminants H. et V. il ouvre dans l'oeuvre architecturale un nouveau rang à la sensibilité de l'espace.

On pourrait dire que l'oeuvre traverse le visuel qui selon J.F. Lyotard "n'est pas le visible, mais le visible et l'invisible à la fois" (5). C'est dans ce sens que le travail que l'espace de l'oeuvre doit opérer, même s'il faut la transnaturaliser et non la dénaturiser, selon les termes de T.V. Doesbourg. Le plan libre de Le Corbusier ne se mesure avec les règles de composition qu'en en changeant les fondements, il "transnaturalise" l'oeuvre et produit d'autres conditions de visibilité.

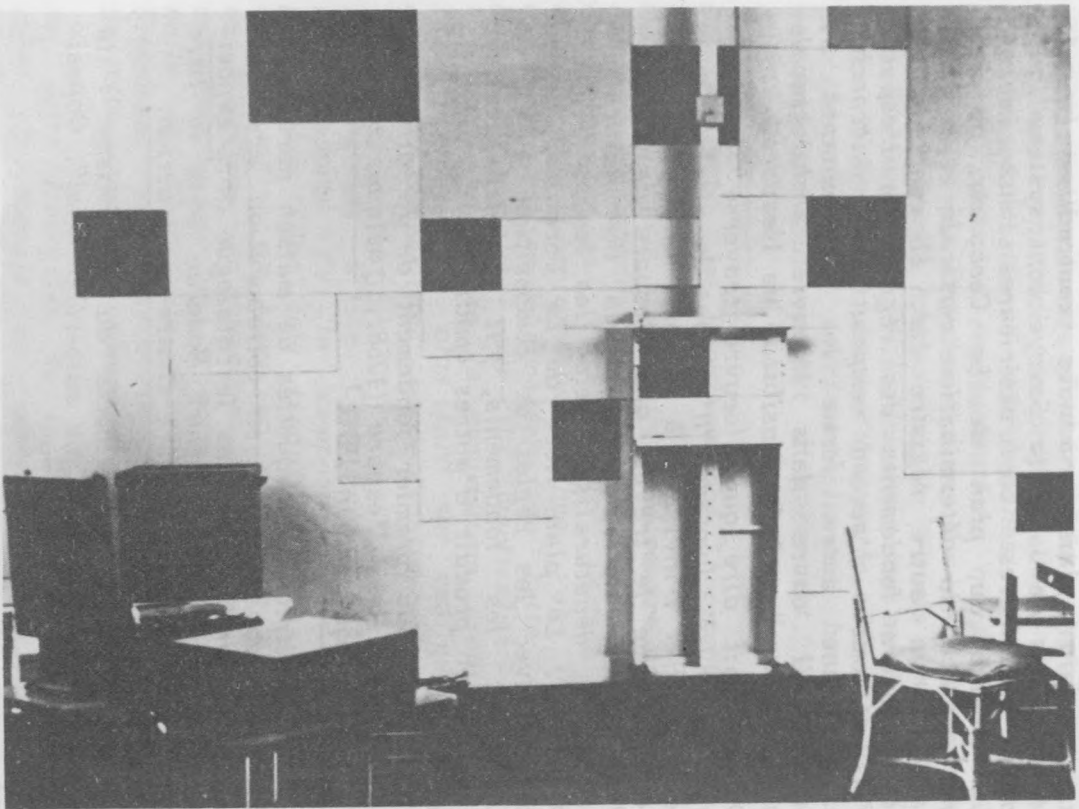
(1) Kant : *Du premier fondement de la différence des régions dans l'espace* (1768), Quelques opuscules pré-critiques, Vrin 1970.

(2) *Axonométries et maquettes de maison particulière, contre-construction*, en collaboration avec Van Eesteren ; indiquées dans le catalogue de *L'exposition De Stijl* dans *l'Effort Moderne* sous le titre de Analyse d'Architecture : Contre-construction.

(3) P. Eisenman : "Aspects du modernisme : la maison Domino ou le signe auto-référentiel". *Oppositions* 15-16

(4) C. Rowe, The Mathematical Ideal Villa in The Architectural Review, 1947.

(5) J.F. Lyotard : *Baruchello - Monogrammes* Catalogue galerie Le dessin.



56. Piet Mondrian - Atelier à Paris

#### 14 - L'ARCHITECTURE QUASI PROPOSITIONNELLE ET LE SUBLIME

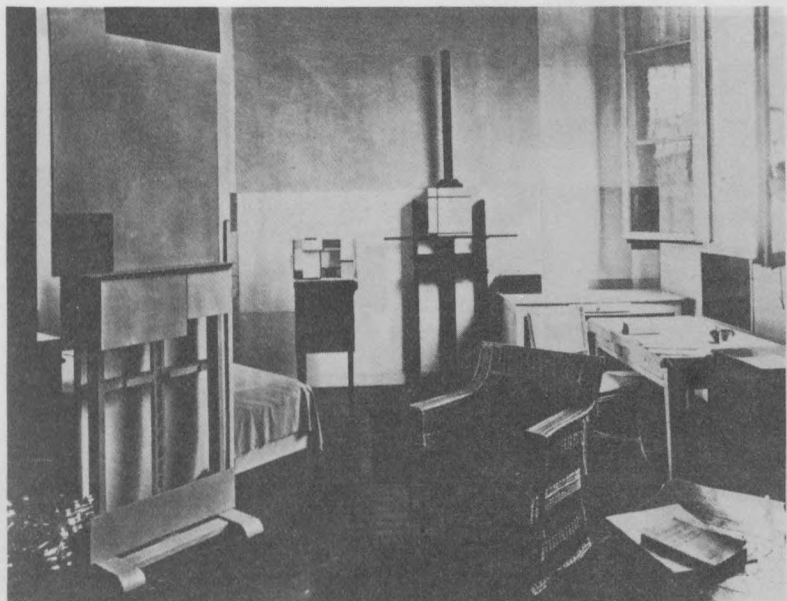
Plus loin, dans la note sur les "représentations" de l'Agencement, Barbaro écrit : "De ces idées (espèces, représentations), formes conçues dans l'esprit et imprimées dans le tableau (ou le papier), naît cet effet choisi". Or l'effet choisi n'étant autre que la qualité d'un espace, le flux d'un continuum - l'"essence" de l'oeuvre (selon les termes de Descartes) -

Les "représentations" (idées, espèces) de l'Agencement doivent rendre visibles des surfaces modales limites, déjà présentes dans la toile du tableau ou dans l'espace habitable. L'impression de la toile, l'impression de l'espace habitable, ayant pour but de révéler son "architecture", doit se superposer à la disposition formelle, à la "formalitas" déjà inscrite dans son étendue. Dans un premier temps on a appelé "appréhension abstractive" l'approche induite par l'oeuvre architecturale, nous présentant simultanément des parcours "possibles" (non abstraits) dans un objet qui demeure lui-même.

Or si l'étendue en tant qu'étendue architecturale contient déjà virtuellement les lignes qui guident les intentions de son flux en deça de notre vision, ceci n'est qu'une "notitja abstractive" (1) (selon les termes nominalistes), apte à devenir visible dans l'oeuvre.

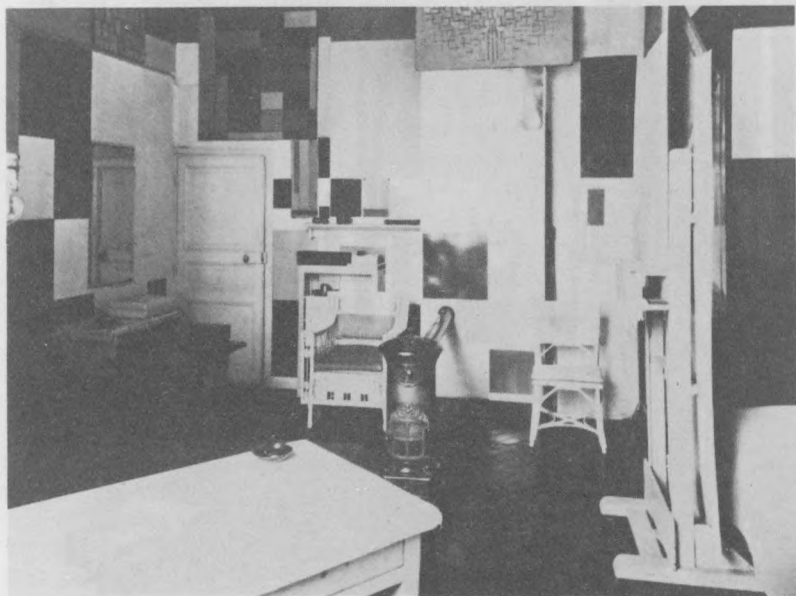
Mondrian aurait pressenti cette pré-existence d'un espace articulé en stries que l'oeuvre ne fait que rendre visible, telle que le montre cette description de son atelier,

parue dans "De Stijl" - 1919/1920) : "Une chambre ne doit pas être un espace vide, limité par six murs vides qui s'opposent les uns aux autres ; elle doit être déjà un espace divisé, articulé, donc un espace déjà partiellement rempli, limité par six surfaces divisées elles aussi et qui s'équilibrent mutuellement par le rapport des dimensions et des couleurs" (2). Il s'agit bien d'un espace partiellement rempli par des divisions, par une disposition formelle qui y est déjà. Le rôle de la surface-limite, le rôle des murs divisés, ne consisterait qu'à rendre visible cet espace "strié". Ces positions seront partagées par Van Doesbourg dans son article "la signification de la couleur en architecture" de 1923 (3). Or, Van Doesbourg et L. Lissitsky vont reprocher à l'architecture de Mondrian son manque de tridimensionalité et son absence de dynamique. On pourrait expliquer ce désaccord en considérant l'accent mis par ces critiques sur l'espace lisse, le fluide, et par Mondrian sur les "stries", les surfaces. Finalement, deux versants du même phénomène ; deux espaces-temps qui se superposent dans l'oeuvre architecturale. Bien que les positions de Mondrian soient censées être éloignées de l'architecture, voire opposées, et bien que son oeuvre architecturale reste quasi inexistante, son approche de l'oeuvre architecturale apparaît assez subtile. D'abord parce qu'il cerne la simultanéité des parcours possibles "en transparence" dans l'oeuvre : nous parcourons visuellement la chambre et après cela, nous nous formons une "image intérieure" qui nous fait voir les différents plans comme un seul (voir dans l'"image intérieure" la "formalitas" de l'oeuvre "en transparence") ; subtile



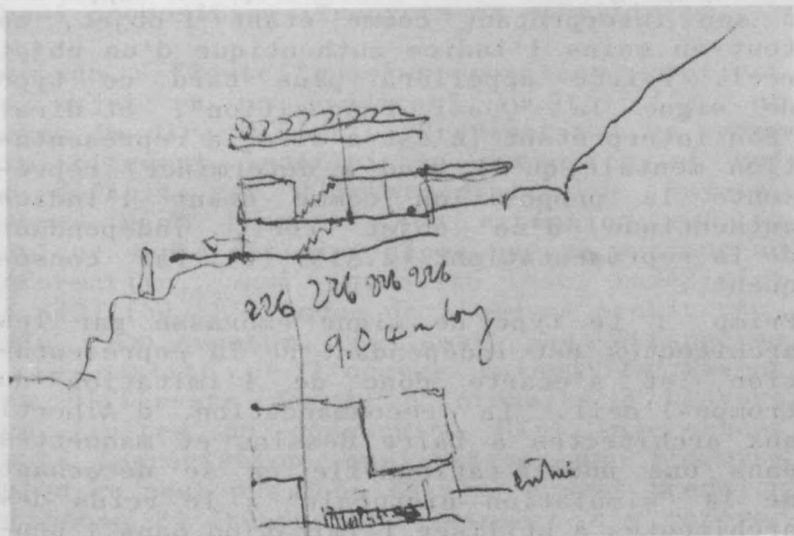
58. Piet Mondrian - Atelier à Paris

aussi en raison de l'importance donnée aux plans-limites, les "stries" de l'oeuvre dans sa constitution : "L'oeuvre architecturale apparaît comme une pluralité de plans, et non de prismes, comme on le voit en construction-bloc" (4). Mais c'est surtout la perception d'un espace déjà partiellement rempli, d'un espace déjà articulé, que l'oeuvre ne fait que révéler, qui nous montre la portée de l'approche de Mondrian. Ce serait peut-être la volonté de laisser parler le plus possible cet espace "déjà" architecturé, cet espace "diaphane" (comme dit Aristote), qui expliquerait la retenue de son oeuvre



57. Piet Mondrian - Atelier à Paris

architecturale quasi inexistante. Il faut donc voir dans l'espace architectural un espace déjà marqué avant de devenir "en acte" dans l'oeuvre. Il faut comprendre que cet espace n'est qu'une "étendue" (extendita) déjà "intentionnelle" (intentio)(5). Paradoxe qui se superpose à celui qu'on a énoncé précédemment d'un espace "strié" se présentant comme "lisse" (intervalles construits/trajets possibles). Paradoxe qui se précise comme extensio/intensio. L'objet de l'oeuvre architecturale y trouve son lieu. Comment le jugement s'y exerce-t-il. Comment y légifère-t-on ?



59. Le Corbusier - carnets (ill. 806 F.25)

Revenons à Barbaro qui à la fin de sa note, écrit : "Parmi les signes, quelques uns sont tellement "dedans" qu'ils sont vraiment comme la cause des choses. D'autres ne sont qu'une faible et superficielle imitation des choses. L'architecte les laisse à l'orateur et au poète, et avec la dialectique, mode du discours créateur, il embrasse les premiers, car ils sont nécessaires, intimes et concluants". Voilà que le signe qui apparaissait entre l'oeuvre et sa démonstration, entre la chose et sa cause, s'intériorise tellement "dedans" qu'il va jusqu'à s'effacer. Un double processus de pliage s'est établi : un double

repli. Le signe est "comme" la cause "dans" l'objet. D'où la transparence. Le signe s'efface dans son impression en tant que "représentation", si intériorisé qu'il apparaît à son interprétant comme étant l'objet, ou tout au moins l'indice authentique d'un objet réel. Peirce appellera plus tard ce type de signe la "Quasi Proposition", et dira: "Son interprétant (c'est-à-dire la représentation mentale qu'il tend à déterminer) représente la proposition comme étant l'indice authentique d'un objet réel, indépendant de la représentation" (2.315) (6). Par conséquent :

Primo : Le type de signe embrassé par les architectes est indépendant de la représentation, et s'écarte donc de l'imitation du trompe-l'oeil. La recommandation d'Alberti aux architectes à faire dessins et maquettes dans une nudité rationnelle en se détachant de la "simulation picturale" ; le refus des architectes à utiliser l'imitation dans l'oeuvre, où ne se rencontraient que des "signes nécessaires, intimes et concluants" tel que l'écrit Barbaro ; l'invitation de Van Doesbourg adressée aux artistes modernes à rechercher l'exactitude tant dans leurs théories que dans leurs oeuvres ; tout ceci se retrouve dans la définition de l'objet de l'oeuvre architecturale comme quasi-proposition. La question alors de l'importation d'un appareil conceptuel vers l'architecture doit être reformulée à partir de la relation Fabrica Ratiotinio. Il ne s'agit plus de fabriquer (façonner) des objets s'appuyant sur une rationalité externe mais plutôt de trouver le dispositif où l'opposition traditionnelle entre théorie et pratique s'efface jusqu'à se confondre dans une "pragmatique". Définir

l'objet architectural n'est pas le soumettre à des "analogum" externes, soient ils d'extraction logique. L'objet de l'oeuvre architecturale ne s'apparente pas à, il est une quasi proposition. Trouvons sa spécificité.

Secondo : "Toute "quasi-proposition" contient un sujet et un prédicat" (2.316) (7), et comme le dira Peirce : "Prédicat est un terme explicitement indéfini en extension et qui se définit par l'intermédiaire de Sujets, termes dans lesquels son extension est en quelque sorte définie, alors que sa profondeur informative, son intensité est indéfinie" (4.543) (8). L'étendue de l'oeuvre architecturale, son quantum, ne sont pas étrangères à la qualité de l'oeuvre puisqu'ils fixent les différents degrés d'intensité à travers les limites du construit. Mais inversement tout appréciation qualitative de l'oeuvre qu'on ne peut pas dans le même moment traduire en terme "d'étendue", de manière à y repérer son "quantum" râte l'objet de l'oeuvre.

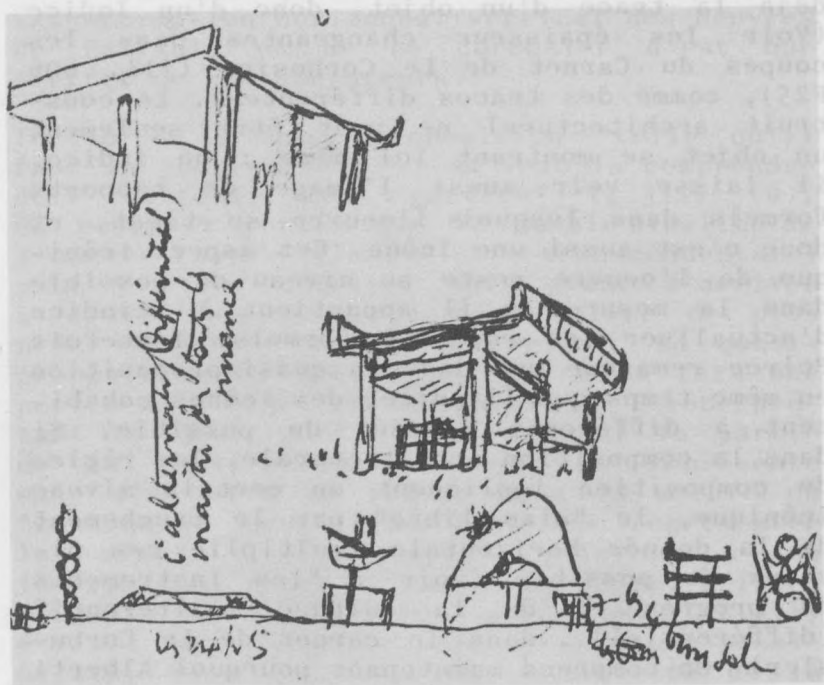
La quasi-proposition semble donc être le lieu où l'échange entre "extension" et "intention" peut se dérouler. En évitant la référence au Sujet et Prédicat grammatical Peirce écarte les limitations que la logique moderne devra surpasser pour rendre compte de la structure propositionnelle (théories des description, théories de types, etc). L'espace intensif qui parcourt l'oeuvre se qualifie d'après la continuité-discontinuité des compartimentations, d'après leurs épaisseurs changeant d'après leurs différents degrés de translucidité, comme des opérateurs de cet échange intentionnel/extentionnel. Des logiciens parleront de "quantificateurs exis-

tentiels" en cherchant à définir ces opérateurs. L'oeuvre architecturale en tant que quasi-proposition pourrait trouver dans ces définitions non des explications, mais des illustrations possibles : par exemple la transformation horizontal/vertical des oeuvres de Palladio et de Le Corbusier n'est que l'effet de ces opérateurs.

Tertio : La quasi-proposition "telle qu'il faut la comprendre si l'on veut la comprendre doit contenir deux parties" (2.311) (9). On pourrait penser que la double finalité de l'oeuvre (auto-réflexive et transcendente) peut y être inscrite. Mais avant d'arriver à cette conclusion il faut suivre de plus près la pensée de Ch. S. Peirce. La quasi-proposition ou decisigne "est à la fois une partie de l'objet et une partie de l'interprétant du decisigne" (2.311). Ainsi la partie de la quasi-proposition qui se représente elle même sera un indice dans la mesure où "un indice peut très bien se représenter lui même". L'autre partie celle qui a son interprétant comme objet est un Icône. Peirce, toujours dans le même paragraphe (2.311) écrit : "Une Icône est strictement une possibilité, elle est même la possibilité de la possibilité impliquée". La quasi-proposition se composerait donc d'une partie Indice (auto-réflexive) et d'une partie Icône (possibilité de possibilité). L'oeuvre architecturale est visible de deux manières selon que l'on considère le construit comme articulation de différents ou selon que l'on considère les rapports formels qui définissent l'agencement de ses parties. Dans le premier cas, en suivant la terminologie peircienne, il s'agit d'un Indice, dans le second d'une

Icône. Mais comme dans la quasi-proposition ce qu'il faut considérer c'est le couple, l'Indice renvoyant à l'Icône et inversement la forme dessinée d'un projet ne peut être vue comme un simple Icône, puisqu'elle est déjà la trace d'un objet, donc d'un Indice (Voir les épaisseur changeantes dans les coupes du Carnet de Le Corbusier (ill. 806 F25), comme des traces différentes). Le construit architectural ne peut être seulement un objet se montrant lui même : un indice, il laisse voir aussi l'image de rapports formels dans lesquels l'oeuvre se tient, et donc c'est aussi une Icône. Cet aspect icônique de l'oeuvre reste au niveau du possible dans la mesure où il appartient à l'indice d'actualiser les rapports formels. Toutefois Peirce remarque que dans la quasi-proposition en même temps que l'indice, des icônes cohabitent à différents niveaux du possible. Si dans la composition architecturale, les règles de composition impliquent un certain niveau icônique, le "plan libre" par le truchement de la donnée horizontale, multiplie ces niveaux du possible (voir : "les instruments du progrès et de la culture//l'alternatif (différentiel)...dans le carnet de Le Corbusier). On comprend maintenant pourquoi Alberti tout en demandant de regarder longuement l'oeuvre reconnaît que l'esprit s'éclaire soudain d'une "excellence". La durée du regard n'est là que pour permettre la soudaineté de l'éveil.

Quarto : Aborder le jugement par la quasi-proposition dans l'oeuvre architecturale permet de poser d'abord la question du statut de son objet. En plus "expliquer le jugement en fonction de la quasi-proposition c'est



60. Le Corbusier - carnets : "Les instruments du progrès et de la culture, l'alternatif différentiel...)  
ill. 859

l'expliquer par ce qui est essentiellement intelligible. En revanche expliquer la quasi-proposition en fonction du "jugement", c'est expliquer ce qui est intelligible en soi en fonction d'un acte psychique, qui est le plus obscur des phénomènes, le plus obscur des faits" (2.309) (10). La difficulté d'aborder directement la question du jugement dans une oeuvre d'architecture où on change constamment de registre lignes/murs ; extensio/intentio ; horizontalité/verticalité ; nous amène d'abord à délimiter son "objet". L'obscurité psychologue du jugement peut être écartée si on établit les conditions dans lesquelles l'objet de l'oeuvre architecturale se tient devant nous, autrement dit si d'emblée on détermine le statut de cet objet.

Si on admet que l'objet de l'architecture n'est pas l'édifice, la quasi-proposition qui se dégage de la note de Barbaro nous rend accessible l'intelligibilité de cet objet. Il s'agit de l'objet d'une architecture "judicieuse", qu'on sait capable de juger. On reste médusé face à cette force tranquille retenue dans son étendue. Or, la quasi-proposition essaie de nous délimiter son objet, en montrant comment elle est capable de se tenir en face de nous. Dans ce même dessein, Alberti recourt au "numerus" (la "divisibilitas"), à la "finitio" (les surfaces limites) et à la "collocatio" (la disposition formelle), pour y parvenir. Or, si cet objet trouve son essence dans cet espace diaphane où l'étendue devient intentionnelle ; si l'oeuvre ne fait que le rendre visible en construisant ses surfaces limites, ses "modalités", on éprouve un "vertige" devant des "modalités"

conditionnant une "substance". Cette superposition entre limites d'un flux spatial et limites construites engendre un doute sur la certitude de l'être, proche du sublime. Toute l'architecturalité de l'oeuvre n'est là que pour produire cet effet.

V

1. D. Barbard, *Vitravio P.M., i dieci libri dell'architetture tradotti et commentati*, Venice, France, Carottini, toutes les citations de Vitruve et de Barbard ont été tirées de la version italienne de 1587.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. -Cl. Perrault, *les dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris 1671.

NOTES

1. Les Grecs ont publié la première édition de Vitruve à Athènes en 1311, quelques années après la chute. La première traduction en langue vulgaire (français) sera publiée dix ans plus tard à Rome, par Jean de Casertano frère de Bramante. Néanmoins il existe une version antérieure en italien, non terminée, réalisée par Fabio Calvo sous la direction de Palladio.

2. La première de ces versions sera celle de l'édition publiée à Venise en 1580. Il faudrait situer ce mouvement dans les études vitruviennes en rapport avec les courants qui correspondront à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les traités d'art en Italie (Bianchi, Baldi, Tacconi), dans le 18<sup>e</sup> l'intention de réinterpréter, d'actualiser ou d'actualiser.

3. Scamozzi écrira plus tard son "L'idea della architettura universale", Venise 1615, classé comme l'un des courants néoclassiques post-palladiens, mais on peut dire anti-palladien, son œuvre sera d'ailleurs aussi à relier à l'approche de Sansoni et Palladio.

conditionnant une "substance". Cette superposition entre limites d'un flux spatial et liaisons nécessaires engendre un doute sur la certitude de l'être, proche du sublime. Toute l'architecturalité de l'œuvre n'est là que pour produire cet effet.

NOTES

---

1/

1. D. Barbaro, Vitruvio P.M., I dieci libri dell'Architettura tradutti et commentati ., Venice, Franco Marcolini, toutes les citations du Vitruve et de Barbaro ont été tirées de la version italienne de 1567.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. Ibid.

6. Cl. Perrault, les dix livres d'architecture de Vitruve, Paris 1673.

2/

1. Fra Giocondo publie la première édition illustrée du Vitruve à Venise en 1511, gravures de Giovanni di Tridino. La première traduction en langue vulgaire (italienne) sera publiée dix ans plus tard à Come, par Cesare Cesariano élève de Bramante. Néanmoins il existe une version antérieure en italien, non éditée, réalisée par Fabio Calvo sous la direction de Raphaël.

2. La première de ces versions sera celle de Rusconi publiée à Venise en 1590. Il faudrait situer ce détournement dans les études vitruviennes en rapport avec les courants qui apparaissent à la fin du XVIème siècle dans les traités d'art en Italie (Lomazzo, Danti, Zuccari). Voir notre §8/ Imitation ou Impression, Dualité ou Altérité.

3. Scamozzi écrira plus tard son "L'idea della architettura universale", Venise 1615, classé comme exemple du courant maniériste post-palladien, pour ne pas dire anti-palladien, son oeuvre serait pourtant aussi à relier à l'approche de Barbaro et Palladio.

3/

1. L'illustration de cette version va disparaître dans la version latine de 1567 et dans l'édition italienne de F. Franceschi.
2. Dans les illustrations des horloges à l'intérieur du texte (surtout les horloges hydrauliques), F. Marcolini, l'éditeur, intervient directement.
3. Publié à Venise en 1568, ce traité contient la première description de la "chambre obscure" où l'on imprime les images.
4. Introduction à la version de Marcolini.
5. Ibid.
6. Publication contemporaine, "L'Architectur" de Philibert Delorme, apparaît aussi en 1567 à Paris. Les illustrations dont il est ici question sont à la fin du premier tome.
7. Les peintures de l'intérieur de P. Veronèse, ainsi que la fontaine attribuée à A. Vittoria, ont été exécutées sur la décision de M. A. Barbaro et sans l'accord de Palladio. Voir : Cessi F. "L'attività di Alessandro Vittoria a Maser" in "Studi trentini di scienze istoriche", p. 3-18, R. Pallucchini "Gli affreschi di Paolo Veronese" in A.A. V.V. "Palladio, Veronese e Vittoria a Maser".
8. Tableau daté de 1561 ; se trouve aujourd'hui au Rijkmuseum d'Amsterdam. Voir l'article de Pallucchini cité dans la note 3/ 7., ainsi que "L'oeuvre complète de Veronese", Milan 1968, de R. Marini, p. 103, qui fait état de l'intervention supposée d'un collaborateur de Veronèse dans l'exécution du tableau.
9. Barbaro est présenté comme un des interlocuteurs par Paruta dans ses dialogues "Della perfezione della vitra politica" (1572/79), par Parabosco dans ses Diporti, par Spèroni dans ses Dialogui.

4/

1. Barbaro obtient du Pape le droit de se faire consacrer par un évêque quelconque, mais il ne recevra jamais la consécration, sa nomination n'étant qu'une manoeuvre politique de Venise. Il pourra s'occuper de ses travaux sans jamais assumer ses charges ecclésiastiques.

2. D. Barbaro, op. cit.

3. Charles S. Peirce, Collected Papers, vol. II Elements of Logic, Book II Speculative Grammar, chap. I Ethics of Terminology.

4. D. Barbaro, Op. cit.

5. Ibid.

6. Ibid.

7. Ibid.

8. Ibid.

9. Charles S. Peirce, Op. cit.

10. D. Barbaro, Op. cit.

11. Ch. S. Peirce, Op. cit.

12. D. Barbaro, Op. cit.

13. Ch. S. Peirce, Op. cit.

14. D. Barbaro, Op. cit.

15. Ch. S. Peirce, vol. IV The simplest Mathematics, Book II, Existential Graphs, chap. 3 Graphs and Signs

16. Ch. S. Peirce, Op. cit., Ethics of Terminology

17. Ch. S. Peirce, Op. cit., Division of Signs

18. D. Barbaro, Op. cit.

19. Ibid.

20. Ibid.

5/

1. Leon Battista Alberti, De Re Aedificatoria. Les textes utilisés proviennent des différentes versions latines du XVème siècle, Codice Vaticane Urbinata, Eton College, et de la Editio Princeps de Florence, 1483, tous recueillis dans la version de Il Profilo de Milan. Exceptionnellement, on a utilisé la version italienne de Bologna de 1782, qui reprend la traduction de Cosimo Bartoli de 1550, Livre VI, chap. 2.

2. Ibid.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. L.B. Alberti, Op. cit., Liv. 9, chap. 5.

6. Alberti écrira De Statua en 1464, douze ans plus tard que son De re Aedificatoria qui date de 1452.

7. Cfr. P.H. Michel "La pensée de Leon Battista Alberti"

8. C'est ainsi que Alberti lui-même explique la "collocatio" dans le livre 9.

9. Le terme "concinnitas" traduit comme arrangement symétrique ou comme harmonie, est utilisé par Ciceron pour qualifier le style littéraire.

10. L.B. Alberti, Op. Cit., Liv. 9, chap. 5.

6/

1. L.B. Alberti, De Re Aedificatoria, Liv. 6, chap. 2.

2. E. Kant Critique de la faculté de juger, 1790.

3. L.B. Alberti, Op. cit., Liv. 2 chap. 1.

4. Ibid.

5. Ch. S. Peirce, Collected Papers, Vol II Elements

of Logic, Book II Speculative/Grammar, chap. 3  
The Icon, index and Symbol.

6. L.B. Alberti, Op. Cit., Liv 1., chap. 1

7. Ibid.

8. Ibid.

9. L.B. Alberti, Op. cit., Liv 1, chap. 1.

10. L.B. Alberti, De Pictura, 1435, chap. 2.

11. L.B. Alberti, De Re Aedificatoria, Liv. 9 chap. 5.

12. E. Kant, Op, Cit., Introduction.

7/

1. Ch. S. Peirce, Collected Papers, Vol. II Elements of Logic, Book II Speculative Grammar, chap. 3  
The Icon, Index and Symbol.

2. La division en "Firstness", "Secondness" et "Thirdness" du système est à la base de la révolution peircienne de la pensée philosophique. Peirce lui même en indiquant ses rapports avec un courant déterminé de la pensée de Duns Scott à Kant, signale sa portée dans le paragraphe 2.229 de la Speculative Grammar.

3. Ch. S. Peirce, Letters to Lady Welby 1903-1911.

4. Ch. S. Peirce, Ibid. note 7/1

5. Ibid.

8/

1. G. Vasari, Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori/I, 1550/1568, Florence.

2. G.B. Armenini De' veri precetti della pittura, 1587 Faenza, (edit. Pisa 1823).

3. P. Lomazzo, Idea del tempio della pittura, 1590 Roma

4. F. Zuccari, L'idea de' Pittori, Scultori e Architetti 1607, Torino (edit. Florence 1961)

5. Heidegger, Traité des catégories et de la signification chez Duns Scott, 1916.

6. Ch. S. Peirce, Collected Papers, Vol. I Principles of Philosophy, Book II The Classification of the Sciences.

7. Ch. S. Peirce, Op. cit., Vol. V Pragmatism and Pragmaticism, Book I Lectures on Pragmatism.

8. E. Panofsky, idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte de älteren Kinsttheorie, Hamburg 1924.

9. Ibid.

10. F. Zuccari, Op. Cit. II

11. V. Danti, Il primo libro del Trattato delle perfetto proporzioni, 1567, Firenze.

12. F. Zuccari, Op. cit., II

13. J.L. Marion "Une époque de métaphysique" in Jean Duns Scot ou la révolution subtile, Paris, 1982.

14. Ibid.

15. M. Heidegger Qu'est-ce qu'une chose ?, Tübingen 1962.

16. E. Panofsky, Op. cit.

9/

1. La projet de la villa à Maser se fait entre 1552, date du voyage de Palladio à Trente pour accompagner Mgr. Barbaro au Concile, et 1554 lors du voyage, toujours en compagnie de Mrs Barbaro, à Rome. Sur les différents entre Palladio et Barbaro à cause de l'intervention de Veronese, voir notre note 3/ 7. ainsi que l'article de Cavese "La ville di Andrea Palladio tra il 1550 e il 1560 in "Boll. C.I.S.A." Vicenza 1965.

2. Sur les rapports entre le frère Barbaro et Palladio, Forssman, Palladio Leherbegaüde, Stockholm 1965.

Une étude sur la question du nom propre de l'oeuvre architecturale reste à faire.

3. F. Zuccari, L'idea..., 1607.

4. R. Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism, London 1962 ; D. Lewis, The drawings of Andrea Palladio, Washington, 1981.

5. A. Palladio, I Quattro Libri dell'Architettura, Venice 1570 (On a utilisé la version française de 1650).

6. M. Tafuri, L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo, Roma 1966.

#### 10/

1. R. Wittkower, Architectural Principles in the Age of humanism, London, 1949, pp. 90 seq.

2. Les chapitres de Vitruve sur la musique sont aristotéliens, c'est-à-dire suivent une ligne empirique pour expliquer les causes de la consonnance et la dissonnance. Barbaro le blâme sévèrement de cette erreur pour proposer dans ses notes un traité pythagoricien sur la musique.

3. L.B. Alberti, De Re Aedificatoria Liv. IX, chap. 5, voir note 5. Alberti et la question esthétique

4. J. de Tonquedec, questions de cosmologie et physique chez Aristote et S. Thomas, Paris, 1950.

5. Aristote, Métaphysique 13 début.

6. M. Heidegger, Traité des catégories et de la signification chez Duns Scott, 1916.

7. P. Boulez, Penser la musique aujourd'hui, Paris 1972

8. M. Heidegger, Op. cit.

9. P. Boulez, Op. Cit.

10. Aristote, Met. H,3, 1043b. 36; I(X), 1. 1053a, 1. Saint Thomas d'Aquin, Met. VIII, 1.3,p. 5201 et X,1,2 p. 5561.

11. M. Heidegger, Op. Cit.

12. A Compagnon, Scott : Une rupture dans la logique, in Duns Scott, la révolution subtile, Paris, 1982.

13. G. Deleuze et F. Guattari Mille Plateaux, Paris, 1980.

#### 11/

1. Vitruve, Les dix livres de l'architecture, Livre V, chap. IV.

2. Louis Marin, Les fins de l'interprétation ou la traversée du regard dans le sublime d'une tempête, in les fins de l'homme à partir du travail de J. Derrida, Colloque de Cerisy, Paris, 1981, et dans Art Press, Dossier "Architecture" à paraître.

3. Voir N. Huse, Palladio und die Villa Barbaro in Maser in Arte Veneta 28, 1974, page 119.

4. U. Basso, Cronaca di Maser, Montebelluna, 1968. page 6-29.

#### 12/

1. Ch. S. Peirce, Collected Papers Book II, Existential Graphs, 3 Graphs and Signs

2. Ch. S. Peirce, Op. Cit. Book II, Correspondance to Lady Welby (8.332) 12 octobre 1904

3. D. Barbaro, Op. cit.

4. M. Heidegger, "Bâtir, habiter, penser" in Essais et conférences, Paris, 1958.

13/

1. D. Barbaro, Op. cit.
2. Voir notre §4/ Définition et morale terminologique
3. E. Gilson, J. Duns Scott, Introduction à ses positions, Paris, 1952.
4. D. Barbaro, Op. cit.
5. Palladio utilisera le système de présentation simultanée de "élévation et section" non seulement pour les illustrations du Vitruve mais encore dans ses projets.
6. Voir notre §10/ Du nombre et de la musique.

7. P. Vigneaux, Nominalisme au XIVème siècle, Institut d'Etudes médiévales Albert-le-Grand de l'Université de Montréal, 1948.

14/

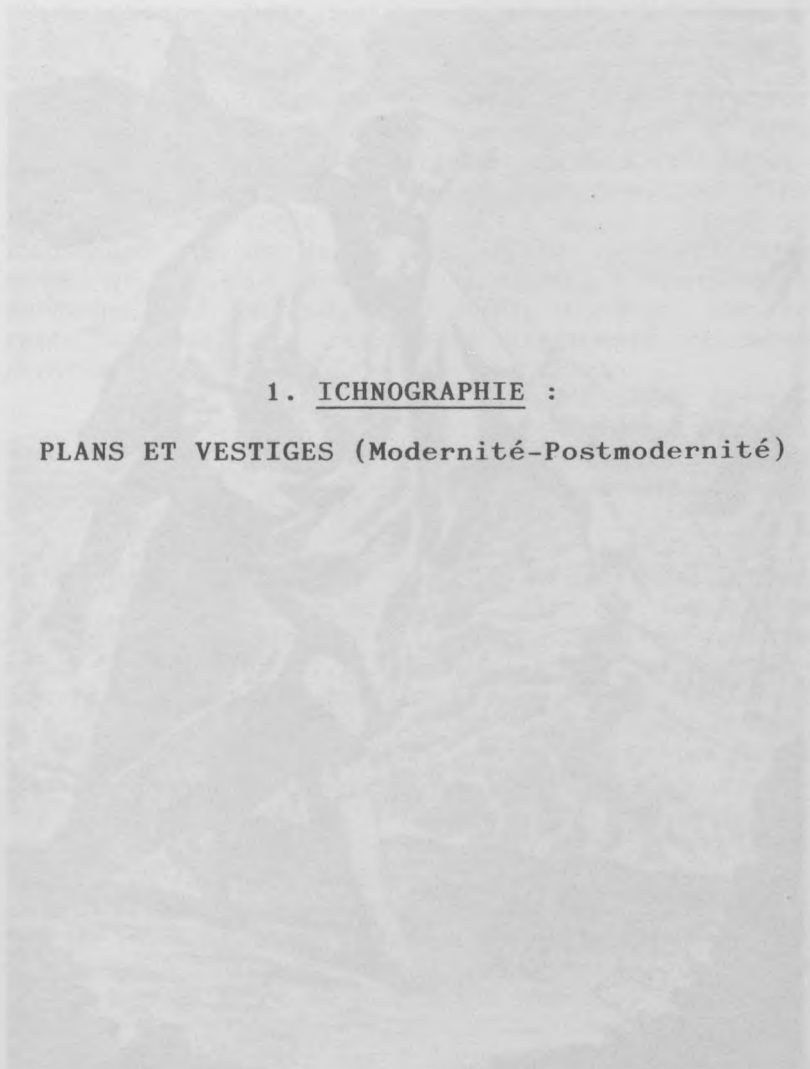
1. P. Vigneaux, Nominalisme au XIVème siècle, Montreal, 1948
2. Triologue publié par P. Mondrian entre 1919 et 1920 sous le titre de Réalité naturelle et réalité abstraite, in De Stijl.
3. Th. Van Doesbourg, Op. Cit., (n. 13/9)
4. P. Mondrian, Op. Cit., (n. 14/2)
5. Aristote ; De Anima 11, 7 418b 7 ; De Sensu, 3, 438a, 20 à 25 et B 9
6. Ch. S. Peirce, Collected Papers, Vol. II Elements of Logic, Book II Speculative Grammar, Chap.4 Proposition Subjects and Predicates.
7. Ibid.
8. Ch. S. Peirce, Op. Cit., Vol. IV The Simplest Mathematics, Book II Existential Graphs.
9. Ch. S. Peirce, Op. Cit., idem. 14/6
10. Ibid. (note en bas de page).

## DEUXIÈME PARTIE

PLANS ET VESTIBES (Modèles 174-175-176-177-178-179-180)

### LES ESPÈCES DE L'AGENCEMENT

Où il est question des trois espèces, représentations ou idées de la "Dispositio" définie par Vitruve comme "l'effet élégant obtenu par les combinaisons de l'oeuvre traitée avec qualité appropriée". C'est à elle qu'appartient le rôle de définir la juste place de chaque chose, le lieu approprié de chaque partie de l'oeuvre.



1. ICHTNOGRAPHIE :

PLANS ET VESTIGES (Modernité-Postmodernité)



61. "Vestigia hominem video"

"Pour qu'une chose soit un signe elle doit "représenter", comme nous avons coutume de le dire, une autre chose appelée son *Objet*, quoique la condition selon laquelle le signe doit être distinct de son objet est, peut-être, arbitraire car si nous poussions à l'extrême l'obligation de son existence, nous pourrions faire au moins une exception dans le cas d'un signe partie d'un signe. Ainsi si l'on pose sur le sol d'une île la carte de cette même île, il doit y avoir, dans des circonstances normales, un endroit, un point, figurant sur la carte ou non, qui représente exactement ce même point sur la carte".

Charles Sanders Peirce,  
Collected Papers,  
Vol II Elements of Logic  
Book II Speculative Grammar

"L'architecture consiste en cinq choses : l'Ordonnance qui est appelée *Taxis* par les Grecs, la *Disposition*, l'*Eurithmie* ou *Proportion*, la *Bienséance* et la *Distribution* (...). La disposition est l'arrangement convenable de toutes les parties en sorte qu'elles soient placées selon la qualité de chacune. Les Représentations ou pour parler comme les Grecs les *Idées de la Disposition* se font de trois manières : l'*Ichnologie*, l'*Orthographie* et la *Scénographie*".

Note : "L'*Ichnologie* - ce mot signifie la représentation ou le dessin du vestige d'un édifice, ce que nous appelons le plan. *Ichnologie* signifie en grec le vestige ou l'impression qu'une chose laisse sur la terre où elle a été posée".

Claude Perrault,  
"Vitruve, les X livres de l'architecture",  
Corrigé et traduit  
Liv. 1, ch. II. Paris 1684

A la lecture de la traduction de Vitruve par Perrault (1), on constate que la note ajoutée par ce dernier, au sujet de la première des Représentations (Species dans le texte original), l'Ichnographie, renvoie à la fois au tracé de "ce que nous appelons plan" et aux "vestiges ou empreintes qu'une chose laisse sur la terre où elle a été posée". Bien que l'on connaisse les altérations en faveur de son débat avec F. Blondel que devait faire subir Perrault au texte latin, notre intérêt dans cette version (donnée par l'un des premiers théoriciens de l'Architecture, qui se définira comme Moderne par opposition aux Anciens) va se limiter à ce paragraphe explicatoire de l'Ichnographie. On trouve là que le dessin du plan devrait suivre les vestiges de l'édifice que lui-même serait appelé à créer, comme dans la définition originaire, forme physique du bâti (édifice) forme graphique du projet (plan) se superposaient en un point et la succession temporelle se place en apparente contradiction. Il s'agirait de définir la rencontre entre la représentation et son objet à travers la trace préfigurante (plan) et l'empreinte laissée (vestige) dont l'instant ponctuel de contact serait presque impossible à "saisir". C'est ici que l'introduction du texte de Peirce propose une certaine approche de cette problématique de la relation entre la représentation et son objet, problématique qui franchit la pensée philosophique d'orientation logico-linguistique.

Le cas de l'architecture serait donc un autre cas particulier comme celui de son exemple: l'île et sa carte. La carte posée le sol et l'île coïncident en un lieu que Peirce

appelle dans un texte à la fois endroit (territoire) et point (graphique). Dans l'architecture, on retrouve cette superposition ponctuelle entre graphique du plan (la carte) et marquage du territoire (l'île) à laquelle viendrait s'ajouter la superposition entre préfiguration (plan du projet) et rétroaction (bâti) de la note Perrault-Vitruve. En réalité, cette dernière superposition pourrait fournir l'un des critères possibles de définition de la modernité (2) comme interruption d'un historicisme accumulatif où à la modernité succéderait la post-modernité, puis la post-post-modernité.

La modernité renfermera une problématique de durée qui rompt avec toute périodicité historiciste comme le dit J.F. Lyotard : "C'est cela que j'appelle moderne - post-moderne, et tu vois alors que le mot n'implique pas une périodisation historique (3). Et comme l'énonce Malevitch dans Architecture-Suprématisme : "L'Art donne toujours le Présent dans tout le Passé et dans tout l'Avenir" (4).

Pour essayer de saisir ce point de double superposition, la première touchant le dispositif formel de l'architecture (forme du projet/forme du bâti) et la seconde sa modernité (passé/avenir), nous nous situerons en lecteurs du livre de Iakov Tchernichoff "fondements de l'architecture contemporaine - Travaux de recherche expérimentale", publié à Leningrad en 1930. J.F. Lyotard dit : "Ce qui est en cause aujourd'hui dans le langage artistique c'est l'expérimentation. Et expérimenter cela veut dire d'une certaine façon la solitude, le célibat. Mais d'un autre côté, cela veut dire encore que si la chose

produite est vraiment forte elle finira par fabriquer ses lecteurs" (5). Les images de ce livre qui nous fabriquent en tant que lecteurs sont le résultat des expériences du Laboratoire de Recherches sur la Forme Architecturale que le même Tchernichoff devait diriger à Léningrad en 1925 et 1930. Cet ouvrage, avec "Fantaisies architecturales" (7), "Constructions mécaniques et architecturales" (de la même année ainsi qu'une série de dessins inédits, constitue le legs d'un travail orienté fondamentalement vers la pédagogie et l'investigation expérimentale. Ce labeur devait rester solitaire et original car à partir de 1930 et jusqu'à sa mort, Tchernichoff ne devait plus être qu'un professeur de dessin ornemental anonyme dont les oeuvres ne seront pas rééditées.

Pourquoi ce titre de "Fondements de l'Architecture" ? Peirce nous donne une définition de "fondement" qui pourrait nous convenir "Le signe est à la place de quelque chose: son objet. Il n'est pas à la place de cet objet dans tous ses aspects, mais par référence à une sorte d'Idée, que j'ai parfois appelée fondement de la représentation" (7). Donc, "fondement", pour Peirce sera l'idée qui délimite les aspects qui lient l'objet à ce qui le représente, les contraintes qu'il doit suivre pour se rapporter à l'objet ou, en d'autres termes, ce qui guidera le signe dans sa représentation afin qu'il puisse occuper le lieu de son objet. Mais nous ne sommes pas en présence d'un essai normatif; moins encore d'un essai épistémologique; aucun développement pédagogique n'ordonne une démarche, aucun texte ne se prétend méta-langage jetant des fondements axiomati-

ques. Voilà que plus loin, à propos de la partie de la sémiotique qui dérive du fondement Peirce dit : "C'est celle que Duns Scott appelle Grammaire Spéculative, nous pourrions l'appeler Grammaire Pure : elle a pour mission de déterminer ce qu'est ce qui doit être vrai du representamen (la chose utilisée pour représenter) utilisé par toute intelligence scientifique pour incarner un signifié quelconque. Nous serions donc face à un terme qui, étranger à tout débat doctrinal ou méta-théorique, concerne des problèmes grammaticaux (8) et par suite des problèmes logiques, "un problème de logique, donc à proprement parler grammatical" (Wittgenstein) (9). Ayant ainsi compris les images formant ce livre, débarrassés de toute charge prescriptive, il nous reste à les considérer en tant que calculs logiques.

C'est Wittgenstein qui, rappelant la position de Frege par rapport aux théories formalistes des mathématiques, dit que pour celui-ci : "Comprendre, ce serait comme voir une image qui serait la source de toutes les règles et qui les rendrait intelligibles" (10). Wittgenstein ajoute que Frege ne semble pas s'apercevoir que cette image elle-même serait de nouveau un signe ou un calcul nous expliquant le calcul déjà écrit.

Il est intéressant de noter que pour Frege la perception de l'image équivaut à une explication ponctuelle instantanée, qui n'a pas besoin d'être explicitée ou qui, en tout cas, est la source des règles de son intelligibilité, (son fondement) donc, l'image serait

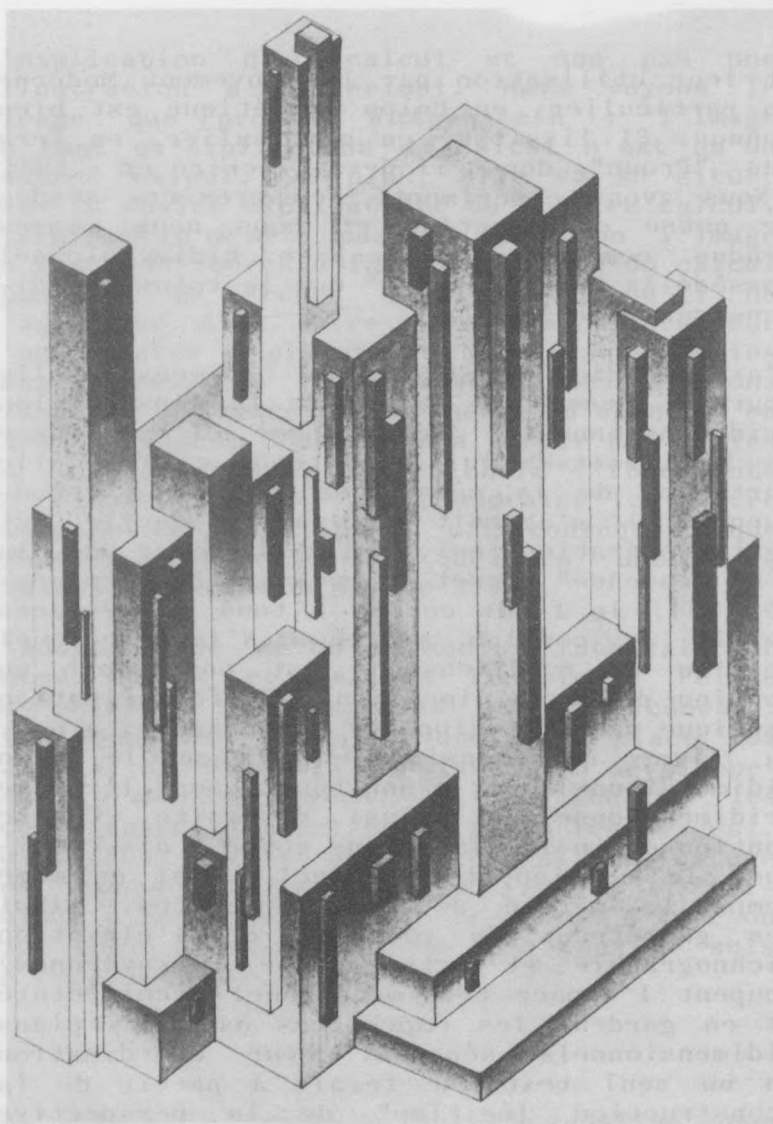
l'explication d'un calcul et non pas une illustration a posteriori. Mais voyons le virage que propose Wittgenstein : l'image en tant qu'explication du calcul n'est qu'un "autre" calcul. De plus, elle va se situer dans la chaîne explicatoire du premier calcul. Wittgenstein ne met pas en question l'image en tant que source d'intelligibilité du calcul (position de Frege) mais ajoute qu'il ne s'agit que d'un autre calcul à l'intérieur d'une chaîne explicatoire dans laquelle les images demeurent "intercalées". Nous serions ainsi en présence d'une série d'énoncés en forme d'images, constitués à partir des règles de la Grammaire de Tchernichoff ("Fondements de l'Architecture Contemporaine"). Notre discours écrit ne peut, par conséquent que pénétrer partiellement quelques unes des chaînes déclenchées par le livre.

L'adoption de cette méthode d'intercalation entre images et calculs renvoie à Peirce se référant aux symboles et aux icônes : "Les symboles (parmi lesquels il place les calculs) croissent. Ils naissent du développement d'autres signes, en particulier les icônes (parmi lesquelles il place les images), ou signes mixtes qui partagent la nature des icônes et des symboles (images et calculs)... Le symbole, comme le sphinx d'Emerson peut dire à l'homme : "De tes yeux je suis le regard" (11).

Les premières images-calculs auxquelles nous essaierons d'intercaler notre discours seront une série d'axonométries. Leur redécouverte

et leur utilisation par le Mouvement Moderne en particulier, en Union Soviétique est bien connue. El lissitsky en particulier, en fera ses "Proun" dont il devait écrire en 1921 "Nous avons expérimenté les premiers stades de notre construction et nous nous sommes rendus compte que l'espace bidimensionnel possède la même "essence" que le volume tridimensionnel" (12).

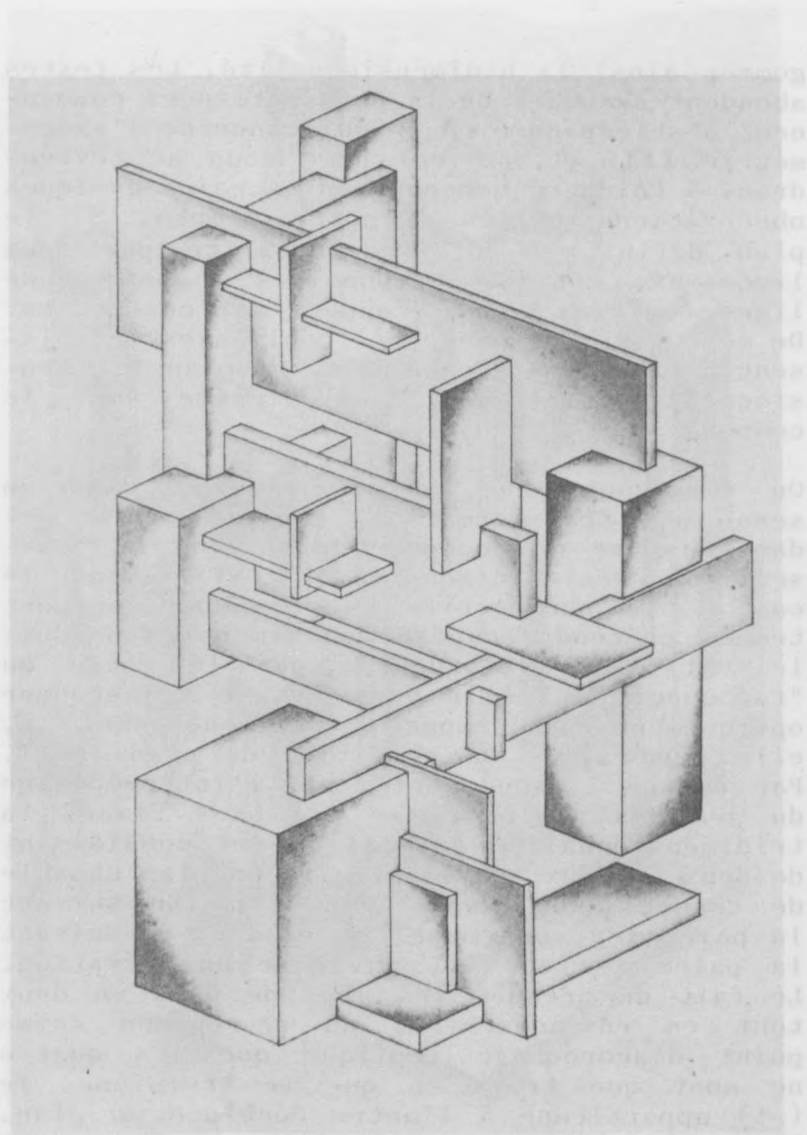
L'axonométrie construction bidimensionnelle pourrait être déjà partie de la construction tridimensionnelle car, comme l'expérience de El Lissitsky lui en a rendu compte, elle participe de la même "essence". Par conséquent, il s'agirait de saisir quelle est cette opération qui, à l'intérieur de la même "essence" permet le passage. Pour Poincaré (13), le fonds commun à tous les espaces serait un continu amorphe. N'importe quel continu de  $n$  dimensions est coupé par un continu de  $(n-1)$  dimensions. Sa formalisation implique des opérations de découpages ; ainsi, la ligne unidimensionnelle coupe le plan bidimensionnel qui, à son tour, coupe l'espace tridimensionnel et ainsi de suite. Chaque continu de  $(n-1)$  dimensions coupe (dis-continue) le continu dimensionnel  $n$  qui en même temps le marque de ses empreintes. Ainsi les géométriques du plan et de l'élévation (ichnographie et orthographie vitruviennes) coupent l'espace tridimensionnel architecturé et en gardent les empreintes dans des plans bidimensionnels séparés. Leur coordination en un seul texte se ferait à partir de la "construction légitime" de la perspective pour créer la troisième des "Species" vitruviennes, la Scénographie. Mais, pour ce faire, ils doivent trouver le plan-support pour en



62. Iakov Tchernikhov : "Compositions expérimentales"  
(1920-1928)

gommer ainsi la bidimensionnalité. Les textes abondent au sujet de la perspective et commencent à se répandre en ce qui concerne l'axonométrie (14) et sur ce thème nous ne reviendrons à Poincaré que pour en extraire quelques observations utiles à notre propos. Si le plan définit sa bidimensionnalité par deux lignes-axes unidimensionnelles, seule une ligne suffira pour couper sa continuité. De même pour le volume, si trois axes définissent un tridimensionnalité, le plan bidimensionnel, défini par deux d'entre eux, le coupera.

On remarquera que ces opérations, dans un sens de transformation dimensionnelle et dans l'autre de "coupure" d'un continu laissent un reste dimensionnel (-1). Dans le cas de la perspective, la fenêtre, support troué, prétend récupérer sa dimension perdue: le (-1) (la profondeur), par le moyen du "raccourci". Si elle arrive à se transformer optiquement en espace tridimensionnel  $n$ , elle perd alors sa condition de plan ( $n-1$ ). Par contre l'axonométrie, par l'intermédiaire du jeu des angles entre les axes fixant la tridimensionnalité  $(x,y,z)$  et les considérant de deux en deux, va construire un plan capable de couper doublement l'espace  $n$ . En suivant la paire  $x-y$ , on coupe "en plan"; en suivant la paire  $x-z$  ou  $z-y$ , on coupe en élévation. Le fait de prendre les axes de deux en deux tout en en conservant un en commun comme point d'accrochage implique que les quatre ne sont que trois et que le troisième, le (-1) appartienne à l'autre doublure du plan. De telle sorte que, au lieu de trouser le plan, vaine récupération du troisième perdu comme dans la perspective, ici, dans l'axono-

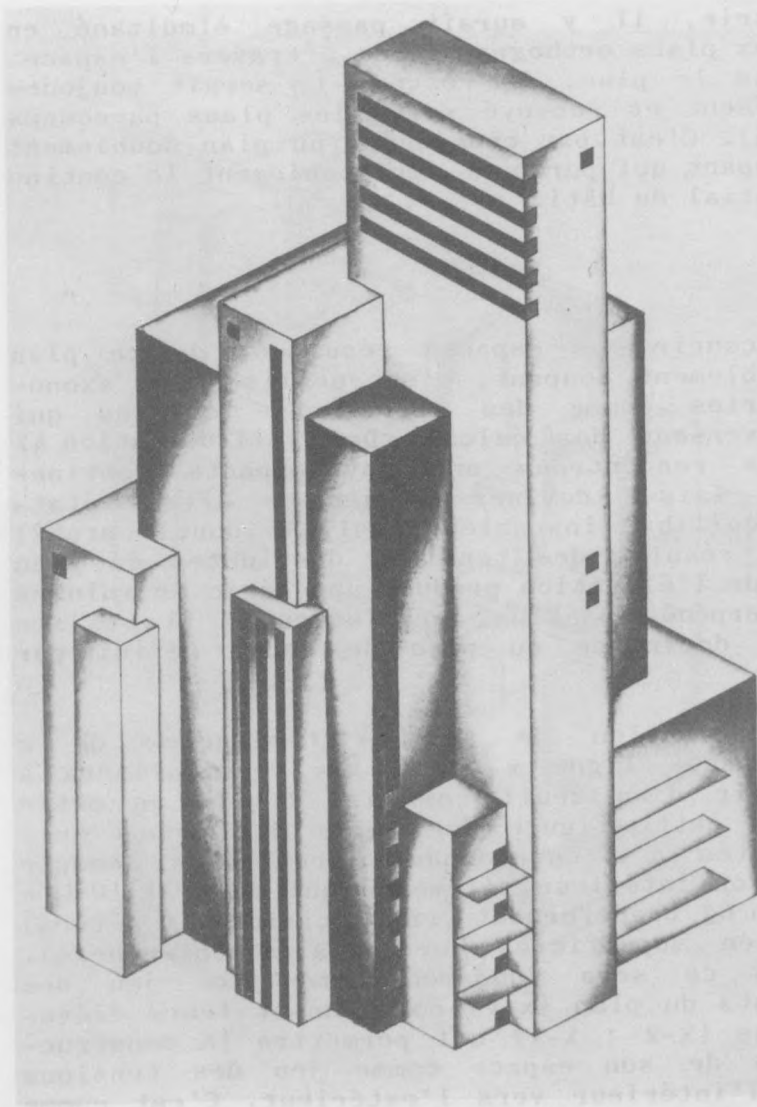


63. Iakov Tchernikhov : "Compositions expérimentales"

métrie, il y aurait passage simultané en deux plans orthographiques à travers l'espace. Dans le plan, le reste (-1) serait toujours présent et renvoyé selon les plans parcourus (15). C'est par conséquent un plan doublement coupant qui parcourt implacablement le continu spatial du bâti.

Parcourir les espaces résultant de ce plan doublement coupant, c'est utiliser les axonométries comme des opérateurs logiques qui traversent des calculs. Dans l'illustration 62 nous rencontrons une enveloppante continue qui laisse deviner le jeu de divers états d'équilibre instable. Ainsi, le double profil qui résulte des tensions distinctes du plan et de l'élévation produit une série de volumes interpénétrés. Plus précisément, il existe une dominance du plan de coupe défini par x-y.

L'attribution de valeurs distinctes de z à chaque ligne x et y les verticalisera à partir d'un seuil commun. Il y a en outre dans cette figure une série d'éléments qui, ajoutés à l'enveloppante, rendraient compte de son intérieur, éléments qui dans l'illustration 63 transforment en incision (fenêtres) ou en superficies horizontales (planchers). Mais ce sera fondamentalement ce jeu des points du plan (x-y) coordonnant leurs élévations (x-z ; x-y) qui permettra la construction de son espace comme jeu des tensions de l'intérieur vers l'extérieur. C'est comme si Tchernichoff suivait au pied de la lettre T. van D. lorsqu'il déclare : "l'extérieur

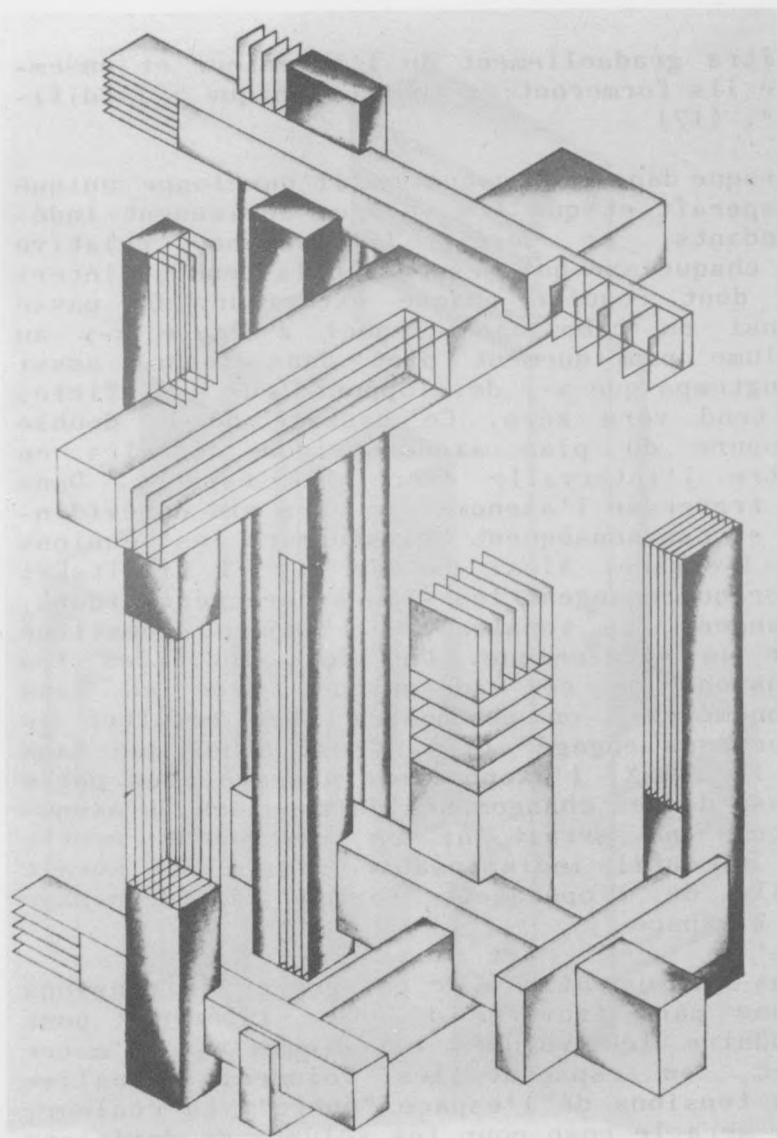


64. Iakov Tchernikhov : "Compositions expérimentales"  
(1920-1928)

naîtra graduellement de l'intérieur et ensemble ils formeront un tout organique : l'Edifice". (17)

Lorsque dans l'illustration 64 l'enveloppe unique disparaît et que les volumes deviennent indépendants, ce serait l'importance relative de chaque axe qui mesurerait la tension interne dont résulte chaque extérieur. On passe ainsi du cube dans lequel  $z$  égale  $x-y$  au volume pratiquement plat dans lequel aussi longtemps que  $x-y$  développent leur superficie,  $z$  tend vers zéro. Ce passage de la double coupure du plan axonométrique définira en outre l'intervalle entre les espaces. Dans sa traversée l'axonométrie aura mis en évidence et par conséquent transformera les tensions de l'espace. Ainsi que le dit El Lissitsky: "Lorsque changent les signes caractéristiques, changent les tensions de l'espace, constitué par un vide-unique. Une fois modifiées les tensions de ce vide-unique, avec ou sans axonométrie, on ne pourra plus occulter le processus engagé" (17). C'est ainsi que dans la figure X, l'axonométrie absente nous parle aussi de ces changements de tensions. L'axonométrie ne serait ni un instrument neutre ni un outil indispensable : sa place serait celle de l'opérateur logique du découpage de l'espace.

Dans l'illustration 65 le changement de tensions d'une part traverse l'espace intérieur pour produire les volumes extérieurs et, d'autre part, en espaçant les volumes, actualise les tensions de l'espace "entre". La couleur, qui sera le rose pour les volumes de dominante  $x$  ( $x-y$ ) et le bleu pour ceux de dominante  $z$  ( $z-x$  ;  $z-y$ ) marquera la "doublure" de l'opé-



65. Iakov Tchernikhov : "Compositions expérimentales"  
(1920-1928)

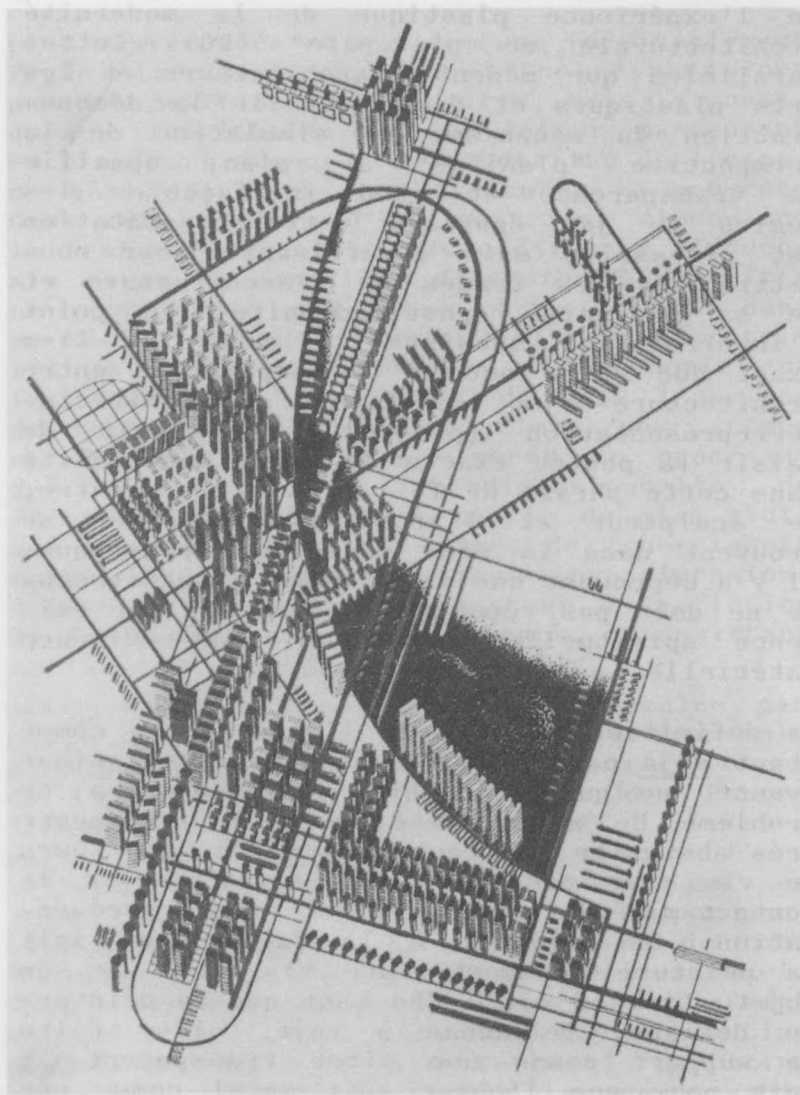
rateur (18). De plus, dans cette figure, les volumes deviennent transparents et montrent les diverses structures de division de leur espace intérieur. A la différence de l'espace de l'intervalle, il s'agit d'un espace dont nous percevons les limites et qui sera sectionné en tranches, soit horizontales, soit verticales, résultats de la répétition d'une série de plans coupants d'après l'une ou l'autre des doublures. Si d'un côté on peut dire que ces tranches renvoient à la constructibilité répétitive des planchers ou des murs de chacun des volumes, ce n'est pas un hasard si nous rencontrons à l'intérieur de chaque partie rendue transparente les plans orthograhiques qui constituent la trame. Elle se révèle fructueuse lorsque, renvoyant à la composition tensionnelle de différents espaces répétitifs elle se situe en parallèle avec le développement de la forme de la ville moderne ; (mais ceci inaugure un autre niveau du discours). Ici la composition générale actualise les tensions du vide d'un espace "entre" tramé dans un certain équilibre, la trame qui lisse cet espace "entre" apparaît dans les intérieurs de chaque élément, et, finalement, la combinatoire des deux processus (impossibles à concevoir isolément, produit une équation dans laquelle la richesse de l'espace, le jeu des tensions condensées sont directement proportionnels à la simplicité des formes mises en jeu. Cette équation sera applicable à l'axonométrie de la ville de la figure X. Néanmoins, nous sommes loin des vains efforts pour récupérer la "richesse" de l'espace architectural de la ville à partir de la complication des enveloppes. Nous sommes loin de tout maniérisme stylistique à la recherche d'une décoration

plus mouvementée et qui demeure inévitablement figée. Laconisme et économie ne seront alors pas des positions doctrinaires, mais la conséquence inévitable d'un opérateur parcourant en plusieurs découpages la totalité de l'espace bâti. Si l'on peut aventurer la présence dans ces parcours d'une quatrième dimension, le temps, pourquoi ne pas considérer l'économie comme sa cinquième dimension ? Malevitch ne proposerait pas autre chose lorsque dans sa Résolution sur l'Art en 1919, il décrète: " 1°) la cinquième dimension : l'économie est instituée" (19). Laissant de côté l'analyse des quatrième et cinquième dimensions (temps et économie) décelons comment ce processus de transformation interdimensionnelle de l'espace se déclenche à partir du plan bidimensionnel. Alors les images de Tchernichoff révèlent les transformations interdimensionnelles de l'espace en renonçant à la fiction de la fenêtre et, en même temps, en insistant sur sa condition bidimensionnelle.

Cette série d'images-calculs intercalée par notre discours nous aura permis de parvenir à un premier stade de notre accès aux oeuvres du Laboratoire d'Expérimentation des Formes Architectoniques de Tchernichoff. Stade à partir duquel on peut constater comment l'architecture s'associe à la peinture dans sa lutte contre la fenêtre trouée de la perspective pour récupérer la manipulation de tout l'espace à partir du plan bidimensionnel. Nous pourrions sans doute souscrire à l'affirmation de Y.A. Bois, Ch. Bonnefoy et J. Clay disant : "Elle (l'architecture) participe aussi de cette lutte contre la scénographie théâtrale de la représentation, déconstruction dont nous avons (sous les catégories de muralité/planéité et afocalité) fait le ressort

de l'expérience plastique de la modernité architecturale et picturale" (20). Lutttes parallèles que mènent l'architecture et les arts plastiques et dans laquelle la déconstruction du mécanisme de simulation de la perspective "planifie" le plan, opacifie sa transparence et rend ineffaçables les règles du jeu spatial. Cette constatation est nécessaire mais insuffisante pour nous mettre sur les traces de l'architecture et de sa modernité, post-modernité. Un point d'interrogation subsiste au sujet du lieu exact que devra occuper la séparation entre architecture-objet (construit) et architecture-représentation (projet). Il s'agit de saisir la portée exacte du terme matérialité dans cette phrase de T. van D. : "Le peintre, le sculpteur et l'architecte modernes se trouvent dans la même conscience plastique, il y a cependant une différence, l'architecture ne doit pas répondre seulement à une exigence spirituelle mais aussi une exigence matérielle... l'édifice" (21).

La définition du plan de l'axonométrie comme étant déjà partie de l'espace architectonique avance quelques éléments de réponse à ce problème de matérialité, mais elle demeure très abstraite. Il faut donner d'autres tours de vis pour discerner comment s'établit le contact matériel entre l'objet et sa représentation. Se référant à la façon dont agit la peinture perspectiviste vis-à-vis de son objet, Lyotard dit : "En tant que la peinture le désigne, le donne à voir, elle traite le support comme une vitre transparente ; mais pour que l'objet soit saisi comme une chose placée ailleurs, encore faut-il que sa trace sur la vitre soit notée de façon

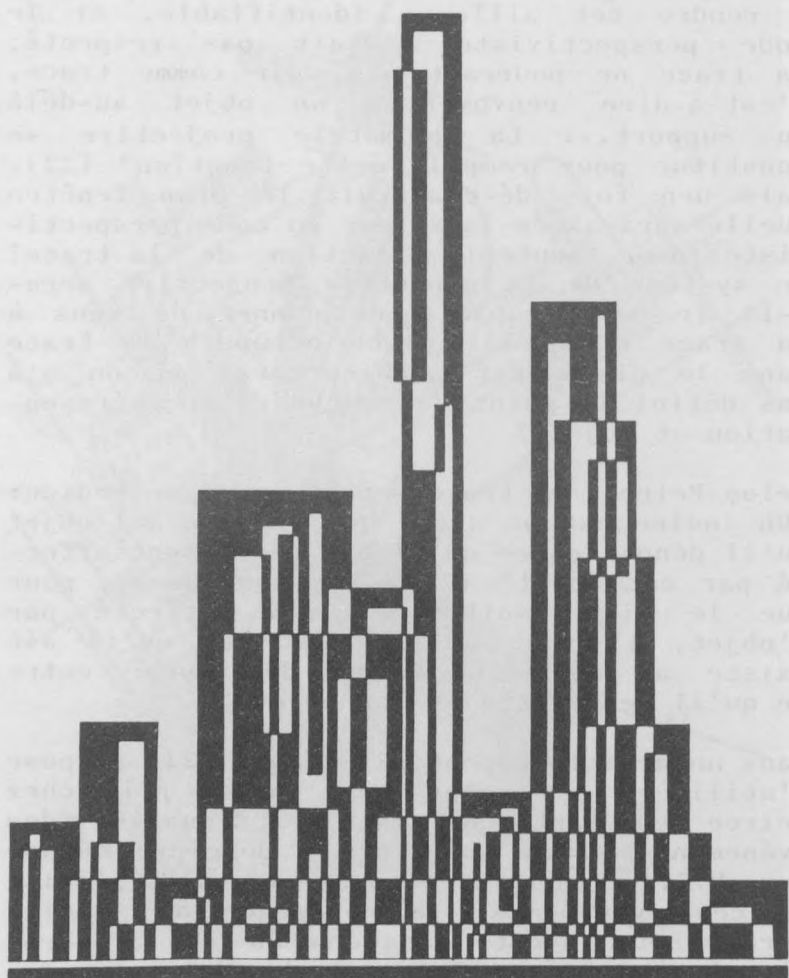


66. Iakov Tchernikhov  
"Les fantaisies architecturales" 1933

à rendre cet ailleurs identifiable. Si le code perspectiviste n'était pas respecté, la trace ne pourrait pas agir comme trace, c'est-à-dire renvoyer à un objet au-delà du support... La géométrie projective se constitue pour remplir cette fonction" (22). Mais une fois dé-construit le plan-fenêtre quelle sera alors la valeur du code perspectiviste pour soutenir l'action de la trace? Le système de la géométrie projective sera-t-il le seul capable de donner un sens à la trace et quelle place occupera la trace dans le dispositif architectural si on n'a pas défini le point de touche entre représentation et objet ?

Selon Peirce, la trace serait un signe-indice: "Un indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet" (23). Par conséquent, pour que le signe soit réellement affecté par l'objet, il faut qu'il existe ou qu'il ait existé au moins un point de touche entre ce qu'il représente et son objet.

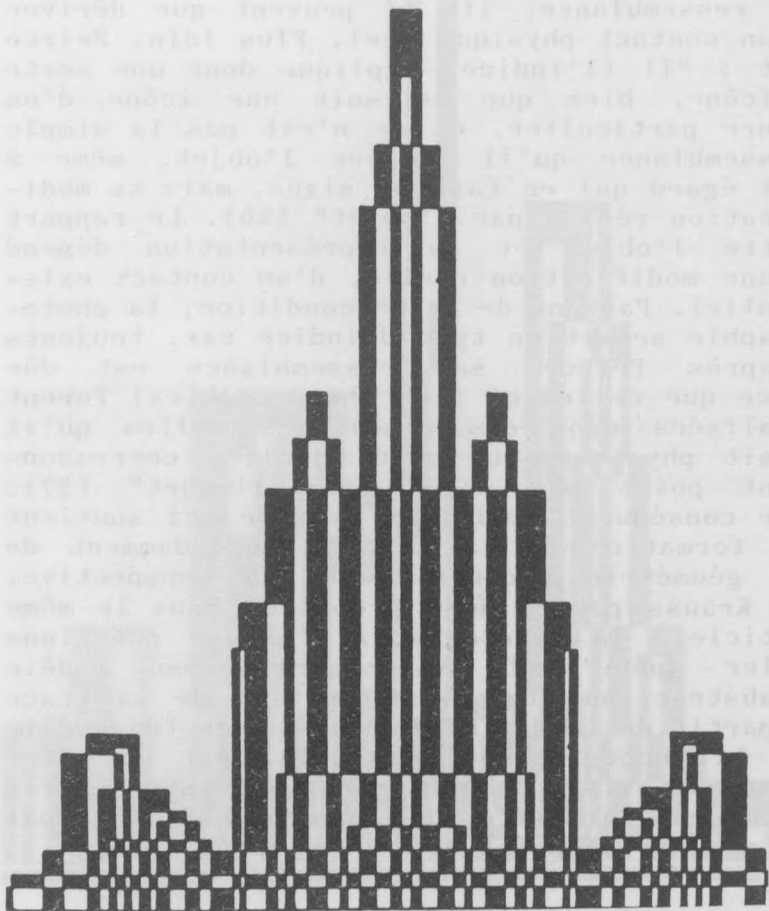
Dans un article récent, R. Krauss (24) propose d'utiliser le concept de l'indice pris chez Peirce en tant que matrice d'analyse des événements artistiques de la dernière décade aux U.S.A. Face à l'apparente multiplicité de ces événements, la référence à l'indice serait sous-jacente dans chacune des oeuvres; il s'agit d'une liste où l'on trouve des oeuvres de marquage du territoire ou du lieu d'exposition jusqu'à certaines expériences chorégraphiques en passant, évidemment, par l'art vidéo. Mais on trouve dans le portrait du Christ à partir des empreintes de son visage sur La Véronique comme le montre L.



67. Iakov Tchernikhov  
"Palais gratte-ciel"

Marin, un autre exemple important de signe-  
indice (25). Ce dernier est d'autant plus  
intéressant car s'il contient des critères  
de ressemblance, ils ne peuvent que dériver  
d'un contact physique réel. Plus loin, Peirce  
dit : "Il (l'indice) implique donc une sorte  
d'icône, bien que ce soit une icône d'un  
genre particulier, et ce n'est pas la simple  
ressemblance qu'il a avec l'objet, même à  
cet égard qui en fait un signe, mais sa modi-  
fication réelle par l'objet" (26). Le rapport  
entre l'objet et sa représentation dépend  
d'une modification réelle, d'un contact exist-  
entiel. Partant de cette condition, la photo-  
graphie serait un type d'indice car, toujours  
d'après Peirce, sa "ressemblance est due  
à ce que celles-ci (les photographies) furent  
réalisées dans des conditions telles qu'il  
était physiquement forcé qu'elles correspon-  
dent point par point avec l'objet" (27).  
Par conséquent, voici un système qui soutient  
la formation de la trace indépendamment de  
la géométrie projective de la perspective.  
R. Krauss pourra donc proposer, dans le même  
article, la photographie (nous pourrions  
aller jusqu'à la Véronique) comme modèle  
d'abstraction. La déconstruction de la trace  
à partir de la définition de Peirce (du modèle  
de la photographie) permettra, par un autre  
tour de vis, d'envisager une autre série  
d'images du livre de Tchernichoff et par  
là revenir au point de touche initial.

Cette nouvelle série de Tchernichoff conserve  
une certaine parenté avec le tableau-verre  
que réalisa Albers à la même époque et au  
sujet duquel il devait écrire plus tard (28) :

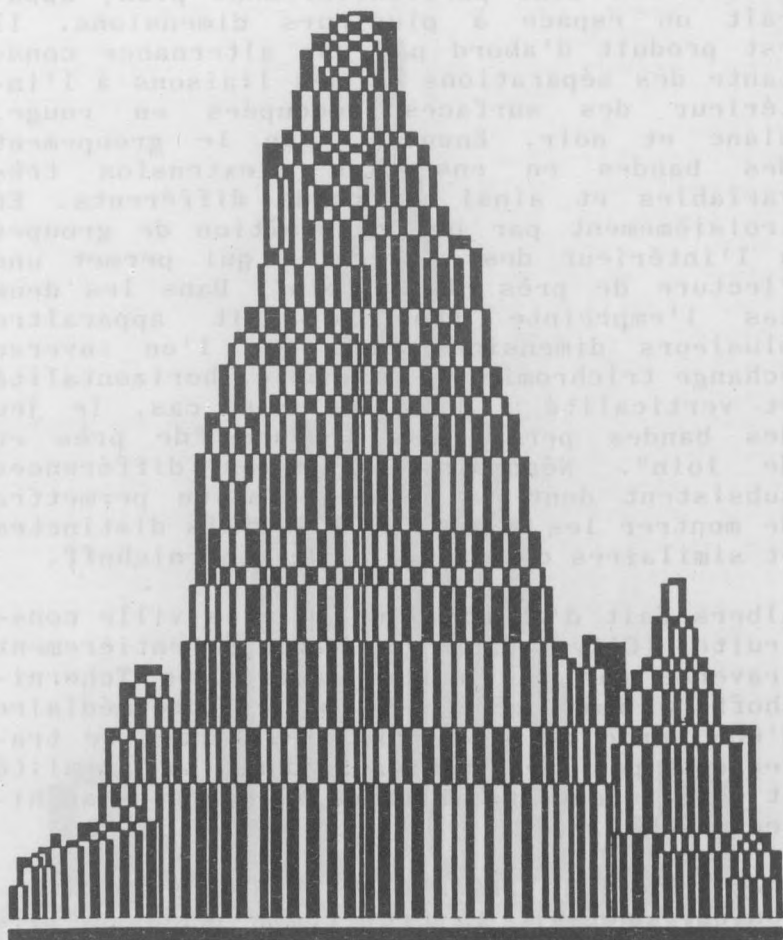


68. Iakov Tchernikhov  
"Palais gratte-ciel"

"Malgré la frontalité de ce découpage rectangulaire et donc particulièrement plan, apparaît un espace à plusieurs dimensions. Il est produit d'abord par une alternance constante des séparations et des liaisons à l'intérieur des surfaces découpées en rouge, blanc et noir. Ensuite, par le groupement des bandes en ensembles d'extension très variables et ainsi de poids différents. Et troisièmement par une disposition de groupes à l'intérieur des verticales qui permet une "lecture de près et de loin". Dans les deux cas l'empreinte frontale fait apparaître plusieurs dimensions bien que l'on inverse échange trichromie et bichromie, horizontalité et verticalité ; dans les deux cas, le jeu des bandes permet des lecture "de près et de loin". Néanmoins, d'autres différences subsistent dont la désarticulation permettra de montrer les démarches à la fois distinctes et similaires de Albers et de Tchernichoff.

Albers fait d'abord allusion à la ville construite (City) dans un tableau entièrement traversé par des bandes, alors que Tchernichoff y fait référence par l'intermédiaire d'une série d'images dont les bandes ne traversent pas le "tableau" dans sa totalité et définissent une suite de silhouettes architectoniques.

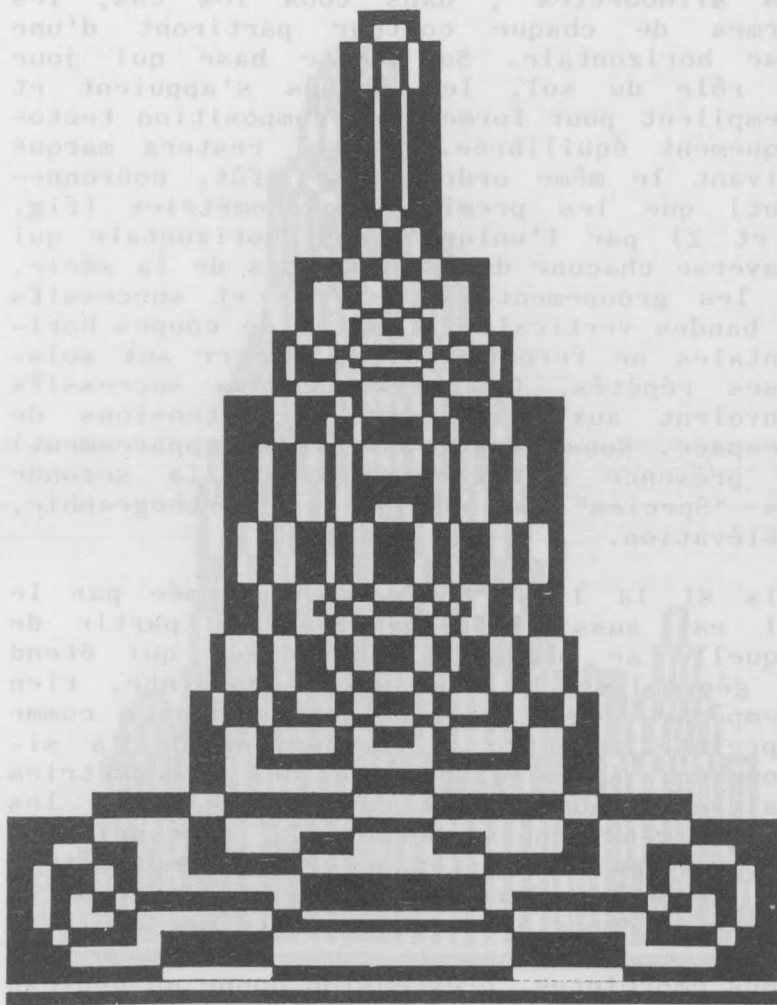
Chez Albers, l'absence de contour (architectonique) définit la City comme perte de l'identité dans la superposition de ses constituants. Par contre, chez Tchernichoff, qui ici ne fait pas allusion à l'urbain, tout possible renvoi à la ville n'est que le produit d'une séquence des unités qui constituera sa dimension architecturale. Les bandes se



69. Iakov Tchernikhov  
"Palais gratte-ciel"

groupent de façon changeante dans chacune des silhouettes ; dans tous les cas, les formes de chaque contour partiront d'une base horizontale. Sur cette base qui joue le rôle du sol, les bandes s'appuient et s'empilent pour former une composition tectoniquement équilibrée. Ce sol restera marqué suivant le même ordre (base, fût, couronnement) que les premières axonométries (fig. 1 et 2) par l'unique bande horizontale qui traverse chacune des silhouettes de la série, et les groupements différents et successifs de bandes verticales à partir de coupes horizontales ne feront que se référer aux sols-bases répétés. Ces regroupements successifs renvoient aux changements des tensions de l'espace. Nous nous trouverions (apparemment) en présence de l'empreinte de la seconde des "Species" de Vitruve : l'Orthographie, l'Élévation.

Mais si la ligne horizontale formée par le sol est aussi la "charnière" à partir de laquelle se produit l'abattement qui étend et généralise le sens de l'empreinte, rien n'empêche donc de lire cette bande comme empreinte rabattue à l'intérieur de la silhouette. A la différence des axonométries analysées, où le jeu des angles entre les axes dimensionnels permet la distanciation des diverses appartenances des empreintes, ici la double lecture, dans sa simultanéité alternée (empreinte de base/empreinte d'élévation) se fait dans le même texte avec les mêmes empreintes. L'extension donne un nouveau tour de vis à la règle du jeu de l'axonométrie. Dans l'axonométrie précédente, le changement des axes reste encore un simulacre d'orthogonalité vue d'ailleurs. Alors qu'ici



70. Iakov Tchernikhov  
"Palais gratte-ciel"

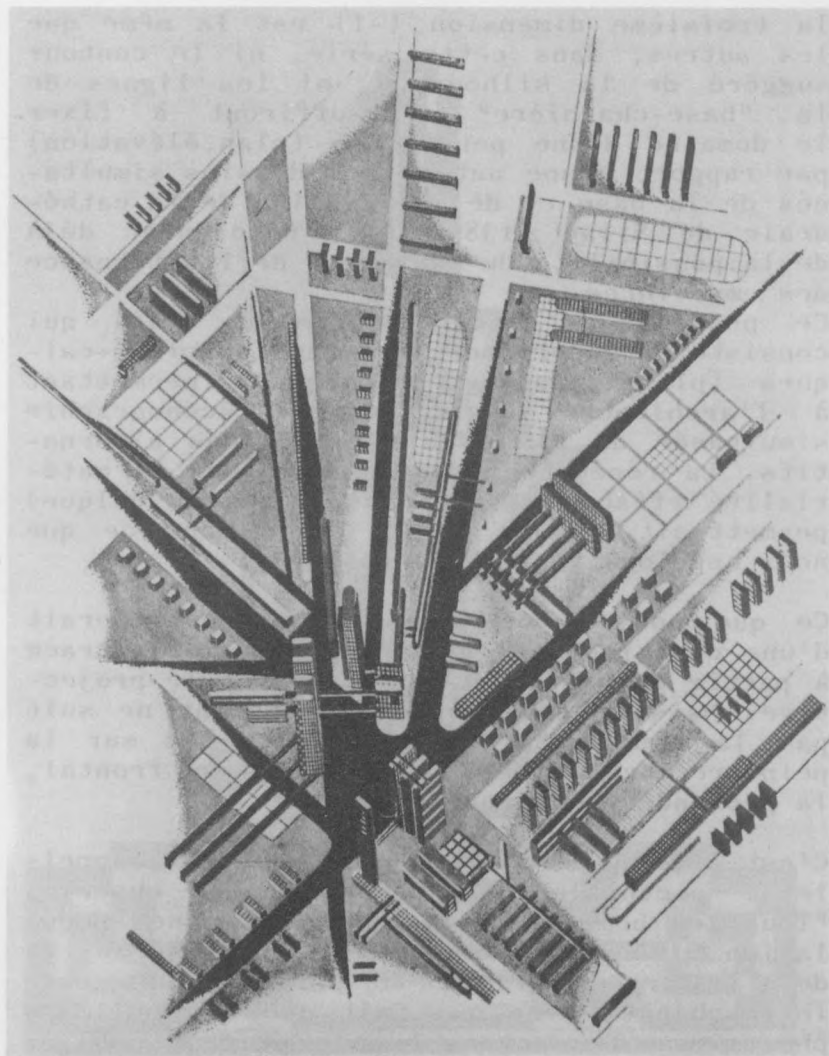
la troisième dimension (-1) est la même que les autres, dans cette série, ni le contour suggéré de la silhouette, ni les lignes de la "base-charnière" ne suffiront à fixer le domaine d'une pertinence (plan, élévation) par rapport à une autre. Les dessins simultanés de la base et de l'élévation de la cathédrale de Milan (1389) (29) témoignent déjà de la possibilité du mouvement de l'alternance des empreintes.

Ce procédé ne diffère guère de celui qui consiste à superposer plusieurs papiers-calques (plans-écrans transparents) permettant à l'architecte de créer une scénographie simultanée de plans ou d'élévations alternatives. La répétition du support dans la matérialité effaçable (la transparence du calque) permettrait le jeu de la trace dans ce que nous appelons le travail du projet.

Ce que nous venons d'analyser constituerait d'une certaine manière un soutien de la trace à partir du mouvement de la géométrie projective. Mais ce mouvement d'abattement ne suit pas la courbe qui dans les traités sur la peinture transforme le latéral en frontal, la profondeur en largeur.

C'est à propos de cette rotation que j'appellerai picturale que Merleau-Ponty observe: "Tous les hommes admettent sans aucune spéculation l'équivalence de la profondeur et de la largeur, elle est partie d'un monde intersubjectif, ce qui fait que les philosophes comme les autres hommes peuvent oublier l'original de la profondeur" (30).

Dans les traités sur la perspective légitime, la rotation picturale introduit dans le plan

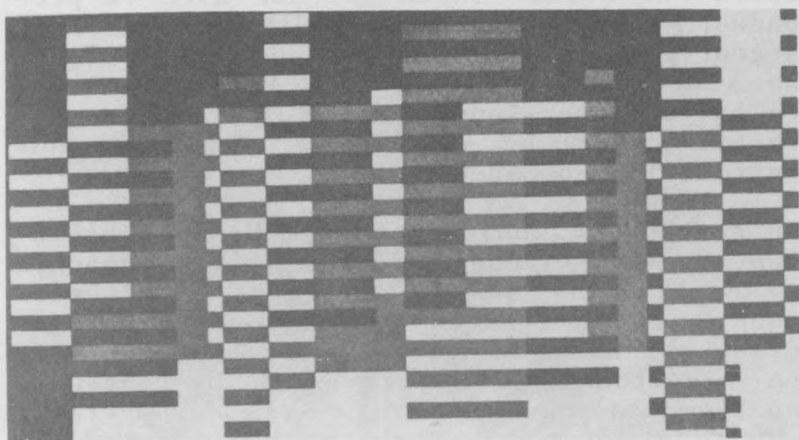


71. Iakov Tchernikhov : "Axonométrie d'une nouvelle ville industrielle" (101 compositions, 1933)

du tableau (où apparaît la largeur) la distance (la profondeur) rabattue. Cette situation en accord avec la critique de Merleau-Ponty, empêche de saisir la différence avec la profondeur en homogénéisant "théoriquement" largeur et profondeur ; ce mouvement de "gauche à droite", en légitimant la construction de la tridimensionnalité, lui fait perdre son caractère de succession temporelle qui contient la profondeur.

Par contre, le mouvement entre base et élévation, entre ichnographie et orthographie ne serait autre que le mouvement architectonique ; il en résulte que la lecture homogénéisée de base et élévation permet de voir "en simultané" les différentes profondeurs. Les lignes de parcours successifs qui définissent la dimension temporelle de la profondeur sont enregistrées "d'un seul coup", la même série d'empreintes contient les temps distincts que suppose le parcours de la profondeur de l'espace. Le "mouvement pictural" instantanéise la troisième dimension au prix de la perte de la dimension temporelle du "passage" ou parcours. On pourrait dire qu'en plus de la troisième dimension il instantanéise cette quatrième dimension.

Dans l'illustration 66, Tchernichoff, en une vision axonométrique qui ressemble à une vue à vol d'oiseaux, montre le sens de ce mouvement circulaire de haut en bas entre plan et élévation. Il conviendrait cependant de signaler que dorénavant la hauteur de l'élévation joue le même rôle qu'auparavant la profondeur, mais le changement n'est pas innocent, à tel point que la nature même du mouvement est différente. On pourrait



72. Joseph Albers : City (1928)  
verre opaque 28 x 55 cm

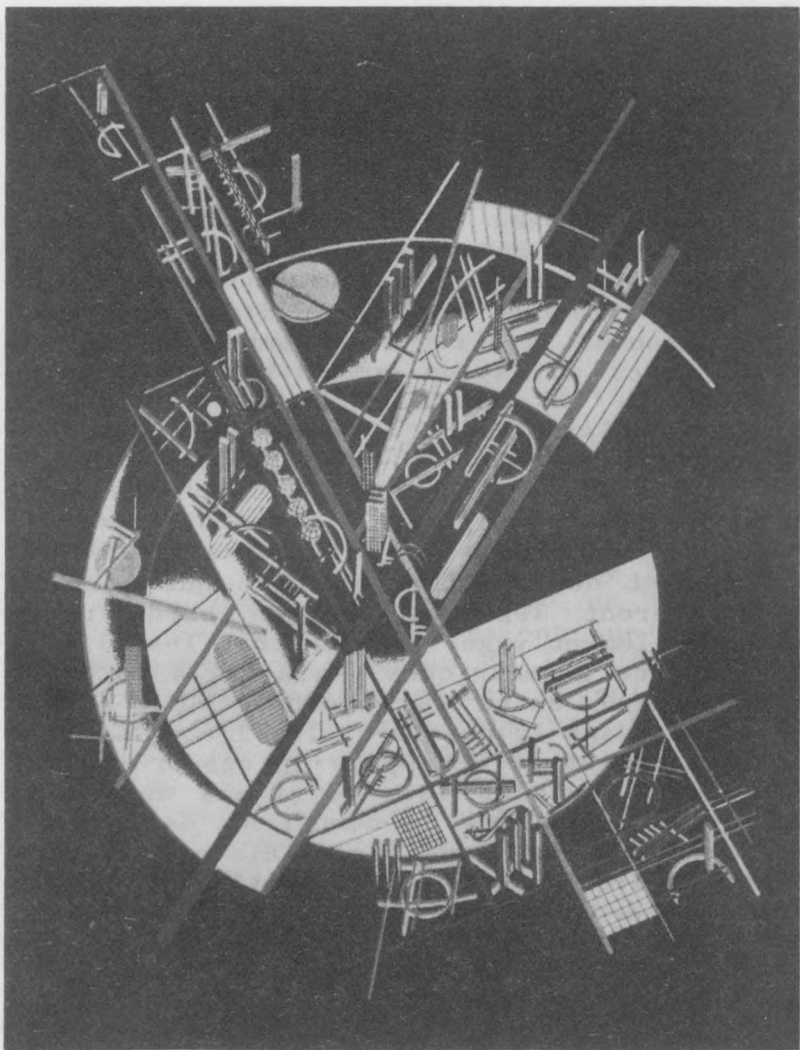
compter une transformation de plus dans le "mouvement architectonique" que dans le "mouvement pictural" car le plan dans lequel se produit le mouvement se sépare du plan du parcours. On pourrait dire, d'après Merleau-Ponty : "L'espace (...) réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité" (31), mais l'architecte, tout en suivant cette appréhension de l'espace, va se décaler, comme nous le verrons, de ce géomètre absolu.

En terminant sa description de "City", Albers dit : "Une telle transformation constante du semblable et du dissemblable fait apparaître des recouvrements et des compénétrations qui nous transportent d'un "bord à l'autre", de "haut en bas" et de "droite à gauche". Voilà trois mouvements de lecture qui apparaissent comme les clés nécessaires à l'analyse de "City" et qui pourront s'appliquer à la série de Tchernikhov. Si les deux premiers nous renvoient au système de la géométrie (projective), le premier nous permettra de retrouver le modèle de l'indice. Chez Albers, cette mention "d'un bord à l'autre" se réfère au problème de l'effet vibratoire qui se produit entre diverses superficies colorées par les différences de tensions chromatiques ; problème sur lequel il reviendra à plusieurs reprises. Mais chez Tchernikhov, à l'intérieur du dispositif de la forme architectonique, ce phénomène de bord suivra des règles de jeu différentes. Le continu tridimensionnel du construit (n) demeure coupé, comme nous l'avons dit, par des superficies bidimensionnelles (n-1), qui renvoient aux lignes de la composition ((n-1)-1). Mais ces superficies (n-1) ne sont pas toujours continues, leurs différents degrés de concrétisation passent dans la ligne ((n-1)-1) de l'épaisseur de la bande au pointillé d'une projection, rendant possible le flux vibratoire de l'espace architectural. El Lissitzky déclare : "A la différence de la composition qui ne fait que discuter sur les diverses possibilités formelles, la construction les affirme (32)". En inversant les données on pourrait dire que tous les éléments construits dans l'espace ne sont pas nécessairement architectoniques, pour le devenir ils

doivent être l'affirmation d'une composition possible. Il importe de montrer le lien qui, dans le dispositif de la forme de l'architecture, relie construction et composition. El Lissitzky continue : "Il ne suffit pas qu'un corps soit tridimensionnel pour que l'on puisse le considérer comme constructif (architectonique). Très fréquemment, les corps se composent, comme les superficies, mais ne se construisent pas" (33). Si dans son affirmation de la composition, le bâti suivra des transformations interdimensionnelles (coupures successives) vers le continu unidimensionnel pour actualiser les lignes de la composition restée possible, ces lignes dans leur épaisseur changeante (du pointillé à l'épaisseur totale de la bande) moduleront le degré de la variable, affirmation opérée par la forme du bâti. Ainsi, dans les éléments constitutifs de la série de Tchernikhov, les empreintes ne seraient que les lignes atteignant le maximum de leur épaisseur pour se convertir en surfaces définies comme bandes délimitées à leur tour par les bords vibratoires. Le contact entre les différentes superficies de chaque bande-trace produit un premier effet d'interpénétration, d'avance et de recul, dont le résultat est la vibration de chacune de ses limites dans un ensemble qui suivra le jeu des diverses tensions que provoquent les lignes de composition de chaque silhouette. Finalement la ligne absente qui trace les contours de la silhouette n'est que le résultat d'une sommation de vibrations qui la parcourent "d'un bord à l'autre".

Nous voici face à la constructibilité de l'édifice, et, pour revenir au point de tou-

che avec le plan, Peirce nous sera de nouveau utile lorsqu'il définit l'univers des Idées (dénomination que donnent les Grecs à la Représentation de Vitruve) : "Il suit qu'un membre de cet univers n'a pas à être soumis à une loi quelconque, pas même au principe de contradiction. Je dénomme les objets de cet univers Idées ou Possibles. (...) Ainsi les figures géométriques appartiennent à cet univers ; en effet, puisque toute figure de ce genre implique des lignes dont on ne peut pas supposer l'existence comme limite de trois corps ou espace commun aux trois corps et puisque la limite d'un solide ou d'un fluide est simplement le lieu où ses forces de cohésion ne sont ni très grandes ni très petites, ce qui est essentiellement vague, il est évident que l'Idée est essentiellement vague ou indéfinie (34)". Le lieu limite des solides et des fluides, en tant que lieu où s'équilibrent les tensions de bord, reste essentiellement vague pour définir les lignes des figures géométriques. Mais voilà le décalage annoncé entre la géométrie et l'architecture ; dans la dernière, les lieux limites qui organisent le découpage du construit tandis qu'ils suivent les opérations de transformation signalées, rencontrent dans leurs mouvements d'expansion indéfinie et de contraction les lignes de composition du projet comme référence modulant leur réverbération. Ces lignes, à la différence de celles des figures géométriques varient dans leur épaisseur depuis le pointillé à l'épaisseur totale de la bande, pour recevoir les transpositions des continus re-coupés ( $n + 1$ ,  $n$ ,  $n - 1$ ). En tant que condensatrices, elles actualisent les systèmes tensionnels de la composition et servent d'ancrage au mouvement réverbéra-



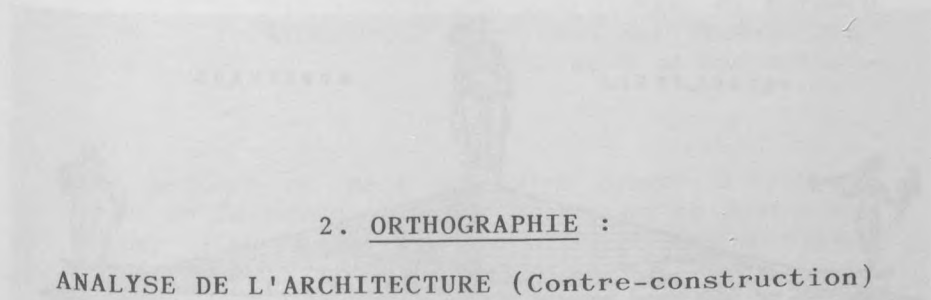
73. Iakov Tchernikhov  
"fantaisies architecturales" 1933

teur du fluide spatial, point de contact effectif qui, comme dans la photographie, fixe l'instant de touche matérielle.

Nous nous apercevons soudain que la forme du construit ne ferait que représenter la forme du projet. Inversons le sens et nous passons maintenant de la forme du construit à la forme du projet ; en un instant le point de superposition entre la carte et l'île définis comme représentation et objet s'intervertit : l'île représente la carte. Nous pourrions dire que l'architecture construite est la représentation de son objet : le projet. Mais une nouvelle inversion de sens reste possible suivant les calculs énoncés du projet au construit. De cette façon on ouvre un processus de réinversions constantes qui créent un lieu instantané articulé où se situent les tours de vis successifs proposés par la grammaire de Tchernikhov. Ainsi, composition et segment, partie et tout, équilibre stable et instable, répétition et variation se situent dans l'instant articulé car, comme l'indique Lévinas : "L'instant n'est pas fait d'un bloc, il est articulé. C'est par cette articulation qu'il se distingue de l'éternel" (35). L'Idée de l'Ichnographie de Vitruve-Perrault signale la trace comme articulant le point de touche instantané où passé et futur permettent au plan de suivre l'empreinte que laisse ce qu'il est appelé à préfigurer. Si le mouvement passe instantanément du projet au construit et vice versa, rien n'empêche de définir le plan comme "trace anticipatoire", car le calcul exact du point instantané se réinverse constamment. Difficile à saisir, ce point de touche du dispositif formel de l'architecture dans son

essai de calcul, nous aurait mis, d'après l'expérience de Tchernikhov, sur les traces de sa modernité.

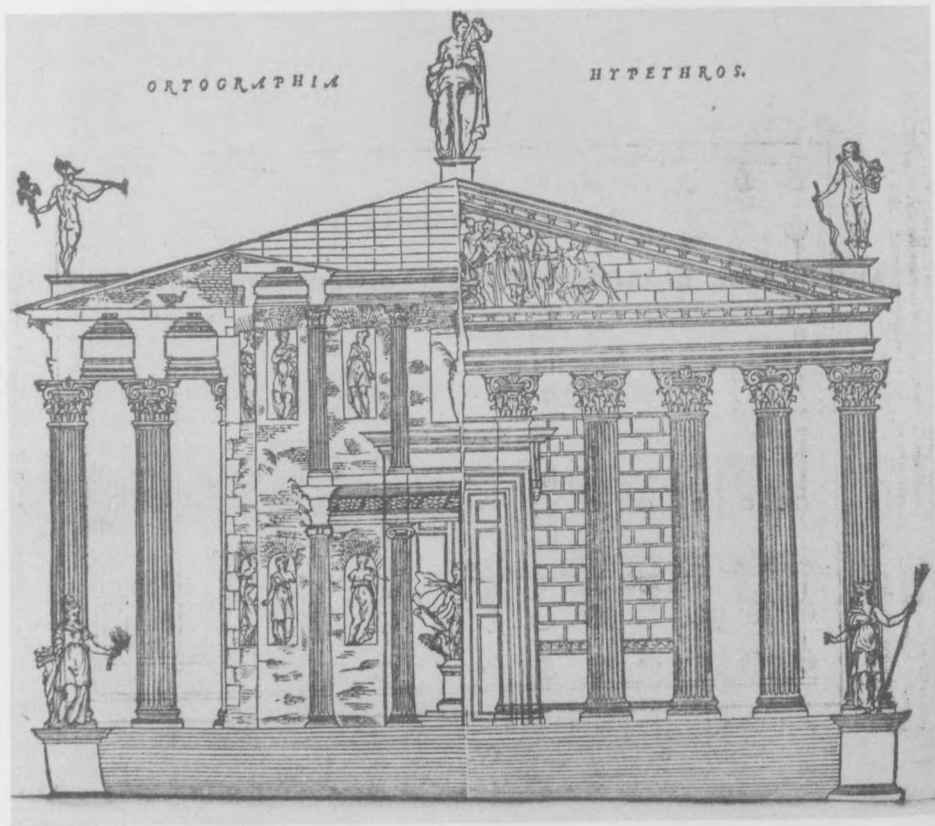
Il s'agit de la question de la "orthographe" de l'architecture. On se demande si l'architecture est une science ou un art. On se demande si l'architecture est une technique ou une poésie. On se demande si l'architecture est une science ou un art. On se demande si l'architecture est une technique ou une poésie.



2. ORTHOGRAPHE :

ANALYSE DE L'ARCHITECTURE (Contre-construction)





74. Orthographie, Sciographie - Illustration de Palladio pour le "Vitruve" de D. Barbaro

"L'orthographe est la description et le dessin de l'élévation, la droiture qui est capable de démontrer la hauteur de l'oeuvre, la manière d'être debout d'après le plan, parce qu'autrement ne seraient pas identiques celle qui naît et celle qui croît".

Mgr. D. Barbaro

"Vitruvio, I dieci libri dell'Architettura"  
tradutti et comentati...

"Le percept ne peut pas être écarté à volonté, même de la mémoire. Moins encore on ne peut s'empêcher d'apercevoir ce qui se tient debout devant notre visage".

Ch. S. Peirce

Collected Papers,

Vol. IV The Simplest Mathematics,  
Book II Existential Graphs

La deuxième représentation vitruvienne, la deuxième idée de l'architecture n'est pour Barbaro que la description de l'élévation de l'oeuvre, l'oeuvre se dresse devant nous, se lève devant nos yeux. Mais si l'orthographe doit dé-montrer la hauteur de l'oeuvre, elle doit dé-montrer en même temps la manière par laquelle celle-ci se tient debout d'après le plan. La droiture décrite par l'orthographe doit se construire suivant les traces ichnographiques. L'exigence à voir la même chose naître en plan et se lever en élévation, renvoie à la constructibilité de l'oeuvre se répétant sans cesse dans ses descriptions. L'oeuvre s'érige en corps bâti à partir de son plan et jusqu'à son couronnement et l'orthographie est l'actualisation, une fois l'oeuvre achevée de cet effet d'élévation.

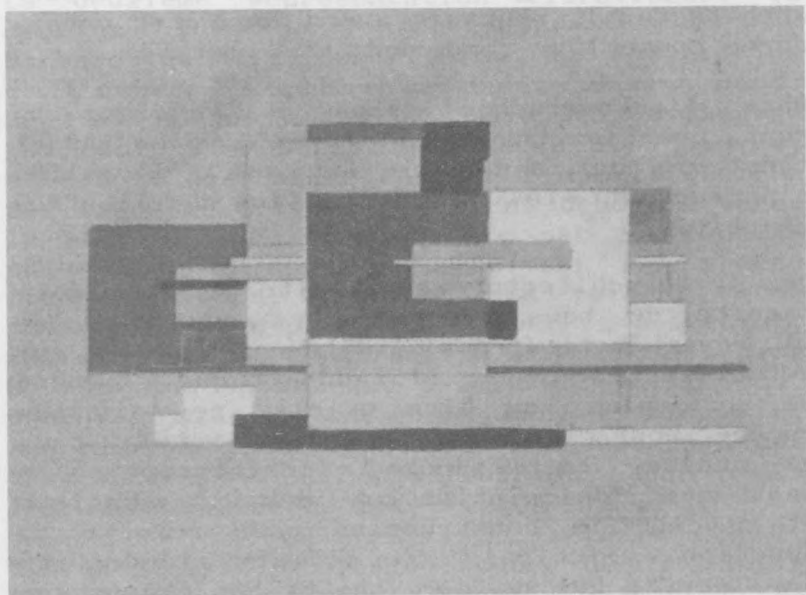
L'orthographie s'éloigne ainsi de la simple projection géométrique verticale d'un corps bâti. L'enjeu de la deuxième idée de la disposition, de la deuxième représentation de l'architecture, excède les limites d'une géométrie descriptive. Premièrement parce qu'elle renvoie à l'opération constructive d'élever, deuxièmement, parce que cette opération, ne se limitant pas à un acte saisissable dans un temps précis, reste actuelle en tant qu'"élévation", et troisièmement parce que ce faisant elle manifeste une toute autre liaison entre les plans orthogonaux (plan et élévation) à celle qui se manifeste dans le plan. Les deux premières raisons énoncées découlent de la note de Barbaro qui demande à l'élévation de retenir la naissance et la croissance de l'oeuvre architecturale. La troisième présentée ici comme la conséquence des précédentes, dans la mesure où elle

établit l'hétérogénéité spécifique de l'espace architectural, pourrait à son tour être considérée comme leur fondement.

Dans l'ichnographie plans et vestiges ne sont que la trace, l'"index", d'un objet construit qui s'élèvera (ou qui s'élevait), s'accrochant ainsi à l'élévation de l'orthographie.

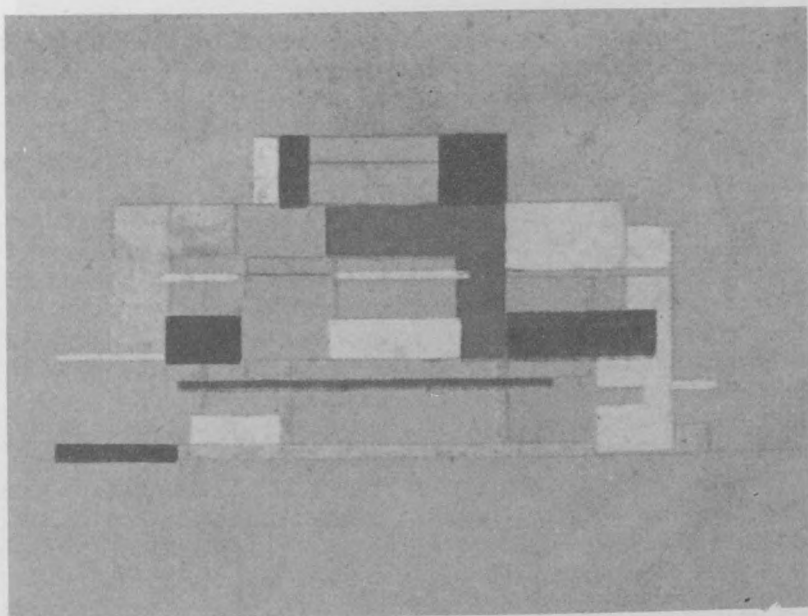
Or, si l'architecture construite est la simultanéité de tous les parcours possibles et la réverbération des limites tangibles qui actualisent le plan, il faudrait que l'oeuvre ne soit plus, ou bien qu'elle ne soit pas encore pour le voir apparaître seul, dans sa nudité. En revanche, l'orthographie en tant que "description et dessin" subsiste et précède la construction pour remplir sa fonction principale : définir l'identité de l'oeuvre qui naît et croît. Son accrochage au plan doit se présenter comme constructibilité non temporelle. Dans un cas l'avant et l'après s'identifient dans l'ichnographie, dans l'autre le présent constructif s'étale dans l'élévation et l'orthographie. Les différentes temporalités ne sont pas sans rapport avec la différence entre le passage du plan à l'élévation et de l'élévation au plan. Auparavant (1) on a remarqué la spécificité du rabattement architectural qui partant du plan vers l'élévation reformule la durée propre aux profondeurs. Maintenant, partir de l'élévation orthographique pour faire voir la première des idées de la disposition (le plan), induit d'autres conséquences.

L'élévation de l'oeuvre se dressant devant nous fait obstacle à l'indifférence du regard.



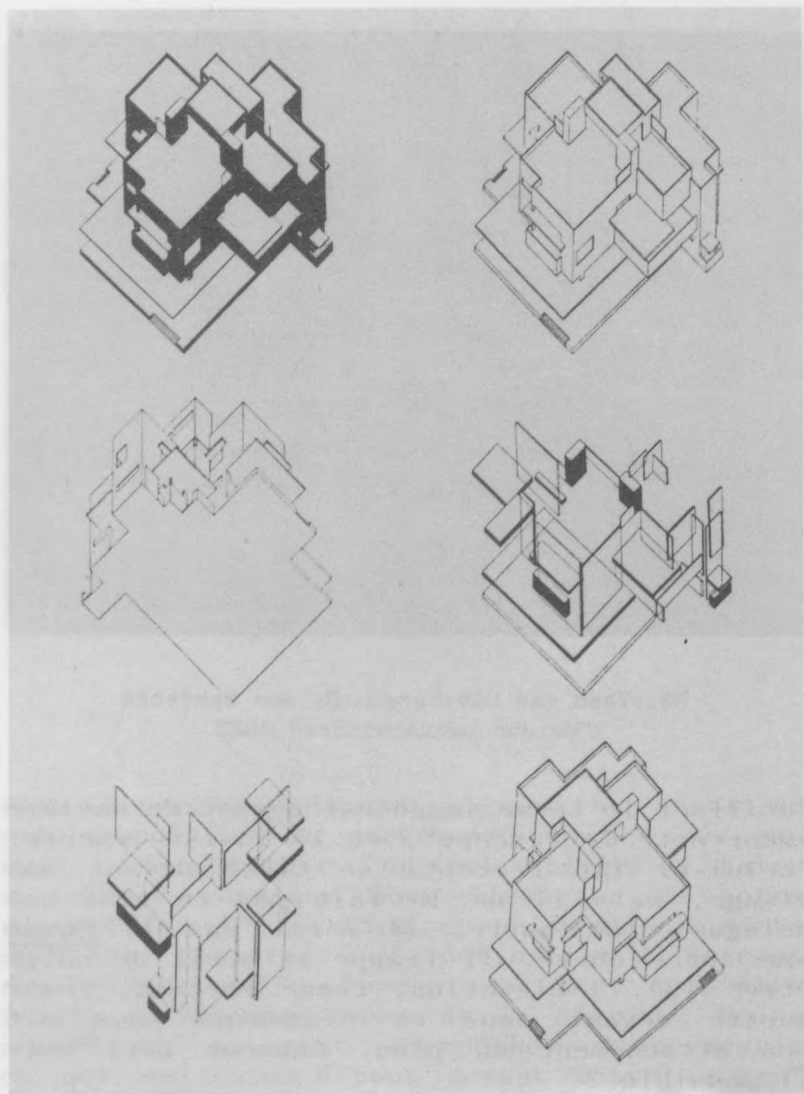
75. Theo Van Doesburg - C. Van Eesteren  
"Maison particulière" 1923

Dans l'oeuvre s'élevant devant nos yeux on est compulsé à la percevoir, on ne peut pas éviter de la voir, on est obligé de faire un effort physique pour l'écarter de notre perception. L'élévation comprise de la sorte doit être rapportée à la définition du Percept de Peirce : "Le Percept ne peut pas être écarté à volonté, même de la mémoire. Moins encore on ne peut s'empêcher d'apercevoir ce qui se tient debout devant notre visage" (4.541). Cette compulsion du Percept se retrouve dans la droiture de l'élévation. Rien n'est aussi éloigné de cette définition que le terme image, Peirce est clair là-dessus:



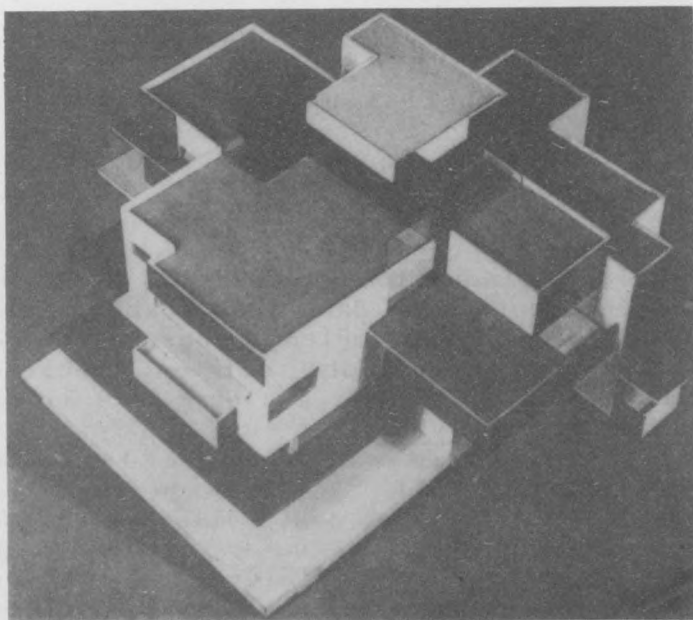
76. Theo van Doesburg - C. van Eesteren  
"Maison particulière" 1923

"utiliser le terme image est nommer de manière incorrecte le Percept", et il insiste encore: "celui-ci (le Percept) se tient devant mon visage, mais il ne le fait pas en tant que délégué d'un autre, il n'est pas là comme une autre chose. Il frappe au seuil de notre être" (2). L'élévation, comme Percept, reste muette devant nous et néanmoins nous dit son attachement au plan. Comment ceci est-il possible ?



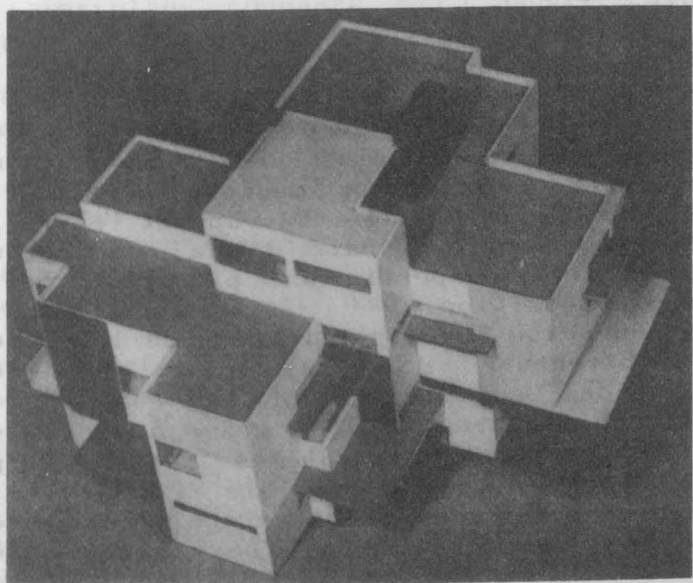
77. Theo van Doesburg - C. van Eesteren  
"Contre construction : Analyse d'architecture"  
Maison particulière 1923

Remarquons d'abord que dans le "debout" de l'"élévation" l'oeuvre provoque cette compulsion à être perçue et suppose par conséquent la présence d'une résistance qu'il faut surmonter, ne serait-ce que par le regard. Cette activité à deux faces (action et réaction), se lie d'après Peirce à la définition de l'existence, du réel, de l'actualité. Dans l'élévation l'activité constructive reste actualisée, tout comme dans le Percept activité et actualité se mêlent. Peirce écrira: "La conception d'Aristote qui est incarnée pour nous dans l'origine analogue des termes actualité et activité est un des produits les plus profondément lumineux de la pensée grecque" (4.452) (3). L'élévation comme le Percept ne représente pas, elle actualise, fait visibles des aspects de l'oeuvre qui y sont déjà présents. L'élévation ne peut pas être vue comme "image", moins encore comme façade. Elle actualise non seulement l'activité constructive, mais aussi l'espace construit. (Tout comme le Percept, le dispositif où elle se tient est celui de l'actualisation des conditions de visibilité de l'oeuvre, donc du rendre visible, du faire apparaître et non pas d'abord celui de la représentation). Dans l'orthographe de Barbaro-Vitruve l'activité toujours répétée de se dresser (ce qui croît) n'est que l'actualisation du plan (ce qui naît). Si le plan se fait manifeste dans l'élévation parce que maître et recteur de celle-ci dans la composition il l'implique. Cette situation n'est plus la même dans l'espace moderne de l'oeuvre architecturale, l'élévation n'est plus l'émanation subalterne du plan. Le Corbusier annonce déjà ce changement qu'il appelle le "plan libre" dans sa maison Domino ; de même, Theo



78. Theo van Doesburg - C. van Eesteren  
Maison particulière 1923

van Doesbourg recherche cette insoumission de la coupe au plan dans l'équivalence entre horizontal (plan) et vertical (élévation) dans son "Analyse d'architecture : Contre-construction" (4). Maintenant dans l'oeuvre architecturale l'élévation qui ne représente qu'elle même actualise le plan, l'autre Idée de la Dispositio, non parce qu'elle reste soumise à une échelle hiérarchique sinon parce que l'objet de l'oeuvre se tient à l'intérieur d'un système de renvoi mutuel entre plan et élévation, à l'intérieur d'un espace réverbérant.



79. Theo van Doesburg - C. van Eesteren  
Maison particulière 1923

Ecartant l'architecture de la pesanteur, l'oeuvre retrouve ses "Idées" dans l'ortho de l'orthographe où plan et élévation s'accrochent à cette orthogonalité. Theo van Doesbourg publie dans *De Stijl* (1924 6/7) sous le titre "Architecture : Maison Particulière" une axonométrie de la série présentée à Paris en 1923 comme "Analyse d'architecture: Contre-construction" (5). Cette inclination à se servir de l'axonométrie n'est pas étrangère à cette orthogonalité fondatrice. L'analyse d'architecture" se présente comme une axonométrie qui, en deux plans orthogonaux traversant l'oeuvre dans un seul dessin,

rend visible l'espace contre-construit. La simultanéité du plan et de la coupe-élévation se fait ici nécessaire pour actualiser l'objet de l'oeuvre.

L'analyse de cette série serait incomplète, si on ne relève que plusieurs de ces axonométries sont colorées de manière précise. Ce fait permet de poser le rapport entre la pertinence architecturale de la contre-construction et la pertinence picturale de la contre-composition.

Dans son texte "La signification de la couleur en architecture" de 1923, T.v.D. donne des indications sur le rapport de la couleur et l'architecture : "C'est grâce à la couleur que le rapport des volumes recherché par l'architecte devient visible et ainsi la couleur complète l'architecture, et en est un élément essentiel". (6) De quelle manière la couleur peut compléter l'architecture ? Si la couleur en tant que qualité d'un continuum bidimensionnel peut déterminer le dessin de ses limites (sa ligne coupante -1) et par la même son agencement avec d'autres surfaces colorées (cf. Albers); par contre dans l'espace architectural c'est le dessin du plan coupant qui en déterminant ses agencements côte à côte, définit sa qualité comme proportion ou rapport entre ces limites. D'où l'importance en architecture de ces plans, de ces différents degrés de continuité produisant les flux changeants des espaces agencés ; d'où également l'importance de leurs diverses épaisseurs matérielles régulatrices de leurs différentes vibrations de bord.

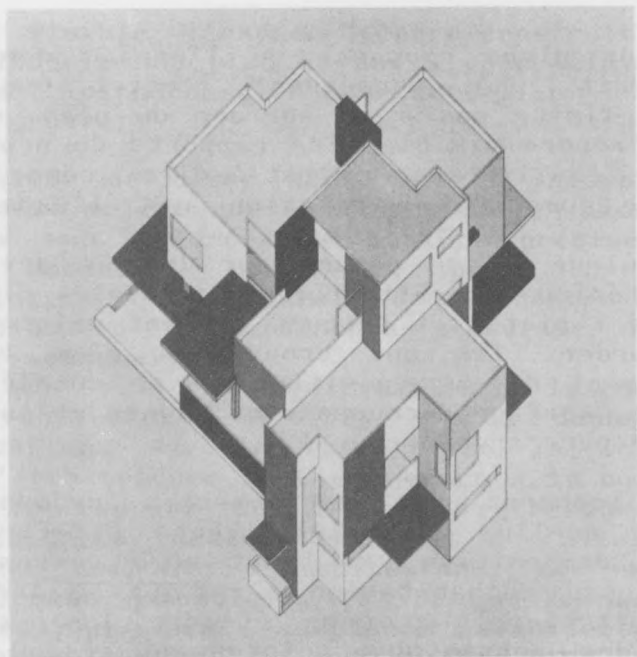
On comprend alors pourquoi dans la série, la couleur appelée à renforcer la multiplicité de rapports de l'espace architectural s'appli-

que aux plans coupants de l'espace contre-construit. Par conséquent l'effet couleur ne se limite pas à la surface du plan, mais doit "rendre visibles les rapports des proportions équilibrées, c'est-à-dire comme un mur se comporte en relation avec l'espace". (7).

La couleur en se posant sur le mur devient un matériau d'architecture. Deux voies différentes : *pictum* et *tectum*, peuvent maintenant s'accorder. Ils ont trouvé un même lieu, un moment de superposition où se compléter: le mur, surface découpante qu'agence et compose l'espace architectural.

Mais, comment cet agencement s'ordonne-t-il ?, quelles sont les lignes directrices de sa composition, si "Tout comme assembler des locaux d'habitation n'est pas faire de l'architecture, de même étendre les unes à côté des autres des teintes ne résoud pas le problème de la couleur". (8)

Collin Rowe dans un article déjà célèbre (9) signale, en comparant la villa Malcontenta de Palladio et la villa Stein de Le Corbusier, comment, au delà de toute similitude de proportions de l'enveloppante, le flux de l'espace suit dans chaque villa une direction opposée. Dans la Malcontenta des bandes verticales se tiennent entre les murs porteurs. Tandis que dans la villa Stein, l'espace glisse en bandes horizontales guidées par les planchers, en suivant le principe de la maison Domino, ouvrant le jeu du "plan libre". Deux directions qui renvoient aux agencements vitruviens *ichnographie* et *ortographie*, origines de la combinaison horizontale ou verticale (H.V.) chez Durand. Sauf que, comme le fait remarquer Rowe, Le Corbusier transforme l'in-

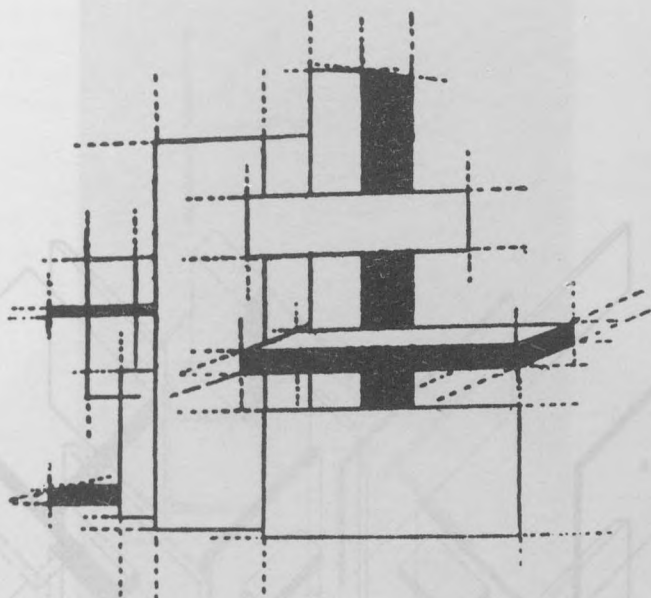


80. Theo van Doesburg - C. van Eesteren  
Maison particulière 1923

novation technique du béton en fluide horizontal de l'espace et par là même en argument auto référentiel de l'esthétique de l'oeuvre ou vice versa, au choix.

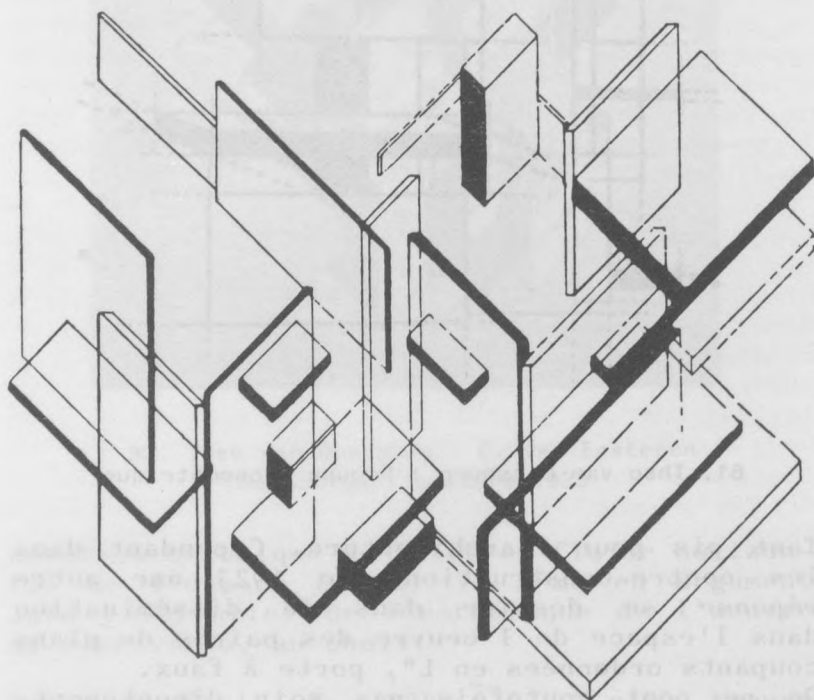
Dans un écrit de 1926 (10) T.v.D. trouve dans les deux directions H./V. un obstacle insurmontable pour l'oeuvre d'art moderne.

"On accomplit nos mouvements physiques dans deux directions H.V.. L'instinct a été mécanisé... Notre esprit n'a rien à voir là dedans. Il s'ensuit que si la meilleure architecture est celle totalement fondée sur H.V., elle reste étrangère à l'esprit de notre temps.



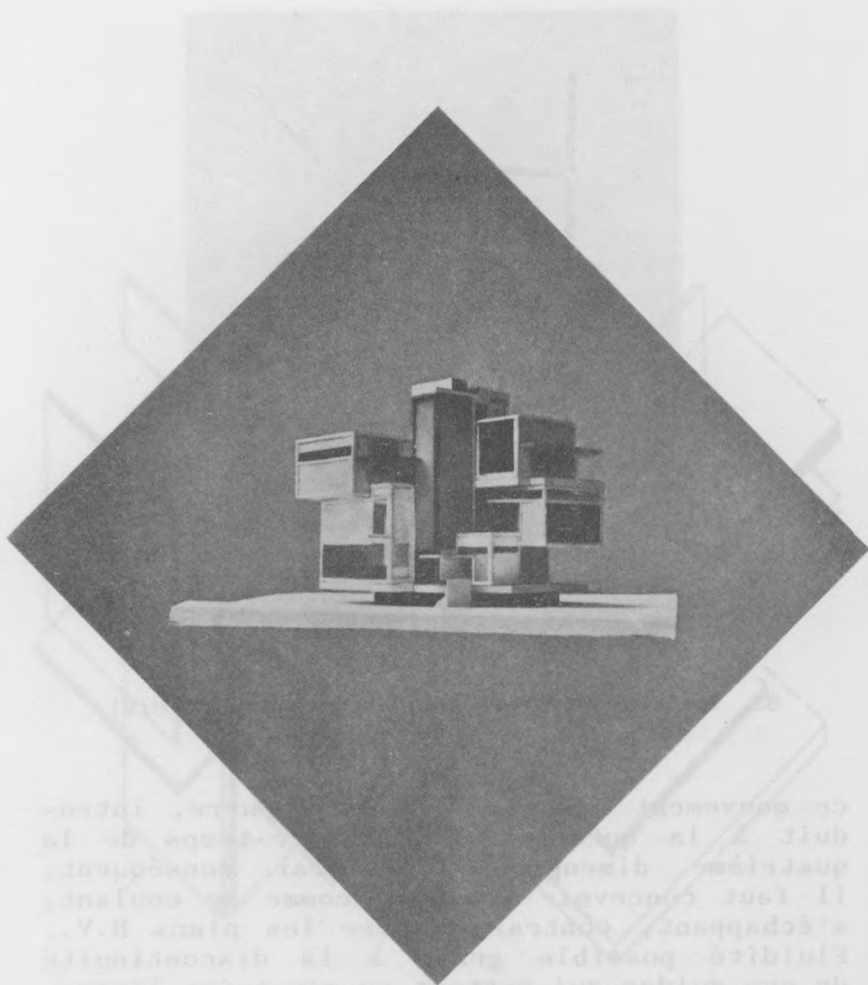
81. Theo van Doesburg : "coupe axonométrique"

Tant pis pour l'architecture. Cependant dans les contre-constructions de 1923 une autre réponse se dessine dans la dissémination dans l'espace de l'oeuvre des paires de plans coupants ordonnées en L", porte à faux. On ne peut toutefois pas voir directement, dans l'éclatement des surfaces limitées de l'architecture "anticubique" (11) la représentation de la quatrième dimension, comme le prétend Joost Baljeu (12). Si ces surfaces éclatées doivent représenter un cube en expansion, elles deviendront la représentation des différentes pauses de ce mouvement, mais du mouvement à proprement parler (13). Prendre



82. Theo van Doesburg - C. van Eesteren  
"Contre-construction - analyse d'architecture" 1923





84. Theo van Doesburg - C. van Eesteren  
"Maison d'artiste" maquette (1923)

transversal sans pour autant préciser des plans obliques. T.v.D. limitera par la suite ses recherches sur la contre-composition à la diagonale visible dans la peinture (15).

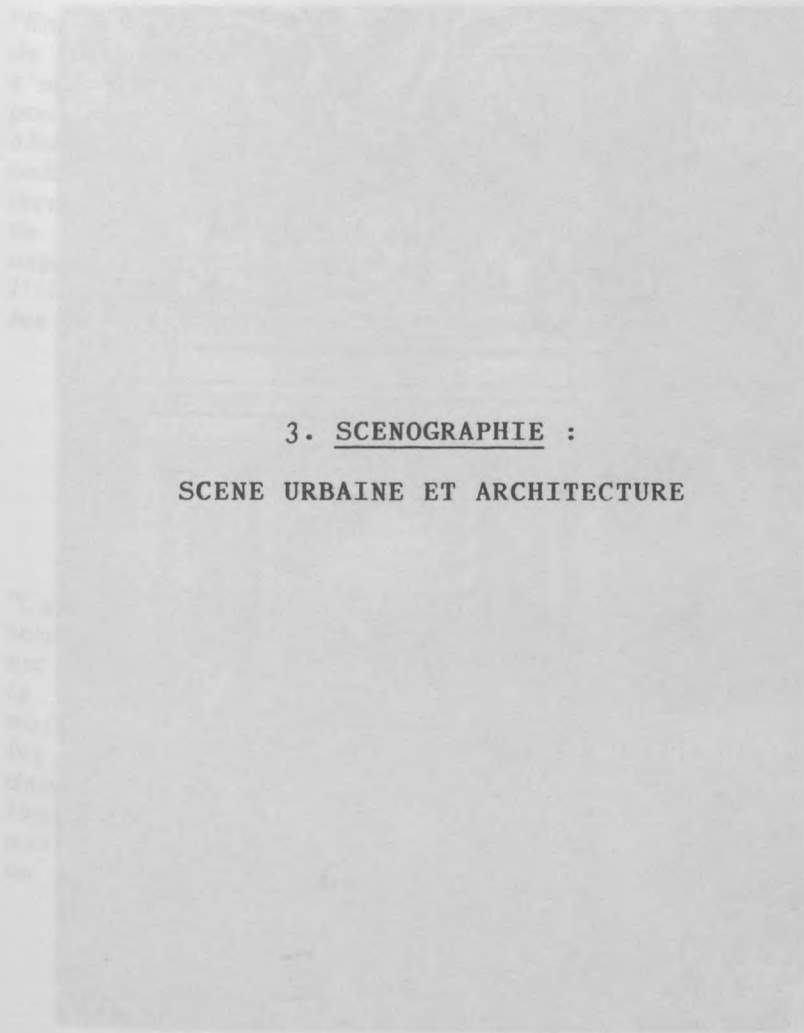
Des axonométries qui en plan doublé laissent voir l'espace contre construit ; des couleurs qui en complétant des parois laissent voir les rapports des espaces ; des plans H/V qui laissent voir le glissement des espaces-temps ; des "L" qui en porte-à-faux laissent voir l'oblique de la tension anti-statique: toute la ruse de rendre visible l'invisible, d'actualiser l'activité de l'oeuvre dans la contre-construction apparaît.

A la différence de l'élévation de Barbaro-Vitruve, illustrée par Palladio, agencée à la coupe, où apparaît l'activité du plan, la transformation (H.V.) opérée par van Doesbourg multiplie les effets d'actualisation. L'oeuvre qui se tient devant notre visage, en tant que Percept, ne cesse pas de déplacer vers le visible des aspects inédits de son objet qui élargissent notre capacité de perception.

(transversal) sans point autant qu'il est possible dans  
plans obliques. L.V.D. l'importe par la suite  
ses recherches sur la contre-composition  
à la diagonale visible de la peinture (15).

Des axiomes de la géométrie double laissent  
voir l'espace comme un ensemble de points  
qui en complétant les lignes, laissent voir  
les rapports de la géométrie H.V.  
qui laissent voir les rapports de la géométrie  
temps ; de la géométrie double laissent  
voir l'oblique de la géométrie double  
toute la géométrie double laissent  
d'activer la géométrie double laissent

à la géométrie double laissent  
la géométrie double laissent  
pour la géométrie double laissent  
l'oblique de la géométrie double laissent  
en tant que la géométrie double laissent  
vers la géométrie double laissent  
objet qui laissent la géométrie double laissent  
ception.



3. SCENOGRAPHIE :

SCENE URBAINE ET ARCHITECTURE

100  
110  
120  
130  
140  
150  
160  
170  
180  
190  
200

100. La ville de Strasbourg pour la construction de la  
ville de Strasbourg pour la construction de la  
ville de Strasbourg pour la construction de la  
ville de Strasbourg pour la construction de la  
ville de Strasbourg pour la construction de la



85. J.M. Weis : "Description des fêtes données par la ville de Strasbourg pour la convalescence du Roi, à l'arrivée et durant le séjour de Sa Majesté"  
Strasbourg 1744

"Entre l'oeuvre graphique du peintre, et celle de l'architecte, il y a cette différence ; le peintre s'astreint aux moindres lignes et ombres, coloris, pour faire ressortir le relief d'un tableau plat, alors que l'architecte ne se préoccupant pas des ombres et coloris fait ressortir le relief par l'intermédiaire du dessin du plan, des façades et de chacun des côtés (dessin), comme celui qui aspire à ce que son oeuvre soit jugée non d'après l'illusion de l'apparente perspective, mais suivant les vrais compartimentations fondées sur la raison".

Léon Battista Alberti

De Re Aedificatoria 1450

(d'après la version italienne de  
Cosimo Bartoli, Venice 1550)

"Car la pureté du langage, les nombres de figures, sont tout au plus dans l'éloquence ce que le coloris est dans la peinture, c'est-à-dire, ce n'est que la partie la plus basse et la plus matérielle ; mais la principale consiste à concevoir fortement les choses, et à les exprimer en sorte qu'on porte dans l'esprit des auditeurs une image vive et lumineuse, qui ne présente pas les choses toutes nues, mais aussi les mouvements avec lesquels on les conçoit (le dessin)".

A. Arnauld et P. Nicole

La Logique ou l'Art de Penser

Paris 1683

Toutes les traductions et tous les commentaires de l'Architecture de Vitruve interprètent la troisième des représentations ou idée de la "Dispositio" de l'oeuvre architecturale comme la scénographie. En se rapportant à la perspective cette troisième idée autorise la superposition, l'identification entre l'espace bâti et l'espace scénique, entre la construction (permanente, éternelle) et le décor (éphémère). Seul le texte de Mgr Barbaro (1) fait exception parmi les interprétations du Vitruve, en proposant la sciographie : la coupe, la section, comme la troisième représentation de l'architecture, limitant la scénographie à l'architecture théâtrale. Barbaro fait écho ainsi à Alberti qui déjà un siècle plus tôt dans son "De Re Aedificatoria" (2) écarte la simulation de la perspective des instruments de l'architecte. Même dans son oeuvre graphique, l'architecte, sans s'attarder à la simulation du coloris, doit viser à fonder la raison par l'intermédiaire d'un dessin qui traverse "plan, façade et côté".

Arnauld et Nicole reprennent cette distinction lorsque, au XVII<sup>e</sup> siècle, entre deux types d'approche du visible : une superficielle, le Coloris (couleur, ombre, ton, etc...) et une autre qui nécessite un regard intense : le Dessin (structure, modèle, architecture, etc...). Ce mécanisme qui reconnaissant que le savoir, l'entendement tout en traversant les images va au delà, mais peut seulement être atteint en partant d'elles, et qui intéresse les Jansenistes de Port Royal dans leur quête pour formuler la logique du phénomène de Transsubstantiation dans l'Eucharistie, se trouve déjà énoncé dans la

description d'Alberti du travail de l'architecte. Ce n'est pas que le dessin du plan vienne se substituer au simulacre coloré de la perspective, la vision de l'architecte doit comprendre les deux à la fois. En retour, l'artifice logique d'Arnauld et Nicole qui montre comment le visuel fait voir ce qu'il cache, peut être utilisé comme matrice théorique pour explorer la scénographie : comme la troisième des Représentations de l'architecture.

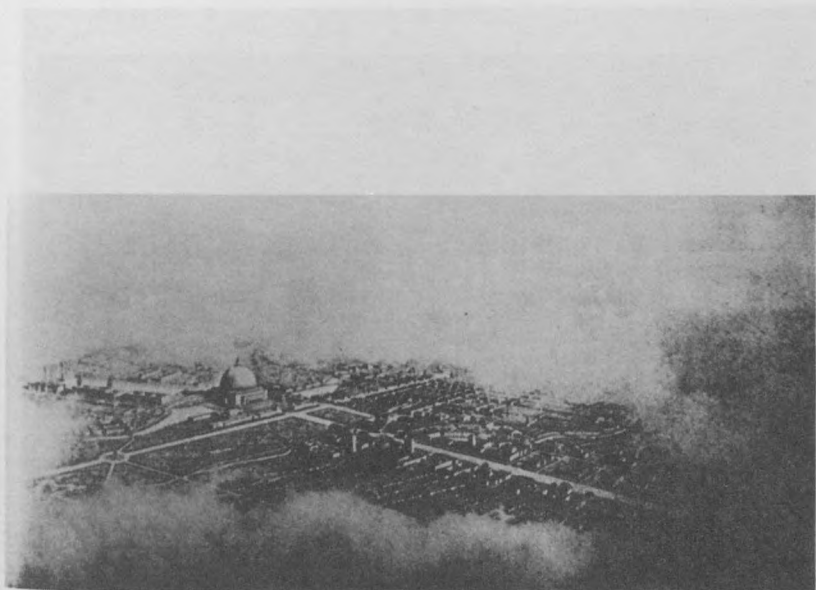
Dans son sens restreint, comme la présente Barbaro, la scénographie fait appel à l'architecture urbaine pour distinguer les différents types de scène théâtrale (tragique, comique, satirique). La ville qui jusque là servait de scène au théâtre, devient maintenant le représenté (voire la représentation) de la scène de l'édifice théâtral.

La scénographie se révèle être ainsi non seulement le lieu où l'échange entre la représentation de l'espace (la perspective) et l'espace de la représentation (la scène) opère, elle permet aussi la transposition entre la ville comme scène et la scène comme ville, entre le permanent et l'éphémère. Pour que des fragments urbains puissent figurer comme décor de la scène de l'édifice théâtral une permutation temporelle s'avère nécessaire. Or cette permutation qui renverse le rapport immédiat entre l'éphémère du décor d'une part et le permanent de la pierre de l'autre, parfois même allant jusqu'à les confondre, n'est possible qu'en creusant l'écart où se tient la différence entre éphémère et permanent.



86. Nuremberg : Vue d'ensemble des stades

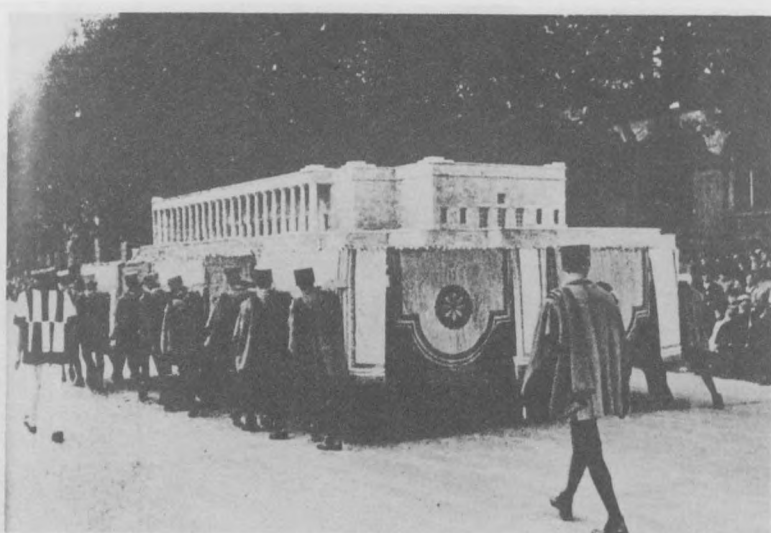
Aujourd'hui, alors que la banalisation des espaces urbains, la décadence de la ville comme scène de la cérémonie, induit une aspiration nostalgique pour le lieu perdu du spectacle. La critique légitime d'un fonctionnalisme aveugle, la reconsidération de la valeur scénique de l'espace urbain et la revalorisation de l'échange entre l'éphémère et le permanent, peut cependant entraîner une confusion entre le projet architectural et le décor théâtral, en ignorant la Scénographie comme "Idée" de l'oeuvre architecturale et en la réduisant à une seule image "colorée". A cet égard il est intéressant de voir



87. A. Speer. Berlin : Axe nord-sud

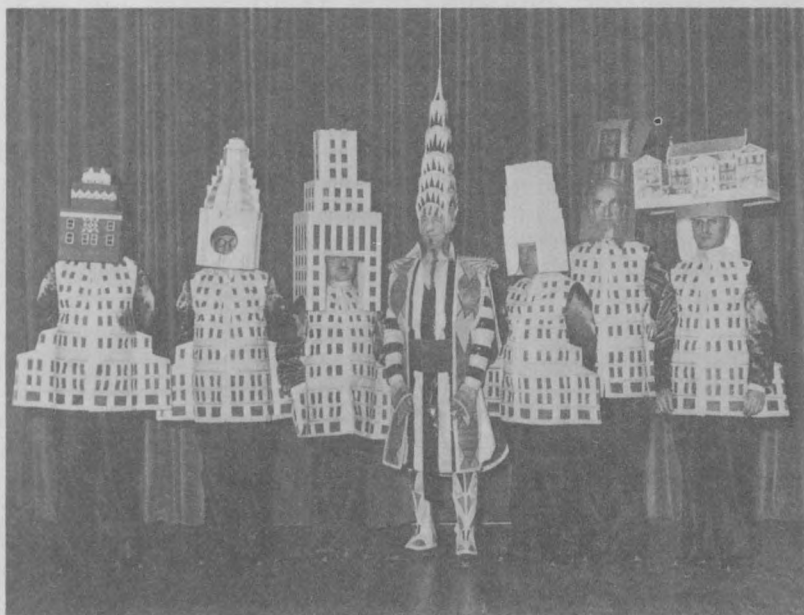
comment ce rapport d'une architecture de décor et d'une architecture de pierre fonctionne dans le nazisme. Alors que la scénographie telle que l'envisage Barbaro présente des édifices urbains en décor peint, l'architecture nazie transforme le décor en édifice, l'éphémère devenu pierre se prétend éternel.

Ce type d'architecture scénique entraîne deux types de réactions symétriques. D'une part elle est rejetée, évacuée par le biais d'une critique hâtive de son monumentalisme. D'autre part, la perfection formelle de cette architecture, la totalité sans faille de



88. Défilé du Kunsttag à Munich - 1937

son "coloris", fascinent, médusent. La première réaction caractérise la doctrine éclectique qui trouve sa raison dans l'anti-modernisme, et qui en regardant l'architecture rationnelle des années 30 (en Italie) identifie fascisme et architecture monumentale (3). Dans son éloge de Las Vegas, cette doctrine ne relève pas les liens qui existent entre propagande et publicité. La manière dont le pavillon de Speer se tient dans l'exposition de 1937 à Paris nous fournit un bon exemple du mariage entre éclectisme et monumentalisme. Dans toute l'exposition le mélange des styles, pittoresques d'une part et monumentalistes



89. Bal costumé à New-York - Waldorf Astoria 19

de l'autre forme un ensemble cohérent où l'éphémère essaie de subsister à la réalité. Par ailleurs, l'architecture nazie n'est pas seulement constituée d'édifices monumentaux, des objets pittoresques y trouvent une place de privilège.

La fascination devant la perfection stylistique, d'autre part se rapporte à une analyse superficielle de la forme, à l'image comme "coloris" (4). Une analyse plus profonde devrait nous autoriser à passer de l'autre côté des images afin d'y voir l'autre forme; et selon la terminologie de Port Royal et

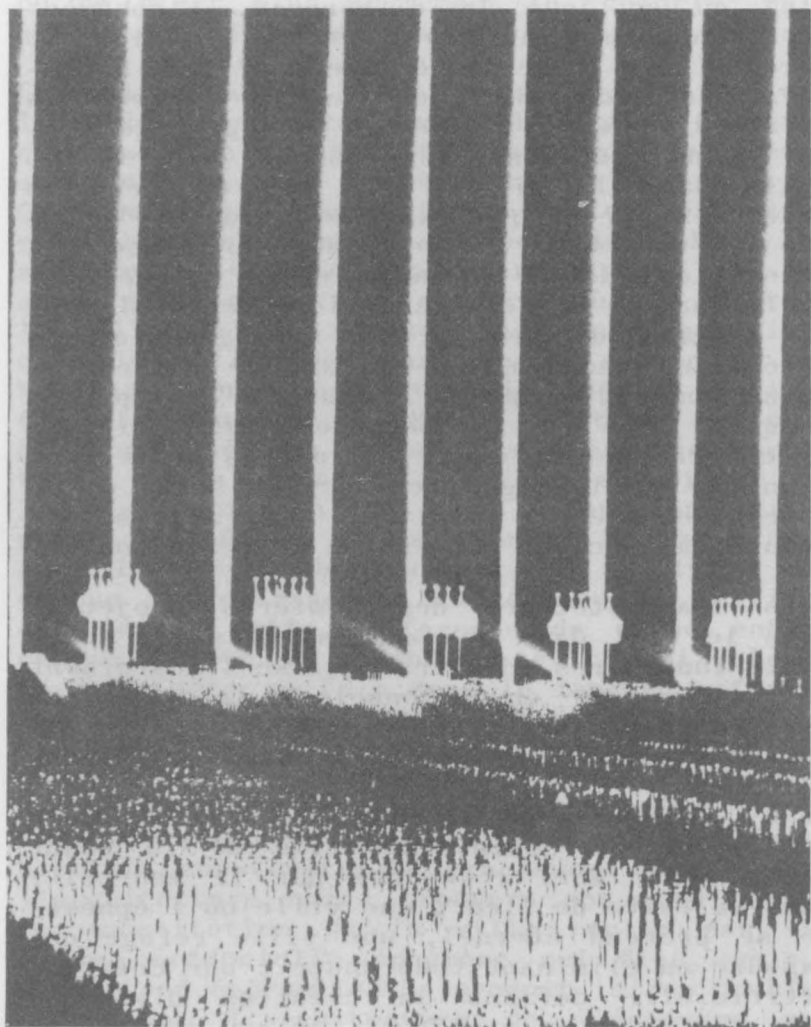
l'indication d'Alberti d'aboutir à un état où ce n'est plus seulement le "coloris" qui est vu dans l'oeuvre mais aussi le "dess(e)in".

Ce qui apparaît ainsi dans les images de l'architecture nazie est l'absence de fissure qui fait de la transformation de la scène artificielle une architecture de pierre. Ce procédé par lequel l'architecture éphémère et celle de pierres se confondent dans la scénographie nazie, la pétrification de la soudaineté niant la cassure où se montre la différence, trouve leur préfiguration dans le défilé de chars de la cérémonie du Kunsttag (Jour des Arts) de 1937 à Munich (5). La maquette du Musée d'Art de Munich, bien qu'éphémère, n'est pas présentée comme telle, mais comme étant déjà en pierre ; la distinction n'est plus maintenant faite entre l'éphémère et la pierre. En revanche, au bal costumé de New-York (6) de 1931, où chaque travestissement représente un édifice en pierre, cette différence de durée entre ce qui relève de l'éphémère et ce qui relève de la pierre se fait dans le langage satirique. Ceci révèle le déplacement, la non coïncidence entre le dupliqué et la duplication, entre l'édifice et la maquette. La cérémonie nazie à Munich efface ces différences. Tout comme le char éphémère se prétend déjà l'édifice du construit, le processus entamé par l'architecture nazie trouvera son idéal dans la substitution de la ville réelle par la scène cérémonielle éphémère qui fige, gèle, se prétend éternelle. Se produit ici un double processus, l'architecture de l'éphémère se transforme en pierre et la remplace, et en même temps elle essaie de mettre fin à cette non coïncidence, d'éliminer l'espace intersti-

ciel où se joue la différence. L'éphémère se transforme en pierre et le double est perdu, (voir le Berlin de Speer (7)). A Nuremberg, la succession des espaces cérémoniels efface toutes les villes de son paysage (8). La scène cérémonielle éphémère pétrifiée, prise dans la pierre perd son double. Son achèvement technique, sa perfection stylistique ne laissent aucune place au doute, la transition de l'éphémère en l'éternel et l'élimination des contradictions pervertissent les règles de jeu de la scénographie. La cérémonie inaugurale d'un camp de concentration, comme les images "humaines" et "pittoresques" que la propagande nazie diffuse de ces camps, indiquent les degrés de perversion que le langage architectural nazi peut atteindre. Ne se limitant pas aux scènes monumentales cette perversion traverse tout.

Dans l'architecture des lumières projetées vers le Ciel dans les stades, dans les monuments funéraires en pierre qui se transforment en un hommage obsessionnel à la mort, on est en face des représentations de cette oeuvre d'art totale qu'est l'état totalitaire nazi.

Tout comme la première ville de la Bible construite par Cain, la ville de la scène nazie est l'abri recherché par le meurtrier dans sa fuite de Dieu ; une ville où l'éphémère se prétend éternel, une ville refuge qui rassure en éliminant tout doute ; une création artificielle défiant la création divine ; une ville banie par Dieu, où sa structure, ses murs seraient brisés au moment de sa condamnation. Des questions surgissent : quelles sont les règles de jeu qui gouvernent le rapport entre l'éphémère et l'éternel



90. A. Speer : Architecture de lumière à Nuremberg

dans la définition de la scène urbaine ? Est-ce que l'éphémère, en se prétendant éternel, soutient toujours la ville comme espace scénique ? La ville serait-elle la scène artificielle où se répète toujours le défi de Cain ? Est-il possible d'isoler les mécanismes de perversion sous-jacents de l'architecture nazie qui achèvent et surpassent cette confusion entre éternel et éphémère ? Et enfin, quel est le rôle de la troisième des représentations de l'architecture : la scénographie comme "coloris" et "dessin" à la fois ?



91. J.M. Weis "Description des fêtes données par la ville de Strasbourg..."

### La ville corps du Roi

Le livre illustré publié sous le titre : "description des fêtes données par la ville de Strasbourg pour la convalescence du Roi, à l'arrivée et durant le séjour de Sa Majesté en cette ville, écrit, illustré et édité par J.M. Weis, graveur de la ville de Strasbourg" (8), fournit une ébauche de réponse à ces questions. Ce livre est composé de onze gravures, suivies d'un texte décrivant la fête pour célébrer la visite du Roi. Les huit premières gravures concernent le jour de l'arrivée du Roi dans la ville, tandis que les trois dernières représentent le reste du séjour royal. Mais pourquoi ce privilège accordé au premier jour, alors que les festivités en durent six ?

A partir du XV<sup>ème</sup> siècle, la vie du Roi est une procession continuelle à travers les villes du royaume, l'entrée dans chacune d'elle offre l'occasion pour le Roi de se l'approprier ; la remise des clés étant d'une certaine manière l'acte par lequel la ville et ses habitants se soumettent à lui, deviennent ses sujets. Une autre dimension de cette appropriation apparaît ici. En parcourant les différentes villes de son royaume, le Roi pose son regard sur chacune d'elles, fait de leurs habitants ses sujets, constitue le corps social et ce faisant transforme la ville en son propre corps. Ce corps social, politique et juridique issu du regard du Roi en vient à coïncider avec son corps. Le Roi pose son regard sur la ville et métamorphose le corps physique de celle-là en son propre corps. La transformation de la



92. J.M. Weis "Description des fêtes données par la ville de Strasbourg..."

ville physique en ville royale par le regard du Roi n'est pas une métaphore, elle n'est pas une image construite a posteriori, elle est l'effet d'une cérémonie qui traverse la ville avec le Roi. Ceci explique l'importance attachée au jour de l'arrivée, inauguration de la cérémonie, moment où le regard du Roi vient se poser sur la ville.

La division entre le corps du Roi et son regard opère effectivement comme un dispositif qui donne à la cérémonie urbaine sa dimension spécifique. Le frontispice représente le Roi, (corps et visage) tourné vers la ville de Strasbourg, symbolisée par sa cathédrale.

La légende dit : "Peint par Parvozel, la tête par Chevallier d'après un buste de Le Moine, puis gravé par Weis", révélant ainsi que ce qui apparaît comme un portrait unique est en fait la superposition de deux, l'image du corps d'un côté et celle de la tête, origine du regard de l'autre, cette dernière est le résultat d'un processus plus élaboré. L'artiste la reproduit à partir d'un buste, c'est en fait le portrait d'un buste. Le buste est une référence aux buste de la galerie du Roi et de celle de César, légitimant alors le portrait comme représentation du Roi. Le regard judicieux du Roi est le seul dirigé vers le spectateur-lecteur.

Le soleil apparaît au-dessus de la flèche de la cathédrale ; toutefois, le parallèle entre la tête du Roi et son corps d'un côté, et le soleil au dessus de la ville de l'autre n'est pas fortuit. La tête, lieu du regard, est séparée du corps. Le soleil, tout comme le regard est là pour transformer la ville.

La gravure fonctionne à la fois comme frontispice et comme préambule.

Le Roi pénètre dans la ville et alors commencent les festivités. La cérémonie de la transformation de la ville se déclenche au moment du passage du Roi. Celui-ci disparaît des gravures suivantes pour y réapparaître plus tard. Comme le soleil illuminant la ville, le Roi pose son regard sur la structure physique de celle-ci et la change en son corps.

Or, d'après Kantorowicz(10) le Roi n'a pas seulement un corps, mais deux, un corps physique, un corps supranaturel se superposant. Le Roi politique reçoit son autorité d'un Roi théologique. En d'autres termes tout roi humain a besoin du support d'un Roi divin. Le pouvoir tient sa légitimité du sacré. Le principe de la monarchie absolue repose entièrement sur l'union de ces deux Rois : le Roi et son corps transcendantal, et le roi et son corps réel.

Plus précisément la cérémonie du passage du Roi à travers la ville implique l'extension du corps divin du monarque au corps physique de la ville. Le passage et le regard du Roi déclenchent un processus de duplication. A la ville, scène du quotidien vient se superposer la scène de la fête royale.

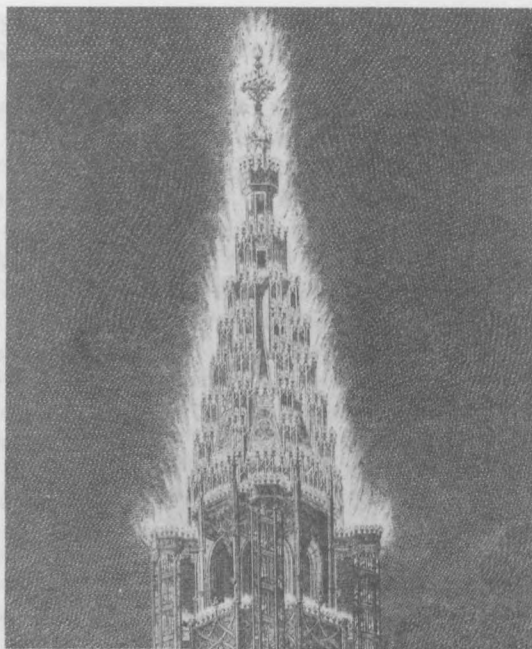
L'architecture de l'éphémère prend la forme de ce qu'elle duplique, au moment où elle le transforme. Elle s'interpose entre le spectateur et ce qu'elle remplace, agissant comme un écran qui dissimule et exhibe à la fois. Sa forme et son lieu sont déterminés en fonction de ceux de l'architecture de

pierre. Les décors de la fête changent le vrai corps de la ville en un corps cérémoniel.

A l'entrée de la ville, la porte de Saverne est doublée d'une arche éphémère qui laisse toutefois apparaître la porte qu'elle recouvre. Dans ce processus de duplication, le double, l'arche triomphale est égale à la porte dupliquée, elle la transforme. Sa localisation donnée dans l'espace, elle agit comme un écran qui cache mais qui laisse apparaître ce qu'il cache. Si nous examinons les festivités qui se tiennent sur le canal devant le palais épiscopal, nous voyons que l'ornementation dissimulant et doublant la façade de l'édifice forme maintenant un écran. Comme écran elle est le lieu qui masque la façade réelle, le lieu où la dissimulation opère comme une façade fictive.

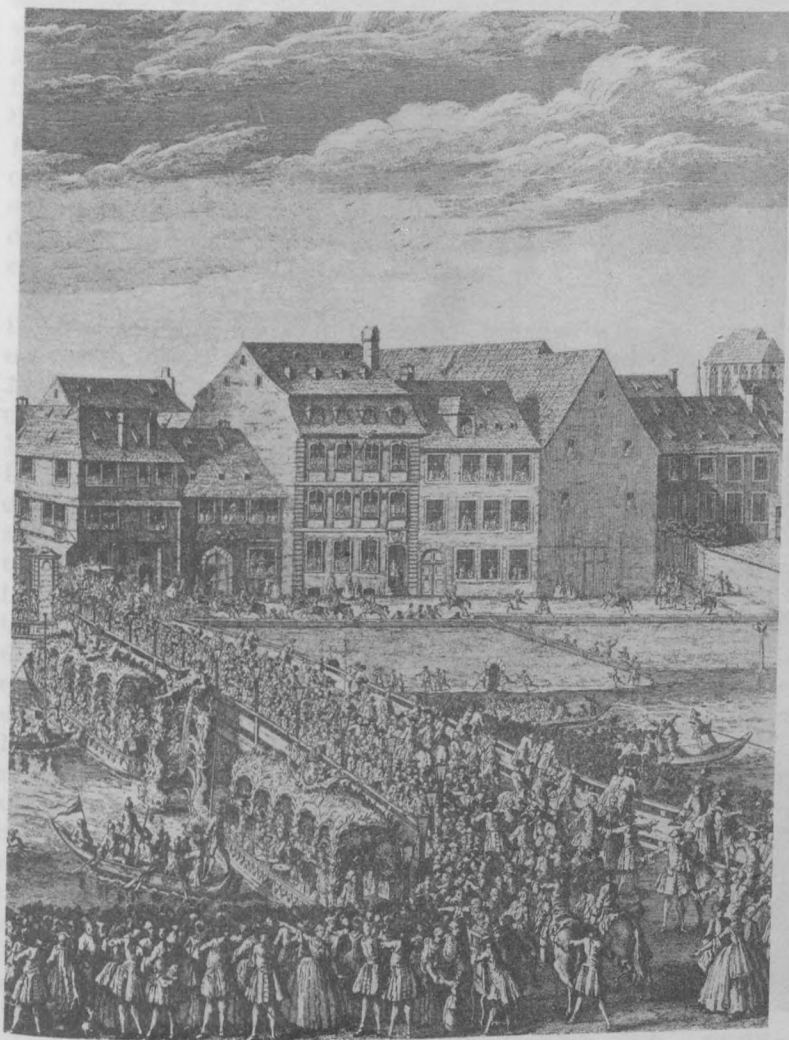
Dans les gravures qui suivent, la cathédrale va se doubler dans une structure de lumière. Duplication étrange : par le biais de la lumière qui à travers les vitraux définit l'espace gothique de l'architecture de la cathédrale, et qui maintenant inversée à l'extérieur se fait écran.

Le jeu de double se répète en se démultipliant dans les gravures illustrant les fêtes qui ont lieu sur la rivière en face du palais épiscopal. A droite de l'une des gravures un pont est doublé et changé en barque où se tient l'orchestre, à gauche figure son double, son double spéculaire, deux barques mises bout à bout font pont. Dans une autre illustration des dessins presque semblables figurent des jeux d'eau et de feux d'artifice, superposition de doubles contraires qui se



93. J.M. Weis "Description des fêtes données par la ville de Strasbourg" : la cathédrale.

retrouvent souvent dans les fêtes royales et déjà à Versailles (11). Mais le feu d'artifice est lui même un effet de duplication. Ce que démontre quelques pages plus loins sa description : "De ces colonnes roses jaillit un nombre infini de fusées qui atteignent une altitude extraordinaire avant d'exploser en un amas stellaire contre les vraies étoiles que le ciel obscurci cache".



94. J.M. Weis "Description des fêtes données par la ville de Strasbourg..."



95. J.M. Weis "Description des fêtes données par la ville de Strasbourg..."

Ces feux d'artifice sont des simulacres d'étoiles. La ville physique ne cesse pas de se montrer derrière la ville en fête. La ville du simulacre se définit en s'opposant à la ville de pierre : la cachant et la transformant il lui appartient de la montrer. Mais surtout il faut bien voir l'écart qui les sépare, la différence entre les deux corps du Roi qui doivent être réunis. En effet, le corps politique du Roi se dédouble dans le corps théologique, mais leur différence apparaît dès le début.

Les cérémonies urbaines de l'architecture nazie dénieront cet écart. L'absolutisme l'emporte. La différence entre les deux corps du Roi qui caractérisent l'architecture de la scène de la fête de Strasbourg s'est artificiellement resoudée. L'état comme oeuvre d'art totale est la représentation du pouvoir absolu. Le corps politique et le corps sacré tout en étant doubles prétendent n'être qu'un. L'aphorisme de Pascal sur le Roi et son divertissement révèle la duplication fondatrice de pouvoir. "Qu'on en fasse les preuves, qu'on laisse un roi tout seul sans aucune satisfaction de sens, sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnie et sans divertissement, penser à lui tout à loisir, et l'on verra qu'un roi sans divertissement est un homme plein de misères" (12). Imaginer un roi sans divertissement, alors qu'il est toujours entouré par sa cour, un tel Roi serait misérable, l'homme ressemble à ce Roi qui a perdu son royaume. Si d'abord l'argument ramène à la preuve du paradis perdu, une autre démonstration s'y tient. L'idée d'un Roi sans divertissement est inconcevable. En réalité il n'y a pas de Roi sans

cour. Le corps royal est défini par la récréation qui l'entoure. Un Roi sans divertissement est une fiction impossible. Mais pourquoi alors le Roi ne peut se divertir de sa seule présence ? Pourquoi le roi, étant aussi le Roi ne peut-il prendre plaisir dans la seule réflexion de son image ? D'où vient cette horreur du vide que le divertissement prétend combler artificiellement ?

Et, si un Roi sans divertissement est une fiction impossible, cette impossibilité empêche la réunion des deux corps du Roi. De même, comment la ville comme corps du Roi peut-elle se divertir dans la réflexion de sa propre image ? N'est-ce pas là aussi une fiction impossible ? L'identification de la scène de la cérémonie à celle de la ville réelle, de l'éphémère et de l'éternel dans l'architecture nazie est une réponse détournée à ces questions.

La cérémonie d'une architecture simulée est-elle indispensable à la transformation de la ville en corps du Roi ? Le dispositif par lequel la scène cérémonielle double la scène urbaine déclenche-t-il un jeu de simulacres qui n'a de cesse de révéler et déplacer la différence où s'origine le lieu scénique ?

#### L'architecture comme réverbération

*"Le Roi partit au son de toutes les Cloches de la Ville et au bruit de toute l'Artillerie des Remparts, laissant tous les coeurs pénétrés de la joie d'avoir vu et du regret de perdre si tôt ce Monarque Bien-Aimé".*



96. J.M. Weis "Description des fêtes données par la  
ville de Strasbourg..."



97. Piero della Francesca  
"La légende de la vraie croix"  
S. Francesco Arezzo 1459

L'ultime commentaire de la visite royale à Strasbourg décline joie et regret. Sensation double, mixte, de l'homme qui est un Roi et qui a perdu son royaume. Superposition de la joie et du regret qui désigne les fissures causées par le simulacre de la fête. La gravure finale laisse voir l'ombre d'une ville au centre de laquelle se tient une scène lumineuse. La scène reproduit une ville qui encadre une arche qui encadre une scène. Scène doublement encadrée où y est célébrée la représentation peinte de Strasbourg. Dans ce processus la propre réflexion de la ville comme scène conduit à la scène comme ville. On est donc ramené à la troisième des représentations de l'architecture.

La scène qui représente la ville revient à travers les décors théâtraux peints en perspective, à la question première de la scénographie. Le dispositif de la perspective permet à l'architecte et au scénographe de passer de la tridimension de la "scène" urbaine à la bidimension du décor scénique. Ainsi deux processus se recouvrent, se jouxtent: au chiasme de l'urbain comme scène à la scène urbaine correspond le passage de la tridimension à la bidimension, de l'espace habitable à l'espace du dessin. Alors que la perspective chez son inventeur, Brunelleschi est un dispositif que se partagent indistinctement scénographe, peintre et architecte ; avec Alberti elle devient l'enjeu à partir duquel il est possible d'établir la spécificité de chacun. La recommandation d'Alberti adressée aux architectes, d'éviter le simulacre de la perspective dans la présentation de l'oeuvre d'architecture ne signifie pas la soustraction d'un moyen supplémentaire à sa fabrication.



98. Piero della Francesca  
"La légende de la vraie croix"

S. Francesco Arezzo 1459

Présente/absente du dispositif architectural elle est, en tant que "construction légitime" ce qui soutient, sous-tend les "Idées" de l'architecture : les dessins de plan, façade et autres côtés. Et en plus et surtout, elle projette dans la tridimension de l'édifice construit l'empreinte bidimensionnelle de ces dessins, traces de sa construction. Ce double phénomène déclenche un aller retour incessant de la bi à la tridimension qui est l'occasion de la réverbération de l'espace. Vibration persistante dans laquelle la scénographie : l'effet perspectif n'en finit pas de se reproduire révélant ainsi l'architecture de l'espace. Effet d'effet, la perspective démultipliée est ce lieu fuyant où s'organisent, s'architecturent la scène et son édifice.

Dans la série peinte "la légende de la vraie croix" de Piero della Francesca, deux images apparaissent étrangement voisines, celle d'un soldat sonnante une trompette ce double dans un visage masqué qui ne laisse qu'entrevoir un regard. Entre ces deux visages communiquent son et regard, chacun subissant l'effet provoqué par l'autre : le son devient visible, le regard devient réverbérant, percutant. L'architecture, effet (dé)multiplié de la perspective saisit et condense la réverbération dans le visuel. Et dans ce sens elle s'oppose à la pétrification de la scène de la cérémonie nazie où le décor prétrifié, méduse. Son oscillation travaille la fissure, elle introduit le doute, elle marque la différence entre les deux corps du Roi. L'architecture dans la scène cérémonielle urbaine en tant que marge, supplément, surplus de la construction, introduit la réverbération

et fissure les remparts de la ville condamnée jusqu'à ce qu'ils s'écroulent comme les trompettes devant le mur de Jericho.

*"Quand vous entendrez le son du cor, tout le peuple poussera une grande clameur ; le rempart de la ville tombera et le peuple montera, chacun droit devant soi".*

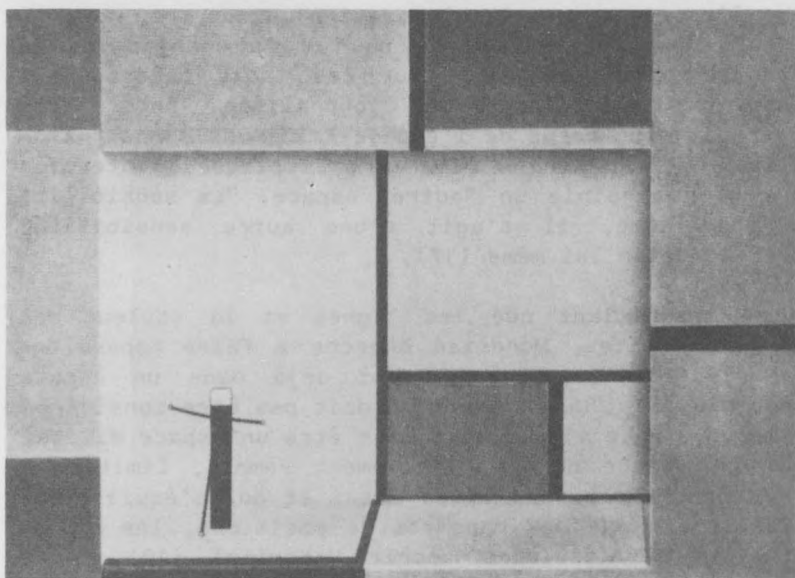
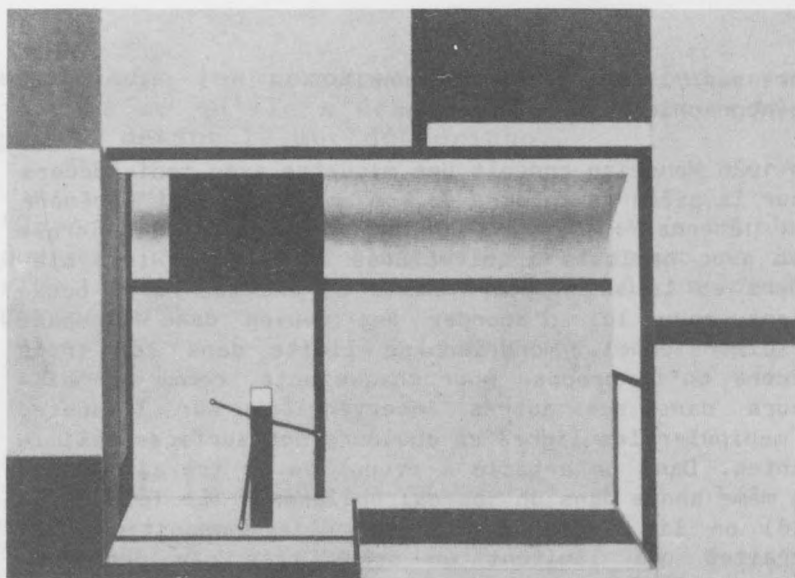
*Le livre de Josué (VI, 5)*

## Note sur "l'éphémère est éternel"

Scénographie de Piet Mondrian

En 1926 Mondrian conçoit une maquette avec trois décors pour la pièce de théâtre de son ami Seuphor "L'Ephémère est éternel". Ce projet de scénographie théâtrale est avec quelques architectures intérieures (ses ateliers et le salon pour Madame B) une des rares occasions pour lui d'aborder une oeuvre dans l'espace tridimensionnel. Mondrian se limite dans les trois décors qu'il propose pour chaque acte, comme par ailleurs dans ses autres interventions sur l'espace, à manipuler les lignes et couleurs des surfaces délimitantes. Dans un article à propos de ce travail publié la même année dans un journal hollandais (Le Telegraaf) (16) on lit : "Ce sont trois belles compositions abstraites qui limitent un scène très peu profonde. Ici de nouveau nous voyons la répugnance de Mondrian pour l'espace qui, selon lui, est beaucoup trop naturaliste". "Ne se trouve-t-il pas là, aux antipodes de notre art théâtral fondé sur les trois dimensions?" finit par s'interroger le journaliste. En réalité il s'agit d'un refus de l'espace tridimensionnel "naturalisé". Refus qui en même temps implique l'intention de rendre sensible un "autre" espace. "La sensibilité se transforme, il s'agit d'une autre sensibilité" écrit Mondrian lui même (17).

En ne travaillant que les lignes et la couleur des surfaces limites, Mondrian cherche à faire apparaître les divisions qui pré-existent déjà dans un espace supposé vide. ("Une chambre ne doit pas être considérée comme un espace vide ; elle doit être un espace divisé, donc un espace déjà partiellement rempli, limité par six surfaces divisées-elles aussi et qui s'équilibrent mutuellement par des rapports de positions, les dimensions et les couleurs" écrit Mondrian) (18) et de même que : "Plus la peinture apparaîtra comme "la nouvelle plastique architectonique de la couleur",

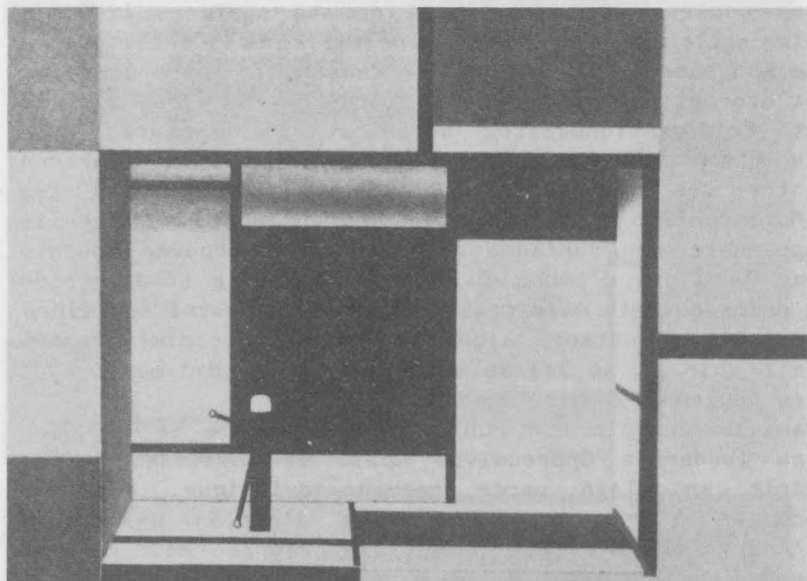


99 - 100 Piet Mondrian : Décor pour "l'éphémère est éternel" - 1926

plus elle s'unira à l'architecture" (19), plus la scénographie (idée de l'architecture) travaillera les couleurs et les lignes de ses surfaces limites, plus elle ouvrira notre sensibilité à l'architecture de son espace. La coïncidence temporelle entre éphémère et éternel proposée dans le titre traverse aussi surface et tridimensionnalité, décor et architecture. Mais au moment où la coïncidence se fait, la différence entre les intervenants s'accroît. Ainsi dans les photographies de la maquette la continuité-homogénéité apparente des surfaces délimitantes s'ouvre soudain par la ligne d'ombre du fond à une autre tridimension à peine ouverte mais très profonde. Un nouvel équilibre instable s'établit alors et l'espace tridimensionnel fait voir et se laisse voir par le jeu bidimensionnel des couleurs et des lignes.

Dans un article non publié "L'Art montre le Mal dans les Tendances Oppressives Nazie et Soviétique" (20) écrit en plein pacte germano-soviétique. Mondrian propose l'art comme instrument d'action politique. L'Art écrit-il serait un outil approprié "pour révéler le Mal de l'Oppression et pour contribuer à le combattre" (21).

On a trop vite pensé que ce type d'article prétendait ramener toute réalité à son expression esthétique. Pour Mondrian l'art n'est pas la représentation, le reflet d'une réalité extérieure. Il n'est pas envisagé comme le moyen de communiquer des contenus sociaux, il est un discours capable de former et transformer la réalité, au moins partiellement. En mettant l'accent sur la valeur pragmatique du discours de l'oeuvre d'art, son efficacité, sa capacité à agir sur les énoncés politiques et sociaux, Mondrian n'oppose pas à une situation figée par l'oppression politique, l'art comme évocation métaphorique d'une certaine dynamique dont l'effet serait libérateur. L'enjeu consiste à voir comment l'équilibre des contraires présents dans l'oeuvre génère une unité autre, une unité sans cesse en mouvement. "Dans l'art comme dans la vie l'unité est créée d'équivalences et non d'uniformités" (22).



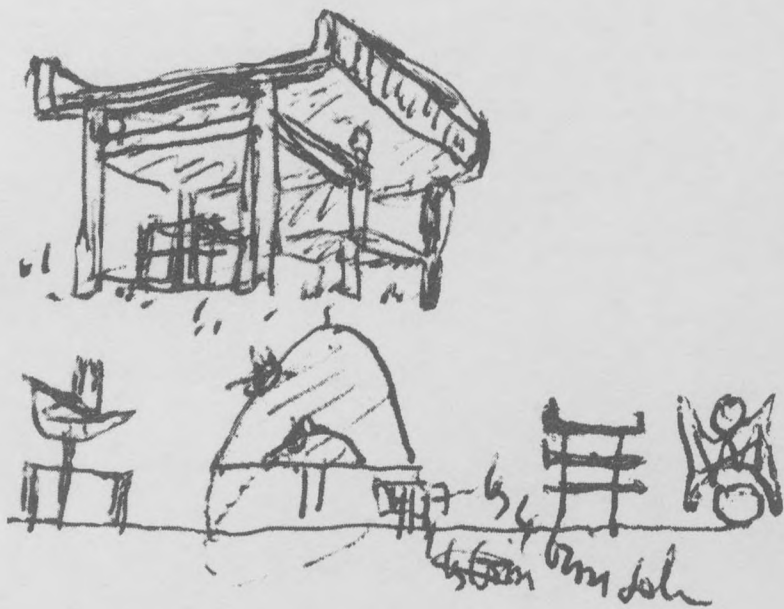
101. Piet Mondrian : Décor pour "l'éphémère est éternel" - 1926

Unité qui ne supprime pas les particularités, mais qui marque l'écart où celles-ci se fondent. A la fin de l'article Mondrian prend comme exemple l'architecture, le dernier des arts à trouver son achèvement, et gagnant ainsi dans la "nouvelle plastique" un statut identique aux autres arts. Afin d'atteindre sa complétude par une voie nouvelle, l'architecture doit traduire dans ses bâtiments le contenu essentiel du peintre et du sculpteur. Elle doit établir des rapports "purs", à travers des moyens d'expression "purs" : la forme, et la couleur" (23). De même que dans "l'Ephémère est l'éternel" on ne prétend pas subsumer l'éphémère dans l'éternel en le gommant, le décor ne se prend pas permanent, pétrifiant, l'écart reste ainsi marqué.

Si l'architecture doit trouver dans son espace les lignes et les couleurs qui forment son "essence", la bidimensionnalité introduit dans la tridimensionnalité et leur écart constitue l'unité de l'oeuvre.

Dernière remarque : si l'architecture reste en retard dans l'évolution des arts plastiques, elle est en même temps l'objectif, le but, toujours insaisissable d'un art qui montre le Mal.





102. Le Corbusier dessin - "Les instruments du progrès et la culture" l'alternatif (différentiel) "maître de toutes les nuances" les 24 h. "les 4 brise soleil".

TROISIEME DIGRESSION : LA THEORIE DE LA LUMIERE  
CHEZ ARISTOTE : VERS UNE ARCHITECTURE DIAPHANE

"A travers la perspective des édifices aussi, prélève la lumière de certaines parties du ciel." C'est ainsi que Mgr Barbaro traduira le paragraphe du "Vitruve" (1) sur la nécessité de la perspective en architecture. "La perspective en général est ce qui rend compte des causes du voir", écrira Barbaro au début de son commentaire. Enseignant à l'université de Padoue, centre de l'aristotélisme européen au XVe et XVIe siècles, traducteur lui-même des textes d'Aristote, Barbaro réfèrera dans ses commentaires la perspective à la théorie de la lumière chez Aristote. Pour celui-ci la lumière n'est pas une substance et par conséquent elle ne peut être une masse de corpuscules qui se déplace avec sa luminosité. Elle n'est pas non plus une radiation qui, se répandant d'un objet à un autre reste inchangée, identique. Sa transmission doit être comprise comme l'induction d'une source lumineuse qui dans l'objet éclairé, engendre une autre lumière. Le corps s'empare de ce que la lumière lui apporte et produit en lui-même la luminosité. Après quoi il est capable (ou non) d'éclairer d'autres corps. Or il doit exister une propriété commune à tous les corps leur permettant de devenir lumineux, de recevoir en eux la lumière : c'est la diaphanéité. Aristote la définit comme une "puissance" dont la lumière est l'acte, (Aristote : De Anima II 418 b 9). Le mot  $\delta\lambda\alpha\varphi\alpha\upsilon\epsilon\varsigma$  ne peut pas être traduit comme "transparence", il ne s'agit pas de le comprendre comme un milieu qui laisserait passer la lumière, de se laisser pénétrer par elle. La traduction latine du terme grec par *perspicuum* ou *diaphanum* se rapporte à la notion de "perspective en général" de Barbaro, cause de la visibilité des corps. "Quand le corps diaphane

devient (lumineux), écrit Aristote, c'est par l'action du feu, ou de quelque chose comme le corps en haut (le ciel)" (2). L'origine aristotélicienne de la traduction de Barbaro du Vitruve devient ici manifeste.

Si le continuum spatial constitue l'essence de l'oeuvre architecturale, il faut le comprendre comme une étendue (extensio) fluctuante entre des surfaces construites animées par une intention (intentio). On peut parler alors d'une étendue qualitative, d'un continuum intensif. Les surfaces limites du corps architectural, les lieux où s'agent ses parties (murs, planchers, toits...) ne sont présentes dans l'oeuvre que pour rendre visible ce continuum. Cependant l'effet d'architecture ne se produit pas toujours, toutes les surfaces construites ne coïncident pas avec les rails d'un espace architectural. Comme le dit Theo van Doesbourg : "Assembler des locaux d'habitation n'est pas faire de l'architecture" (3). Encore faut-il que les assemblages se superposent aux surfaces qui guident le flux de l'étendue architecturale relevant des articulations déjà présentes dans l'espace habitable. Quand Piet Mondrian, à propos de l'espace de son atelier dit : "Il (l'atelier) doit être déjà un espace partiellement rempli" (4), il fait allusion à la préexistence de ces articulations singulières. L'oeuvre architecturale ne fait que rendre visible ces articulations qui en retour, rendent visible l'architecturalité de son étendue. T. van Doesbourg dira : "Du moment que l'architecte ou l'ingénieur veulent rendre visible le rapport des proportions équilibrées, c'est-à-dire, comme un mur se comporte en relation avec l'espace (le rail avec le flux) ses intentions ne sont plus exclusivement constructives mais églament plastiques (architecturales)" (5). Or tous ces effets de révélations ne sont possibles que parce que le corps architectural en tant

que diaphane s'imbibe de la lumière et, devenu lumineux se fait voir et rend visible. Alexandre d'Aphrodise dans son "De anima cum mantissa" compare la diaphanéité des corps avec un miroir qui moyennant la réception des rayons lumineux produit en lui même l'image des objets.

Une fois abandonné l'attachement aux règles de la composition, aux commandements du plan, l'oeuvre architecturale est rapportée à ce mouvement de fluidité de l'espace, elle devient plus fuyante et multiplie ses effets de visibilité. Alors enfin les trois idées, les trois espèces de l'agencement, sans se confondre, s'équivalent. Le plan libéré redécouvre une épaisseur plus fine, élévation et coupe indistinctes deviennent aussi parcourables que le plan. S'écartant de la pesanteur de l'édifice l'oeuvre d'architecture s'ouvre à une expérimentation qui élargit notre capacité de perception. L'expérimentation de l'oeuvre cherche à la placer comme le miroir d'Alexandre d'Aphrodise de manière à saisir les articulations préexistantes pour produire en elle même l'image de l'architecturalité de l'espace ; l'image de son objet dérobé.

(1) Daniele Barbaro, Vitruvio, *I dieci libri dell' Architettura tradutti et comentati...*, Venice, 1556.

(2) Aristote, *De Anima*, II 7 418b 11.

(3) Theo van Doesbourg. L'importance de la couleur en architecture, "Bouwkundig Weekblad", XLIV n. 21, 26.5.1923.

(4) Piet Mondrian, Réalité naturelle et réalité abstraite, revue "De Stijl", 1919-1920.

(5) Idem note 3.



1.

1. Charles Sanders Peirce (1839-1914), considéré comme le père de la philosophie américaine, applique sa Phénoménologie et sa théorie des catégories, comme "la description de ce qui est devant nous" au "monde de la conscience", et sur cela écrivait "fin versé" à Lady Welby, 1901 et son Pragmatisme selon "les effets pratiques que nous pouvons être produits par l'objet de notre conception" la conception de tous ces effets est l'essence complète de l'objet" (in La Revue philosophique). Tous deux semblent pouvoir les interpréter ensemble à un "Pragmatisme de l'objet" et l'objet.

### NOTES

2. L'utilisation faite par Peirce de "l'essence" ne coïncide pas avec celle de Peirce introduite par les textes de C. Peirce, et renvoie en premier lieu à la notion de Peirce de "l'essence" d'un objet, qui est un objet en soi, et a donc l'essence de C. Peirce, dans "Introduction", "Introduction" et de Peirce sur la philosophie américaine. Lyotard lui-même dans une note ajoutée à l'édition de Peirce (ici citée), rend compte d'un glissement entre les deux termes. Dans un autre endroit Lyotard est plus explicite sur ce glissement en disant "une œuvre ne peut pas être réalisée et elle n'est pas avant tout postérieure". In *Alphabets*, 1980.

3. J.F. Lyotard, *Idem*, *Idem*, 1977, p. 189.

4. S. Malevitch, "Architectures Supérieures", *Cahiers*, 1960, 1972.

5. J.F. Lyotard, *Idem*, *Idem*.

6. Cet ouvrage vient d'être traduit par architecturaux Process, 1980.

7. C.S. Peirce, "Specimens of Specimens", D. in *Collected papers*, pp. 311.

Page 280  
manquante sur le rapport

1/

1. Charles Sanders Peirce (1839-1914), considéré comme le père de la philosophie américaine, définit sa Phanéropscopie ou étude des phénomènes comme "la description de ce qui est devant l'esprit ou la conscience ; tel que cela apparaît" (in Lettres à Lady Welby, 1904) et son Pragmatisme comme "les effets pratiques que nous pensons être produits par l'objet de notre conception ; la conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet" (in La Revue philosophique). Tous deux semblent pourvoir les instruments conceptuels à un "Pragmatisme de l'oeuvre architecturale".

2. L'utilisation faite ici de "modernité/post-modernité" ne coïncide pas avec celle du débat introduit par les textes de C. Jencks ; en revanche on prend comme référence les travaux de J.F. Lyotard. D'autre part en faisant de cette paire unie par un tiret un seul concept, on a suivi l'exemple de L. Marin dans "Architecture, représentation : six thèses sur le sublime architectural." Lyotard lui-même dans une note ajoutée a posteriori au texte ici cité, rend compte d'un glissement entre ces deux termes. Dans un texte récent Lyotard sera plus explicite sur ce rapprochement en écrivant "Une oeuvre ne peut pas être moderne si elle n'est pas avant tout post-moderne". In Alphabeta, 1982.

3. J.F. Lyotard, J.L. Thiebaud, Au juste ; Paris, 1979.

4. K. Malevitch, "Architecture Suprématisme"; Leningrad, rééd., 1972.

5. J.F. Lyotard, op. cit.

6. Cet ouvrage vient d'être réédité par Architectural Process ; Japon, 1981.

7. C.S. Peirce, "Speculative Grammar", II, in Collected papers, op. cit.

8. Ibid.
9. L. Wittgenstein, Zettel ; Oxford, 1967. Voir aussi "Philosophical Investigations"; Oxford, 1953.
10. Ibid.
11. C. S. Peirce, "The art of Reasoning," 1895.
12. El Lissitzky, "Proun," 1920-1921.
13. H. Poincaré, "La valeur de la science"; Paris, 1905.
14. Voir entre autres : les travaux de Y.A. Bois ainsi que B. Reichlin, in Catalogue de l'exhibition de Sartoris ; Lausanne et Zurich, 1978 et A. Rivkin "L'architecture comme écriture", in Summarios ; Buenos Aires, 1979.
15. En rapport avec le "soustrait (n-1)" et "la rapidité des parcours sur place" ; voir la notion de "Rhizome" in G. Deleuze et F. Guattari, "Rhizome introduction"; Paris, éd. de Minuit, 1976.
16. T. van Doesburg, "Trois conférences sur le nouvel art plastique"; Amsterdam, 1919.
17. Op. cit. note 12.
18. La couleur devient ainsi "matériau architectural" et servira d'après T. van Doesburg à "satisfaire le désir de rendre visibles les rapports mutuels entre les espaces et les objets". T. van Doesburg, in Bouwkundig Weekblad ; 1923, n° 21.
19. K. Malevitch, "Des nouveaux systèmes dans l'art"; Vitebsk, 1919.
20. Y. A. Bois, Ch. Bonnefoy, J. Clay, Architecture, arts plastiques ; Paris, 1979.
21. Op. cit. note 16.
22. J.F. Lyotard, Discours, figures ; Paris, 1971.
23. Op. cit. note 7.

24. R. Krauss, "Notes sur l'index", in *Macula* n° 5-6.

25. Comme le montre L. Marin in Détruire la peinture ; Paris, 1977.

26. Op. cit. note 7.

27. Op. cit. note 11.

28. Le tableau date de 1928, tandis que le commentaire est de 1960. Joseph Albers, "City 1928", in *Macula* ; 1977, n° 2.

29. Palladio, dans une des illustrations de Vitruve de Mgr Barbaro, agence dans un dessin d'un petit temple, à l'intérieur de la même silhouette : plan, élévation et section. In D. Barbaro, I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio ; Venezia, 1556. Barbaro reprendra plus tard le même dessin pour illustrer les "espèces", les Représentations en architecture, in "Pratica de Perspettiva"; Venezia, 1568.

30. M. Merleau-Ponty, "L'oeil et l'esprit"; La Tholonet, 1960.

31. Ibid.

32. Op. cit. notre 12.

33. Ibid.

34. C. S. Peirce, "Letters to Lady Welby"; 1904.

35. E. Lévinas, "De l'existence à l'existant"; Paris, 1947.

2/

1. Voir l'analyse des silhouettes de Tchernichoff dans "ichographie, Plans et vestiges : Modernité, Postmodernité."

2. Ch. S. Peirce, Collected Papers, Vol. IV The Simplest Mathematics, Book II Existentials graphs.

3. Ibid.

4. La maison Domino précède d'une décennie la Contre-construction de Van Doesbourg. Le Corbusier construit déjà des villas en "plan libre" ; quand il assiste, en tenue de chantier, à l'exposition du projet de van Doesbourg. Or ce n'est pas cette précédente chronologique qui différencie ces deux démarches en quête de l'architecturalité de l'espace moderne. Pour une analyse de la démarche ouverte par L.C. voir l'article de P. Eisenman la maison Domino et le signe auto-référentiel dans Oppositions (version française dans les Cahiers de la Recherche Architecturale).

5. Les axonométries et maquettes de Maison Particulière (Contre-construction) en collaboration avec Van Eesteren sont indiquées dans le catalogue de l'exposition de De Stijl de la Galerie de l'Effort Moderne (L. Rosenberg) sous le titre "Analyse d'Architecture : Contre-construction".

6. T. van Doesbourg, "La signification de la couleur en architecture", publié dans Bowkundig Weeblad XLIV 21 1923.

7. Ibid.

8. Ibid.

9. Collin Rowe "The Mathematical Ideal Villa" dans Architectural Review, 1947.

10. T. van Doesbourg "Schilderkunst : De la composition à la contre-composition" dans De Stijl VII 73/74 1926.

11. T. van Doesbourg "La nouvelle architecture est anticubique" dans "Vers une architecture plastique" publié dans De Stijl VI 6/7 1924.

12. Joost Baljeu "La quatrième dimension" dans Theo van Doesbourg 1883-1931 catalogue de l'exposition, Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven, Gemeenstemuseum de Den Haag, Kunsthalle de Nürem-

berg et de Basel, 1968.

13. Voir H. Bergson, Matière et mémoire, Paris 1896 et L'évolution créatrice Paris 1907 ; surtout le chapitre "le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécaniciste" dans ce dernier ouvrage.

14. Dans une note de l'article "L'architecture nouvelle est anti cubique" de 1924 (citée en 2/11) T. van Doesbourg écrit : "...le schéma de base de la nouvelle architecture devrait s'approcher de l'Hypercube quadrimensionnel de H. Hinton, le Tessaract". En revanche dans une de ses fiches écrites entre 1929 et 1948 (publiées après sa mort sous le titre de Zettel, Oxford 1968) L. Wittgenstein écrira sur le même sujet : "... en tout cas, le cube à quatre dimensions que vous avez dessiné, ce n'est pas l'image que j'ai ! Ce que j'ai actuellement comme image, ce sont seulement le mot et le refus de tout ce que vous pouvez me montrer". Entre ces deux positions toute la question de la représentation de l'irreprésentable quatrième dimension reste posée.

15. L'apparition de la diagonale dans le tableau sera au centre de sa polémique avec P. Mondrian. Plus tard la diagonale sera utilisée par T. van Doesbourg dans l'architecture intérieure de l'Aubette à Strasbourg (1929-1930). Par contre dans sa maison à Meudon (1929-1931) où la diagonale n'apparaît pas on voit des poteaux comme dans les villas de Le Corbusier. Dans une conférence à Barcelone en 1930 "L'esprit fondamental de l'architecture contemporaine" T. van Doesbourg parlera pour la première fois de la construction comme un système d'ossature, de squelette, rejoignant ainsi peut être la démarche initiée par Le Corbusier avec sa maison Domino.

3/

1. D. Barbaro, Vitruvio P.M. I dieci libri del l'Architettura Venice 1556.
2. L. B. Alberti De Re Aedificatoria. Finie vers 1450 elle sera publiée pour la première fois après la mort de son auteur en 1485 à Florence.
3. Entre autres voir Ch. Jencks dans The Language of Post-Modern Architecture, Londres 1977 (trad. fce. Paris 1979).
4. Voir l'intervention de L. Krier (un des représentants de la doctrine anti industrielle en architecture) dans le colloque "Architecture Institutions Pouvoir" pour Critica 2, Montecatini, Mai 1982.
5. La maquette du projet du Musée de Munich de P.L Troost est présentée dans le cortège pour "la journée de l'art allemand" à Munich en 1937.
6. Il s'agit du bal des architecte de New-York à l'Hôtel Astoria, New-York 1931.
7. Axe nord-sud Berlin, G.B.I. (Generalbauinspektoy für die Reichshauptstadt) sous la direction de A. Speer, 1941.
8. On distingue dans l'ensemble de Nuremberg le stade de Zeppelinfeld où A. Speer mettant en scène ses "architectures de lumière".
9. Le livre rend compte du séjour de Louis XV à Strasbourg entre le 5 et le 10 octobre de 1744.
10. E.H. Kantorowicz The King Two Bodies, A Study in Medieval Theology, Princeton University Press 1957.
11. Voir L. Marin Le Portrait du Roi, Paris 1981, en particulier le chapitre : le roi magicien ou la fête du prince.
12. B. Pascal Pensées, divertissement II 142.

13. Brunelleschi conçoit une "machine scénique" pour une représentation sacrée à Florence en 1435.

14. Les fresques ont été peintes dans le chœur de San Francesco à Arezzo entre 1452 et 1457.

15. Les deux têtes doivent être reliées d'après H. Damisch à la représentation du peintre dans son tableau, une sorte de signature. Le heaume qui seul laisse passer le regard se rapporterait ainsi à "tavoletta" (la machine/dispositif de la perspective) de Brunelleschi (H. Damisch séminaire sur l'Autoportrait à l'E.N.S.).

16. De Telegraaf du 12 Septembre 1926.

17. Piet Mondrian, Réalité Naturelle, Réalité Abstraite ; scène VII, Atelier de Z, dans De Stijl, 1919-1920.

18. Ibid.

19. Ibid.

20. L'essai commencé à Londres et fini à New-York devait être publié par la "Partisan Review", mais à cause des coupures qui lui ont été demandées, Mondrian refuse de le publier.

21. P. Mondrian, Art Shows the Evil of Nazi and Soviet Oppressive Tendencies, 1940

22. Ibid.

23. Ibid.

13. Brunelleschi conceit une "machine scénique" dans une représentation sacrée à Florence en 1425. 1354.

14. Les fresques ont été peintes dans le chœur de la cathédrale de Florence en 1425.

15. Les deux figures doivent être traitées d'après H. Gantch à la représentation du peintre dans son atelier, une sorte de "signature" de la peinture. Elles passent par la machine "dispositif" de la sorte à "voilette" la machine "dispositif" de Brunelleschi. H. Gantch, *scénario perspectif de Brunelleschi*, la machine "dispositif" de Brunelleschi à l'E.N.S. de Paris et de son état actuel. Paris, 1922.

16. Voir l'ouvrage de H. Gantch, *scénario perspectif de Brunelleschi*, la machine "dispositif" de Brunelleschi à l'E.N.S. de Paris et de son état actuel. Paris, 1922.

17. P. Mondrian, *Revue Nationale Réaliste*, 1917-1920, article de 1917, dans le 2<sup>e</sup> tome de 1917.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. L'essai consacré à l'ouvrage de Mondrian est intitulé "Mondrian et le cubisme" par le critique d'art de la revue "Revue Nationale Réaliste". A cause des coupures qui lui ont été faites, Mondrian refuse de le publier.

21. E. Mondrian, *Art et Cosmos*, 1917, article de 1917, dans le 2<sup>e</sup> tome de 1917.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*

49. *Ibid.*

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

61. *Ibid.*

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*

65. *Ibid.*

66. *Ibid.*

67. *Ibid.*

68. *Ibid.*

69. *Ibid.*

70. *Ibid.*

71. *Ibid.*

72. *Ibid.*

73. *Ibid.*

74. *Ibid.*

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*

79. *Ibid.*

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*

84. *Ibid.*

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*

88. *Ibid.*

89. *Ibid.*

90. *Ibid.*

91. *Ibid.*

92. *Ibid.*

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

95. *Ibid.*

96. *Ibid.*

97. *Ibid.*

98. *Ibid.*

99. *Ibid.*

100. *Ibid.*

101. *Ibid.*

102. *Ibid.*

103. *Ibid.*

104. *Ibid.*

105. *Ibid.*

106. *Ibid.*

107. *Ibid.*

108. *Ibid.*

109. *Ibid.*

110. *Ibid.*

111. *Ibid.*

112. *Ibid.*

113. *Ibid.*

114. *Ibid.*

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*

117. *Ibid.*

118. *Ibid.*

119. *Ibid.*

120. *Ibid.*

121. *Ibid.*

122. *Ibid.*

123. *Ibid.*

124. *Ibid.*

125. *Ibid.*

126. *Ibid.*

127. *Ibid.*

128. *Ibid.*

129. *Ibid.*

130. *Ibid.*

131. *Ibid.*

132. *Ibid.*

133. *Ibid.*

134. *Ibid.*

135. *Ibid.*

136. *Ibid.*

137. *Ibid.*

138. *Ibid.*

139. *Ibid.*

140. *Ibid.*

141. *Ibid.*

142. *Ibid.*

143. *Ibid.*

144. *Ibid.*

145. *Ibid.*

146. *Ibid.*

147. *Ibid.*

148. *Ibid.*

149. *Ibid.*

150. *Ibid.*

151. *Ibid.*

152. *Ibid.*

153. *Ibid.*

154. *Ibid.*

155. *Ibid.*

156. *Ibid.*

157. *Ibid.*

158. *Ibid.*

159. *Ibid.*

160. *Ibid.*

161. *Ibid.*

162. *Ibid.*

163. *Ibid.*

164. *Ibid.*

165. *Ibid.*

166. *Ibid.*

167. *Ibid.*

168. *Ibid.*

169. *Ibid.*

170. *Ibid.*

171. *Ibid.*

172. *Ibid.*

173. *Ibid.*

174. *Ibid.*

175. *Ibid.*

176. *Ibid.*

177. *Ibid.*

178. *Ibid.*

179. *Ibid.*

180. *Ibid.*

181. *Ibid.*

182. *Ibid.*

183. *Ibid.*

184. *Ibid.*

185. *Ibid.*

186. *Ibid.*

187. *Ibid.*

188. *Ibid.*

189. *Ibid.*

190. *Ibid.*

191. *Ibid.*

192. *Ibid.*

193. *Ibid.*

194. *Ibid.*

195. *Ibid.*

196. *Ibid.*

197. *Ibid.*

198. *Ibid.*

199. *Ibid.*

200. *Ibid.*

L'architecture, je l'ai dit, est une science  
plaine et simple, le plus facile de toutes les  
sciences, car elle est la plus ancienne et la  
plus utile, qui est la base de toutes les  
autres, et qui est la plus noble et la plus  
digne de l'homme.

L'architecture est un art de bâtir  
des édifices, des maisons, des palais,  
des temples, des églises, des châteaux,  
des fortifications, etc.

APPENDICE ARGENTIN :

LES PASSIONS DE L'ARCHITECTURE

La passion de l'architecture est une  
passion noble et utile, qui est la base  
de toutes les autres sciences et arts.  
Elle est la plus ancienne et la plus  
digne de l'homme, car elle est la plus  
utile et la plus noble de toutes les  
sciences et arts.

La passion de l'architecture est une  
passion noble et utile, qui est la base  
de toutes les autres sciences et arts.  
Elle est la plus ancienne et la plus  
digne de l'homme, car elle est la plus  
utile et la plus noble de toutes les  
sciences et arts.

Page 290  
manquante sur le rapport

... "L'architecture, je l'ai dans mon coeur, placée au point le plus tendu de ma sensibilité. Je ne crois en fin de compte qu'à la beauté, qui est la vraie source de joie. L'art, produit de l'équation "**raison-passion**" est, pour moi, le lieu du bonheur humain"...

... "L'architecture est un acte de volonté consciente. Architecturer, "**c'est mettre en ordre**". Mettre en ordre quoi ? des fonctions et des objets. Occuper l'espace avec des édifices et avec des routes. Créer des vases pour abriter des hommes et créer des communications utiles pour s'y rendre. Agir sur nos esprit par l'habileté des solutions, sur nos sens par les formes proposées à nos yeux et par les distances imposées à notre marche. Emouvoir par le jeu de perceptions auxquelles nous sommes sensibles, et auxquelles nous ne pouvons pas nous soustraire. Espaces, distances et formes, espaces intérieurs et formes intérieures, cheminement intérieur et formes extérieures, et espaces extérieurs - quantités, poids, distances, atmosphère, c'est avec cela que nous agissons. Tels sont les événements en cause"...

... "Cet acte de volonté apparaît dans la création des villes. Et, surtout en Amérique, où la décision fut **de venir** et, étant venu, **d'agir**, on a créé les villes géométriquement, parce que la géométrie est le propre de l'homme. Je vais vous montrer comment surgit la sensation architecturale : par réaction à des choses géométriques"...

... "Je dessine un prisme allongé, cet autre, cubique. J'affirme que là est le définitif, le fondamental de la sensation architecturale. Le choc s'est produit. Vous avez dit, dressant ce prisme dans l'espace avec ses proportions, **"voilà comme je suis"**.

Vous le sentez plus nettement, si le prisme cubique s'amincit et s'élève, si le prisme allongé s'aplatit et s'étale. Vous êtes en face de **caractères**, vous avez créé des caractères. Et quoi que vous ajoutiez à l'oeuvre, en finesse ou en robustesse, en tourments ou en clarté, tout est ici déjà déterminé, vous ne modifierez plus la sensation première"...

... "Je me suis attaché avec une véritable passion à jouer avec ces éléments fondamentaux de la sensation architecturale. Voyez l'épure précisant les proportions de la villa de Garches. **L'invention des proportions**, le choix des pleins et des vides, la fixation de la hauteur par rapport à une largeur imposée par les servitudes du terrain, ressortissent à la création lyrique même : **telle est l'oeuvre jaillie d'on ne sait quel profond stock de connaissances acquises, d'expériences et de puissance créatrice individuelle.** Aussitôt pourtant, l'esprit, curieux et avide, cherche à lire au coeur de ce produit brut en lequel la destinée de l'oeuvre est déjà définitivement inscrite"...

... "Une question de loyauté professionnelle nous oblige à vouer notre entière sollicitude

à l'intérieur de la maison. On entre : on reçoit un choc, première sensation. Vous voici impressionnés par telle grandeur de pièce succédant à telle autre, par telle forme de pièce succédant à telle autre. Là est l'architecture !"...

..."Mais comment recevez-vous la commotion architecturale ? Par l'effet des rapports que vous percevez. Ces rapports sont fournis par quoi ? par des choses, par des surfaces que vous voyez et vous les voyez parce qu'elles sont éclairées.

..."Lumières sur formes, intensité lumineuse spécifique, volumes successifs agissent sur notre être sensible, provoquent des sensations physiques, physiologiques, que des savants ont enregistrées, décrites, classées, spécifiées. Cette horizontale ou cette verticale, cette ligne en dents de scie brutalement brisée, ou cette molle ondulation, cette forme fermée et centrique du cercle ou du carré, voici qui agit profondément sur nous et qualifie nos créations et détermine nos sensations. Rythme, diversité ou monotonie, cohérence ou incohérence, surprise ravissante, ou décevante, saisissement joyeux de la lumière ou froid de l'obscurité, quiétude de la chambre éclairée ou angoisse de la chambre pleine de coins d'ombre, enthousiasme ou dépression voilà le résultat de ces choses que je viens de dessiner, qui affectent notre sensibilité par une suite d'impressions auxquelles nul ne peut se soustraire"...

..."Je suis en Bretagne ; cette ligne pure est la limite de l'océan sur le ciel ; un vaste plan horizontal s'étend vers moi. J'apprécie comme une volupté ce magistral repos. Voici quelques rochers à droite. La sinuosité des plages de sable me ravit comme une très douce modulation sur le plan horizontal. Je marchais. Subitement je me suis arrêté. Entre l'horizon et mes yeux, un événement sensationnel s'est produit ; une roche verticale, une pierre de granit est là debout, comme un menhir ; sa verticale fait avec l'horizon de la mer un angle droit. Cristallisation, fixation du site. Ici est un lieu où l'homme s'arrête, parce qu'il y a symphonie totale, magnificence de rapports, noblesse. Le vertical fixe de sens de l'horizontal. l'un vit à cause de l'autre. Voilà des puissances de synthèse."...

..."Je réfléchis. Pourquoi suis-je pareillement commotionné ? Pourquoi cette émotion s'est-elle en d'autres circonstances et sous d'autres formes produite dans ma vie ? J'évoque le Parthénon, son entablement sublime qui est une puissance écrasante. Je pense, par contraste, par comparaison, à ces oeuvres pleines de sensibilité, mais comme avortées, non abouties : la Tour de Beurre de Rouen, les voûtes flamboyantes où tant de génie "amenuisé" s'est dépensé sans atteindre à l'éclat, à l'éclat des trompes, d'airain du Parthénon sur l'Acropole. Alors je dessine par deux traits seulement ce "lieu de toutes les mesures", et je dis, ayant comparé dans mon esprit nombre des oeuvres humaines, je dis : "Voici, cela suffit."

Quelle pauvreté, quelle misère, quelles limites sublimes ! Tout est là-dedans, clef des poèmes de l'architecture. Etendue, hauteur. Et c'est suffisant."...

..."Etant partis à la recherche de l'architecture, nous voici parvenus aux domaines du simple. Le grand art est fait de moyens simples, répétons-le, inlassablement. L'histoire nous montre la tendance de l'esprit vers le simple. Le simple est l'effet du jugement, du choix ; il est le signe de la maîtrise"...

..."Le ciment armé apporte le toit-terrasse avec écoulement des eaux pluviales à l'intérieur (et bien d'autres révolutions constructives). On ne peut véritablement plus dessiner une corniche ; c'est une entité architecturale qui a cessé de vivre ; la fonction corniche n'existe plus. Mais il nous est venu la ligne aiguë et pure du haut de la façade coupant l'azur du ciel. Enfin, voici l'organe utile dont se saisit le plasticien : les pilotis. Moyen merveilleux de porter en l'air, en vue totale de ses quatre contours, le "lieu des rapports", le "lieu de toutes mesures" ce prisme en l'air, lisible et mesurable comme jamais encore il n'a été lisible. Bienfait du ciment armé ou du fer. Ainsi le simple n'est pas le pauvre, mais le simple est un choix, une discrimination, une cristallisation ayant pour objet la pureté même. Le simple est une concentration"...

... "La précision a créé quelque chose de définitif, d'aigu et de vrai, d'inchangeable, de permanent qui est l'instant architectural. Cet instant architectural commande à nos regards, agit comme un maître sur nos esprits, domine, impose, subjuge. Telle est l'argumentation de l'architecture."...

Le Corbusier

1929 - Buenos Aires

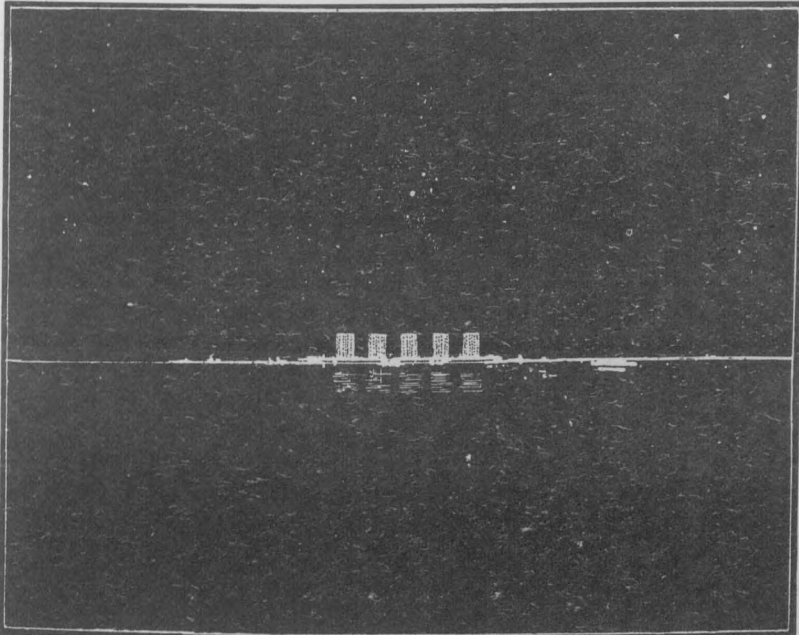
(Faculté des Sciences Exactes)

Préliminaires .....

PREMIERE PARTIE

DE LA QUASI PROPOSITION AU URBANISME .....

I. Fabrica Collective .....



12. Le mouvement international .....

13. Les représentations du mouvement de l'agencement .....

"Mouvement d'agencement" - Les principes  
possibles des formes - L'ordre de l'espace

"Dessins de projets" - Les formes  
concrètes des formes - L'ordre de l'espace

## TABLE DES MATIERES

Préliminaires .....	1
PREMIERE PARTIE :	
DE LA QUASI PROPOSITION AU JUGEMENT .....	5
1. Fabrica Ratiocinatio .....	7
2. Vitruve : des textes fondateurs .....	15
3. Palladio et Barbaro .....	19
4. Définition et morale terminologique .....	29
5. Alberti et la question esthétique .....	45
6. Le regard judicieux .....	51
7. L'impression du signe .....	61
8. Imitation ou impression ; dualité ou altérité .....	69
9. La durée implicite .....	83
10. Du nombre et de la musique : la question de la mesure .....	89
11. Disposition formelle : la "formalitas" de l'oeuvre architecturale .....	111
12. Le mouvement intentionnel : Intentionnalité et réflexivité de l'oeuvre .....	131
13. Les représentations ou les espèces de l'agencement .....	141
"Première digression : les espèces sensibles chez Decartes : Corps et espace"	148
"Deuxième digression : les corps non congruents chez Kant : Horizontalité/verti- calité .....	151

14. L'architecture quasi propositionnelle et le sublime .....	157
---	-----

Notes de la première partie .....	171
-----------------------------------	-----

DEUXIEME PARTIE : LES ESPECES DE L'AGENCEMENT .....	181
--	-----

1. Ichnographie : Plans et vestiges / Modernité-postmodernité .....	182
--	-----

2. Orthographie : Analyse de l'architecture Contre-construction .....	220
--	-----

3. Scenographie : Scène urbaine et architecture	240
---	-----

Note sur "l'éphémère est éternel", scénographie de Piet Mondrian .....	269
---	-----

"Troisième digression : la théorie de la lumière chez Aristote ; Vers une architecture diaphane" .....	275
--	-----

Notes de la deuxième partie .....	279
-----------------------------------	-----

Appendice argentin : Les passions de l'architecture .....	289
--	-----