



HAL
open science

L'enjeu esthétique de la figure architecturale

Patrick Berger, Christian Eychène

► **To cite this version:**

Patrick Berger, Christian Eychène. L'enjeu esthétique de la figure architecturale. [Rapport de recherche] Ecole d'architecture de Saint-Etienne. 1987. hal-02935562

HAL Id: hal-02935562

<https://hal.science/hal-02935562v1>

Submitted on 10 Sep 2020

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.

**L'ENJEU ESTHETIQUE DE LA FIGURE
ARCHITECTURALE.**

**Patrick BERGER
Christian EYCHENE**

Dissocier, unifier, telle est la fonction de la figure dans la pratique du projet.

L'architecture ne se déploie dans la modernité que par les permanences de son écriture, par lesquelles l'antérieur se répète dans l'actuel, par lesquelles elle signifie sa propre architecturalité.

L'enjeu moderne n'est ainsi nullement une rupture ou la découverte d'un langage universel. Les architectes que nous avons délibérément choisis dans cette recherche - en raison de l'existence, vérifiable dans leurs productions d'un travail sur la figure - se retournent au contraire vers quelque chose qui, dans sa distance et son altérité, se situe dans le plus grand éloignement ou dans son illusion. La modernité comme la figure de ce mythique retour ?

SOMMAIRE

L'ENJEU ESTHETIQUE.

1 MYTHE ET FIGURATION.

- 1.1 Enclos et labyrinthe : la représentation et le fonctionnement du mythe.
- 1.2 Les trois représentations.
- 1.3 La figure et l'accent : l'apparition du profane.
- 1.4 Style et manière.

2 MYTHE ET ANTERIORITE. Le sujet perdu et ses métamorphoses.

- 2.1 Poétique et utopie : pluralité des sujets mythiques.
- 2.2 Antériorité et vérité constructive : les nouveaux modes de production et l'illusion du temps perdu.
- 2.3 Citation - Imitation - Métonymie : la soumission d'une antériorité au processus de mise en oeuvre d'un matériau.
- 2.4 L'anachronisme et l'évidence constructive. La confusion des temps.

3 PERMANENCES ET VARIATIONS. LA DISSOCIATION ET LA FIGURE.

- 3.1 Le labyrinthe et l'enclos.
- 3.2 Le mur et la colonne : l'effet tectonique.
- 3.3 La distinction des parties. Identité et oppositions des éléments. La modénature.
- 3.4 L'iconographie architecturale. Principe de la figure comme signe d'architecturalité.

4 LES ENJEUX ESTHETIQUES DE LA FIGURE ARCHITECTURALE.

- 4.1 La pertinence de la figure par rapport au programme. Monumentalité et domesticité.
- 4.2 Disposition et hiérarchie des accents.
- 4.3 L'accent et la plage. Problématique de l'unification. Principe de circulation des codes plastiques.

L'ENJEU ESTHÉTIQUE.

La difficulté et l'énigme que l'architecture pose à la philosophie ne sont sans doute pas étrangères à la fascination qu'exerce sur elle sa propre origine. Paradoxalement, le lieu de naissance de la philosophie occidentale est pourtant celui de l'architecture, où s'ordonne l'espace et se constitue un langage constructif radicalement dégagé de toute hétéronomie : l'enclos de la cité et du temple, et le labyrinthe maîtrisé qui lui donne accès. Soudainement, dans les discours philosophiques, la trace insistante de cette origine se perpétue, par une métaphore de l'acte constructif où le philosophe croit lire sa propre démarche. La philosophie semble incapable de sortir de cette métaphore : la pensée comme architecture, le penseur comme "bâisseur" de concepts. Il est vrai qu'il n'existe dans toute l'antiquité aucun traité ou aucune théorie autonomes de l'architecture, mais simplement, dans la philosophie, des modèles architecturaux de démiurgie ou de construction conceptuelle (1). En dehors du champ philosophique, même un traité comme celui de Vitruve (2) ne fait pas exception, ainsi que le montre Françoise Choay dans "La Règle et le Modèle", car il ne constitue pas une démarche théorique autonome. Cette restriction et cette difficulté à produire un discours théorique concernaient d'ailleurs l'ensemble des arts visuels et des productions plastiques, alors que l'écriture était maîtrisée, et que tous les arts du langage étaient théorisés. C'est seulement à partir de la Renaissance qu'un double mouvement d'expansion et de théorisation affecte le champ de l'architecture : il s'agit de faire rentrer dans son concept tout le bâti antérieur, celui d'autres cultures et d'autres histoires, et le champ de toute construction possible ; Léon Battista Alberti tente alors d'en formuler la théorie générale et d'en définir les processus générateurs.

**La modernité comme retour :
les permanences esthétiques.**

Pourtant, au-delà de cette analogie, ce qui suscite la réflexion du philosophe est en même temps la "vérité" du processus de conception et de production, son énigme qui serait non un sens ou un message effectif dont l'œuvre serait porteuse, mais les principes générateurs de son langage. Un mouvement commence ainsi plus tard dans l'histoire, d'Emmanuel Kant à Nietzsche, Walter Benjamin, Paul Valéry ou Martin Heidegger, surtout chez les penseurs qui, plus que philosophes, se définissent par un rapport de rupture ou de critique à l'égard de la philosophie. Il s'agit pour eux, à travers les questions constantes de l'architectonicité, de l'organicité, de l'ordre et du désordre, du maîtrisé et du chaotique, de la mort et du sacré, à la fois de classer l'architecture parmi les autres "arts", et de "déconstruire" la question de la représentation. L'architecture est elle mimésis, figuration, re-présentation ; ou "présentation", processus de manifestation ; est elle représentation du sacré et de la mort, demeure du dieu, écriture de l'espace ?

La première rupture en esthétique, inaugurée philosophiquement par Kant, consiste précisément à déplacer le champ de l'interrogation et de la recherche. Au lieu du concept de Beau comme représentation d'une essence ou d'un principe antérieurs à l'œuvre elle-même, apparaît le concept d'une production esthétique qui situe désormais l'essence de l'œuvre non du côté de ses significations ou de son caractère mimétique et représentatif, mais dans l'œuvre elle-même, dans le processus de sa formation et de sa "présentation" sensible : mise en œuvre des matériaux, mise en rapport de ceux-ci avec les concepts ou les idées que l'œuvre rend lisibles ou qu'elle échoue à représenter

par la médiation d'un schématisme de l'imagination (Kant) ou d'une dialectique du sensible et du concept (Hegel). La signification et le caractère esthétique de l'œuvre lui sont alors immanents, et la dimension ontologique (ce qu'est l'œuvre) devient inséparable de son principe d'évaluation. Dans la modernité, elle est ainsi référence à sa propre histoire et travail sur sa propre essence qu'elle dévoile en se constituant. Ecrire revient à faire retour sur le mot et la phrase : peindre, sur le geste; architecturer, sur le dessin et la construction. Ontologie et esthétique sont dès lors indissociables.

Mais cette évolution se produit dans le contexte de la modernité où, simultanément, l'art entre dans la crise radicale par laquelle sa séparation et la perte de ses fonctions antérieures deviennent manifestes, où sa mort est sans cesse repoussée, où l'œuvre se défait dans le "désœuvrement" dont parle Maurice Blanchot. Les récits dont l'œuvre est porteuse ne sont plus uniques et cessent d'être soumis aux grands styles historiques et aux systèmes de représentation dominants. Parallèlement disparaît la fonction sacralisante et socialement unifiante qui s'exprime dans l'aura de l'œuvre dont parle Walter Benjamin. En architecture, nouveaux programmes et nouveaux systèmes constructifs semblent ouvrir la voie à un langage universel purifié de toute hétérogénéité. Mais ce dépeuplement implique en même temps la perte et la substitution générale de toutes les significations les unes aux autres, leur universelle équivalence. La critique ne semble plus dès lors pouvoir énoncer que sa propre impuissance et le constat sans fin de l'émergence de "nouveaux" styles et de la multiplicité de représentations toutes équivalentes du point de vue de leurs références historiques arbitrairement choisies, ou, inversement, du point de vue de l'absence de références à l'histoire. Dans

ce contexte, la philosophie semble vouée à nouveau, jusque dans l'intérêt qu'elle porte aux écrits des artistes eux-mêmes, à l'énonciation d'une essence abstraite et générale de l'œuvre d'art, à une ontologie incapable d'analyser les processus réels et la variation des poétiques concrètes et particulières de chaque œuvre et de chaque artiste. Elle décrit l'essence de la peinture ou du temple grec comme si l'histoire ne l'affectait pas, dans une phénoménologie qui vise à devenir transparente jusqu'à faire parler la chose "elle-même", en oubliant que dévoiler ainsi l'essence ignorée ou inaperçue est en même temps toujours la rendre lisible, que pour faire "parler" l'œuvre-même, il faut bien la supposer "parlante" donc signifiante et qu'il y a, au fondement de cette démarche, l'idée d'une lisibilité propre de l'œuvre. Comprendre celle-ci implique d'en analyser les structures formelles, quelles qu'en soient la complexité et la spécificité, donc le travail d'écriture de chaque œuvre et de chaque production, pour penser les permanences, les enjeux et les critères qui justifient un emploi commun du concept d'œuvre d'art. Ce caractère commun est d'ailleurs renforcé dans la modernité par la perte relative de spécificité et de limites des divers champs artistiques. Une telle question est particulièrement sensible pour l'architecture qui se définit par la contradiction sans cesse réactivée entre son statut artistique et sa soumission nécessaire aux contraintes de la production et des programmes.

L'articulation des permanences avec les intentions particulières des divers poétiques nous paraît fonder l'intérêt de la réflexion nietzschéenne sur l'origine de l'œuvre d'art. Nietzsche n'est pas évoqué ici à titre de modèle ou de référence privilégiée, mais pour trois raisons distinctes.

Il fut le premier à relier effectivement les questions d'origine et d'essence à des principes d'évaluation et d'interprétation qui sont fondés sur l'histoire, à travers l'idée de généalogie, qui n'apparaît pas chez Friedrich Hegel par exemple. Il est par ailleurs le premier à avoir défini les permanences par des principes esthétiques exprimant des processus internes (définis en relation à des mythes) immanents à la production artistique elle-même : "l'enfer développement de l'art (...) lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque (...) dans ce combat perpétuel où la réconciliation n'intervient jamais que de façon périodique" (3). Il développe enfin, dans la Naissance de la Tragédie, une problématique généralisée de l'émergence de l'art comme maîtrise d'un langage spécifique commun à toutes les œuvres d'une époque, liée à la question de la représentation et du récit (le "êvo apollinien"), et à la nature de l'œuvre comme lieu de contradiction entre "l'artiste subjectif" et "l'artiste objectif", entre la participation sacrée et la contemplation donc la distance esthétique. Au-delà des contenus effectifs de la critique nietzschéenne, il nous importe donc uniquement de montrer comment de tels principes d'interprétation peuvent devenir des outils de développement d'une théorie esthétique.

L'origine grecque : dissocier et unifier.

Sur l'origine grecque du problème, et sur les raisons qui font en un sens de toute l'histoire de l'art une répétition de l'Antique - l'essentiel étant de comprendre, ainsi que le souligne Gilles Deleuze, comment c'est la répétition qui fonde et rend possibles les différences - Nietzsche peut être lu selon deux directions essentielles. La fonction de l'art grec, identique en cela à celle de la cité toute entière,

est d'unifier un chaos antérieur, d'inscrire sous forme de la représentation "pacifiante" et apollinienne des mythes, un système de fiction et de production qui maîtrise et ordonnance ce qu'il y avait de labyrinthique, de monstrueux et de terrifiant, dans l'espace extérieur de la Cité, dans cet "Autre" qui la précéderait et dont elle devait rappeler la présence pour s'en différencier et en conjurer la menace : passer du "Chaosmos" (4) au Cosmos, maîtriser le labyrinthe par un parcours signifiant, rituel et hiérarchisé. C'est à ce mouvement que nous donnons, du point de vue architectural, le sens d'une tension entre le labyrinthe et l'enclos.

La seconde caractéristique de l'art est ce processus qui dissocie les éléments premiers, les différencie, puis les ordonne, hiérarchise et articule par un travail sur les intervalles et la mesure, au sens musical et rythmique du terme (5). En ce sens, et du point de vue "syntaxique" les éléments de l'architecture grecque comme la colonne, la frise, ou le portique constituent les "syntagmes" de base de toute production ultérieure et vont même rendre possible une extension illimitée du champ de l'architecture, faire du temple et de la cité, malgré leur clôture, un processus générateur indéfini d'espace.

Que la ville toute entière dépende d'une esthétique de l'acte d'édification lui-même, du "bâir", des formes de parcours et des modes d'habiter qu'il engendre, aujourd'hui, comme au premier temps de la cité grecque, telle est la question incontournable à laquelle aucun assemblage électricité de signatures, ni aucune prétendue innovation dans les formes de représentation, ne sauraient répondre. Du moins l'architecture grecque pouvait-elle la résoudre dans l'unité d'une communauté de pensée qui fit de la représentation du mythe l'espace central autour duquel

s'ordonneraient les différences et les parcours sociaux et religieux. Le nouveau programme des bâtisseurs du temple et de la cité était, d'une part, constructif : la pierre comme matériau unique ou conjugué avec le bois, et avec elle l'impossibilité d'édifier comme avant, la nécessité d'ouvrir la colonnade et de traiter le mur par l'intervalle qui en dissocia les éléments ; d'autre part, social et profane : comment intégrer dans le fonctionnement religieux l'ensemble des différences et des statuts sociaux, la diversité des parcours urbains et géographiques - balisage, repérage, fonctions spatiales - comment unifier et hiérarchiser ces différences ? Comment, dans le mouvement-même qui, à travers les rites sacrés de fondation, délimite et donc encloît la cité, l'arrache au parcours chaotique de l'espace externe, comment permettre à tous les "citoyens" d'avoir accès au sens, à la demeure du dieu et à la divulgation du récit mythique, dont la signification, cessant d'être séparée et réservée aux seules castes sacerdotales et au chef du "genos", "fait retour" (6), pour la contemplation de tous, sous la forme de la culture grecque, de son théâtre, de son épos, de sa musique et de son architecture, de sa "religion esthétique" donc, selon l'expression de Friedrich Hegel, dans la "Phénoménologie de l'Esprit".

Les hypothèses : processus et figure.

Nous pouvons dès lors formuler notre première hypothèse : tout processus esthétique et donc tout travail descriptive formelle suppose, quel que soit le type d'art considéré, la mise en forme d'une hétérogénéité ou dissociation première qu'il s'agit d'unifier en constituant l'œuvre elle-même, dans la dynamique qui va de son commencement à son achèvement. Dans le cas de

l'architecture, il semble que cette idée soit déterminante pour comprendre les principes-mêmes de structuration de l'espace : enclore et unifier, conjoindre enclos et fonctionnement labyrinthique. Nous avons constaté que ce double processus permet à la fois de représenter les concepts fondateurs de la cité et de la religion grecque, et d'unifier la cité et le temple en déplaçant dans chacun de leurs éléments des principes plastiques et des modes d'édification qui se définissent par des tensions et des relations réciproques constantes. Nous proposons plus généralement d'appeler "figure" le concept qui désigne, à l'intérieur des limites d'une production plastique, le processus d'unification qui, partant d'une dissociation primitive, "compose des formes symboliques dans un espace spécifique" (7). Le terme de figure est chargé de multiples significations. Le sens mimétique ou de référence "figurative", le plus habituellement reconnu, est loin de dominer la polysémie de la notion que des expressions comme "sens figuré" rattacheraient d'ailleurs plutôt au champ sémantique de la métaphore ou du déplacement symbolique. Nous sommes par contre plus proches de l'emploi rhétorique, en référence à la distinction qu'introduit Tzvetan Todorov dans son livre "Théories du symbole" où il développe une véritable histoire de la rhétorique. Il est à remarquer que la théorie de la littérature s'intéresse depuis longtemps, à travers le concept de "figure du discours" à la recherche de principes esthétiques constants, ou invariants formels permettant d'analyser la genèse et le fonctionnement du récit et du discours.

Deux idées de Tzvetan Todorov nous importent particulièrement pour définir le concept de figure. La première est une distinction que formulèrent les grands rhéteurs des XVII^e et XIX^e siècles pour tenter d'arracher la rhétorique à sa mort prochaine. Rappelons que la rhétorique décrit

l'ensemble des opérations par lesquelles l'usage d'une langue permet de substituer une "façon de dire" à une autre, donc permet de jouer soit sur la substitution paradigmatique des mots les uns aux autres, soit sur la structure syntaxique. Toute énonciation suppose ainsi des contraintes ou normes, et des possibilités, inscrites dans le siècle, les auteurs insistent sur la distinction entre figures et tropes. La figure est définie par toute substitution d'un sens figuré au sens propre d'un mot, propre étant pris au sens de primitif ou premier, et la figure constituant, du point de vue diachronique, un véritable écart par rapport à une norme, dans le signifiant ou dans le signifié. Le trope au contraire joue uniquement sur le rapport du mot avec son contexte synchronique, dans lequel il introduit donc une simple variation formelle, alors que la figure permet de parler d'une véritable altération ou dérivation du sens premier. Celle-ci avait donc une fonction ouvertement esthétique et transgressive. Retenons simplement, par analogie avec la rhétorique, cette signification qu'a la figure d'être un écart et une transgression par rapport à une référence antérieure.

La seconde idée développée par Tzvetan Todorov est que le privilège accordé aux figures par rapport aux tropes suppose "que l'on croie en l'existence de la norme, d'un idéal général absolu" (9). C'est précisément cette perte de la norme et des représentations idéologiques et religieuses fondant antérieurement la communauté de pensée des hommes, qui définit la modernité. La rhétorique meurt, comme l'art, et retrouve alors devant elle ce problème permanent de devoir, pour être, réintroduire une norme, arbitraire cette fois puisque toutes les déviations et tous les écarts sont permis, et de la transgresser.

Telle est, par analogie toujours, notre seconde hypothèse : l'architecture grecque antique définit à la fois les références primitives (le "primitif" étant toujours tel rétrospectivement, comme l'illusion dans la langue d'un sens effectivement premier) et le système des figures qui vont représenter la référence et jouer à son écart, à la transgresser pour la remettre en jeu, d'un écart qui peut être accentué, ou au contraire minimal, comme on le verra plus loin en ce qui concerne la question du triglyphe. Ce principe de dérivation ou d'écart par rapport à la référence définit de plus un certain nombre de permanences et de traitements plastiques correspondant aux diverses écritures architecturales possibles. La question devandra donc particulièrement intéressante lorsqu'à partir du XIX^e siècle apparaîtront de nouveaux programmes et de nouveaux ordres constructifs alors même que la nécessité de la norme et de la référence à une antériorité aura disparu : le travail sur les figures se maintiendra-t-il ? Sous quelles formes, à travers quelles contradictions ?

Les deux premières hypothèses en déterminent une troisième, qui est leur généralisation, et constitue en même temps un fondement pour une théorie esthétique portant sur l'ensemble des pratiques artistiques.

Tout processus artistique se définit, depuis l'Antiquité, par la nécessité d'articuler trois formes ou niveaux de représentation. Par représentation nous désignons l'ensemble des moyens par lesquels une production quelconque devient "lisible" c'est-à-dire produit des effets de sens spécifiques par lesquels elle se signifie elle-même comme production esthétique.

a) Ainsi, toute production formelle se caractérise par la représentation de ses propres processus ou de son propre

travail : représentation du travail de la peinture en peinture, de la langue en littérature ... Cette "auto-représentation" par laquelle l'œuvre "parle" de son propre procès de production n'est en aucune façon un "méta-langage" (Il n'existe pas de "méta-langage" dit Lacan) mais une dimension propre de l'œuvre elle-même, le premier caractère de son "esthéticité". Nous parlerons en architecture de "représentation constructive" par rapport à tout ce qui constitue le travail de la construction : ses traces, ses éléments, ses caractères tectoniques, ses matériaux ... dans la mesure où le travail d'architecture consiste à les affirmer et à les rendre manifestes et lisibles.

b) Le second niveau de représentation se définit par la question du "récit" ou des "sujets extérieurs" aux champs artistiques eux-mêmes (comme le "sujet" en peinture, en sculpture, l'histoire racontée en littérature ...) : leur représentation constitue le système des concepts extérieurs, souvent de nature religieuse et/ou politique, que l'œuvre "figure" et quelle représente à travers son propre fonctionnement. Ces concepts s'inscrivent historiquement d'abord dans le système de la mythologie grecque, référence qui sera un des problèmes majeurs de la modernité.

c) Enfin, la représentation d'une antériorité, c'est-à-dire d'un élément quelconque emprunté à l'histoire antérieure du champ artistique considéré, donc la "figuration" sous la forme d'un élément antérieur inéliminable et pourtant dissocié de la nécessité constructive présente.

Toute production artistique nous apparaît ainsi comme une "écriture" qui articule ces trois formes de représentation. La question de la modernité s'ouvre ainsi au XIX^e siècle par la difficulté induite par la perte des "sujets".

mythes et concepts qui permettaient jusque-là d'unifier la nécessité propre de la forme avec l'antériorité dans laquelle elle s'inscrivait.

Comment représenter lorsque les récits et les mythes dominants se sont tus ? Tel est, en architecture comme dans les autres champs esthétiques, l'enjeu actuel de la production.

- (1) Cf. Le Tirolo de Piazon
- (2) "De Architectura"
- (3) Friedrich NIETZSCHE, La Naissance de la Tragédie, Ed. Collé et Montmarin, O.C. Gallimard, 1977 tome I, p. 41.
- (4) Gilles DELEUZE, Différence et répétition, Gallimard
- (5) "La musique occidentale est de l'architecture sonore en sons". Op.cit. p. 48.
- (6) Mario PERINIOLA, L'Architecture Artistique, 1978.
- (7) J. GUILLEMIÉ, article "Figure", Encyclopædia Universalis, Vol. 6, p. 1080.
- (8) Tsvetan TODOROV, Théorie du Symbole, Le Seuil, p. 139.

1 - MYTHE ET FIGURATION.

1.1 Enclos et labyrinthe : la représentation et le fonctionnement du mythe.

Un mouvement d'enclos donne naissance à la fondation de la cité et à l'édification du temple. C'est d'abord la mise à distance du chaos, espace labyrinthique "naturel", représentant, sous les traits de Dionysos, la divinité rurale des populations paysannes extérieures à la cité, menaçante pour celle-ci aussi longtemps qu'elle n'est pas intégrée à ses hiérarchies et à son ordre. On nomma ainsi Dionysos l' "anti-cité" et, en lui, furent représentées, à travers le refus paysan de l'ordre urbain nouveau, toutes les figures de la nature, de la démesure (ubris) des forces inhumaines ou surhumaines qui menaçaient l'édifice apollinien et lumineux de la civilisation. Mais conjurer la menace et maîtriser le labyrinthe où le sens et la lumière pouvaient toujours à nouveau retourner à la nuit, ce ne fut possible qu'en assimilant Dionysos, en le transformant en Dieu de la cité, en représentant sa figure au Panthéon. Ainsi nature et culture, comme toutes les autres oppositions conceptuelles, ne peuvent se représenter que l'une par l'autre, dans leur tension et leur opposition. C'est précisément ce que Nietzsche analyse comme la contradiction-matrice de tout l'art grec, ses deux principes éternellement antagonistes, Dionysos et Apollon. Et il ajoute que les grecs ont formulé leurs "intuitions esthétiques non pas, certes, dans des concepts, mais dans les figures incisives et nettes de leur panthéon" (9). Cette dichotomie, qui est en fait une interpénétration des deux concepts et une opposition plastique, nous pouvons la dériver et la décrire au niveau de l'architecture et de son premier programme urbain.

La cité est d'abord un ordre spatial qui, depuis les rites de fondation jusqu'au déroulement concret des rites reli-

gieux, doit énoncer la différence qui dissocie la cité de la campagne, la culture de la nature, la politique de la barbarie, le citoyen de l'étranger et le panthéon grec des divinités étrangères. La cité toute entière va inscrire cette différence spatialement et ordonner tous les parcours possibles par la géométrie du plan et par sa figure centrale, l'agora.

L'agora ainsi définie présente deux aspects principaux.

C'est le lieu central où convergent et s'unissent les différences. Il signifie la citoyenneté et l'identité des grecs, lieu de leur "patrie commune" ou *logos*, qui est aussi leur raison commune, fondement spatial de leur monde, de leurs sciences et de leurs arts.

En ce sens, elle est aussi espace, enclos vide et central qui ne contient rien, pas même les représentations mythologiques qui l'entourent sur les frontons et la statuaire des temples. Tout se passe comme si l'agora représentait l'espace extérieur à la cité, neutralisé et silencieux, et l'enfermait à l'intérieur, en un mouvement qui représente le labyrinthe et le chaos par leur négation et par leur absence en une figure qui met le mythe à distance par ce lieu de la pure parole accessible à tous où le mythe lui-même va devenir épos, récit. Première émanation par rapport à l'énigme et l'irrationalité des dieux, ce lieu de la libre parole est celui de la libre raison et du débat politique. On le voit, l'enclos comme figure spatiale se définit ici comme un jeu sur le récit mythique, qui le représente par son retrait. C'est une figure déjà abstraite, que l'on peut lire alternativement comme une forme autour de laquelle la cité se referme comme la plage silencieuse d'un tableau et qui d'une certaine façon, circule et est présente partout, en particulier à travers le plan géométrique, ou bien, seconde

lecture, comme une marge silencieuse, un point zéro de signification grâce auquel les significations multiples de la cité peuvent se divulguer.

Le temple semble régi par un fonctionnement similaire, mais inversé, que l'on peut décrire en dérivant méthodologiquement les mêmes principes nietzschéens. Il est, dans toute son ordonnance spatiale, un enclos. Ceint de murs à l'origine, il devient au V^e siècle un système où les portiques latéraux, qui ouvrent le mur par la scansion des colonnades, délimitent l'enceinte intérieure du naos, espace sacré qui abrite la représentation du dieu dont il est la demeure. Il définit une enceinte qui enclose et protège la représentation mythique, et en même temps, dans le rythme et l'échelle des élévations et dans la composition de son plan, il énonce clairement la signification sacrée que le mur antérieur dissimulait. L'ouverture des portiques paraît donc avoir eu pour sens de rendre lisible ce que l'affirmation antérieure d'une muraille dérobaît aux regards et aux parcours. Un langage spatial autonome se constitue donc ainsi, dont le problème sera, dans l'équilibre du classicisme, de trouver une correspondance parfaite de son vocabulaire et de sa syntaxe avec les systèmes constructifs en pierre. En même temps, le temple ordonne de façon rituelle, par l'idée d'une progression spatiale qui scande l'espace extérieur d'accès, à travers le portique et le pronaos, le parcours qui permettra aux prêtres et aux fidèles d'accéder à la présence du dieu. Ceci définit un deuxième type de relation entre le labyrinthe et l'enclos. L'enclos est tout entier limité et maîtrisé du labyrinthe, dédale où l'on rentre et dont on sort par un parcours unifié qui symbolise l'appropriation de l'espace tout entier. Le dieu est à l'intérieur, figure cachée rendue visible, dans son invisibilité même, par l'édifice tout entier qui en est comme le cadre et la plage silencieuse. Mais à nouveau la lecture peut

s'inverser, et le dieu devient l'absence, l'espace invisible et silencieux dessiné par la figure architecturée de l'enclos.

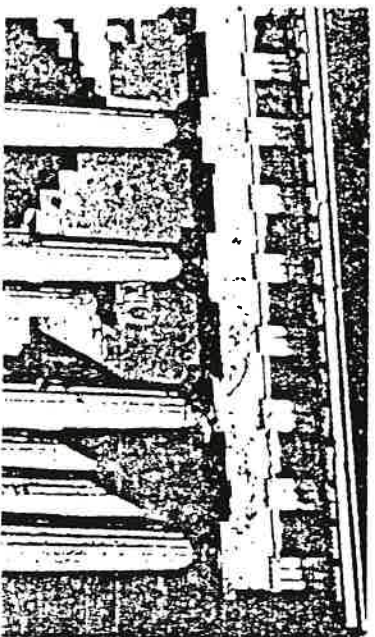
Ainsi, le mythe apparaît bien, à travers les problèmes posés par sa représentation, comme un principe d'écriture : c'est l'aspect majeur de son fonctionnement, son caractère de représentation achevée ou "figurative" étant second et déterminé par le processus d'écriture qu'il permet de "mettre en oeuvre".

1.2 Les trois représentations.

Vérité constructive, antériorité, figure : ces trois concepts deviennent effectivement opératoires dès l'antiquité.

Ce n'est pas un hasard si de multiples débats concernant les éléments principaux du temple grec traversent l'histoire du XIX^e siècle. Chacun de ces éléments - colonne, frise, fronton, arc, ... - pose un problème commun : quelle est sa fonction du point de vue de la construction, cet élément étant en même temps un "ornement", voire une partie de l'édifice où la "figuration", au sens visuel du terme, semble trouver son lieu de prédilection, dans la décoration et la sculpture ?

Le débat sur le sens des triglyphes et des métopes alimente ainsi les thèses de plusieurs historiens du XIX^e siècle. La période n'est d'ailleurs pas accidentelle, dans la mutation qui engendre l'éclectisme et la crise du style. Auguste Choisy situe les deux thèses principales dans le tome 1 de son "Histoire de l'Architecture", citant notamment les écrits de Hubsch (1820). J.I. Hirtorf y fait écho dans son



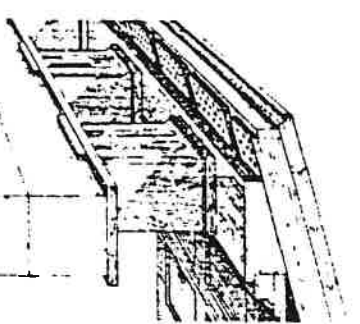
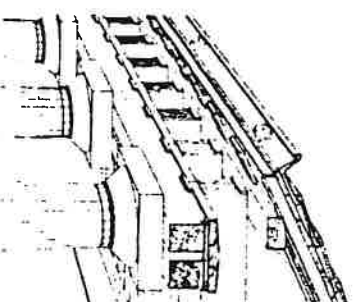
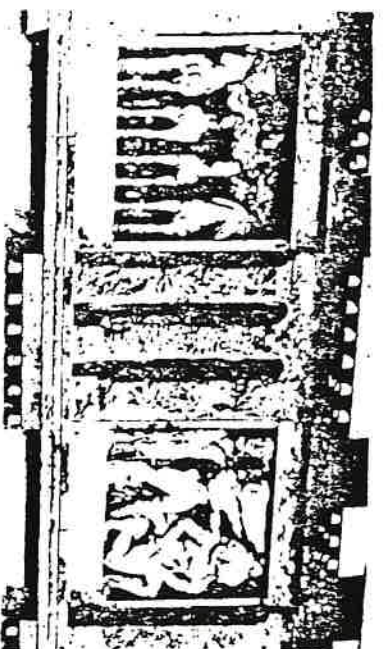
"Recueil des Monuments de Ségeste et Salinote" en 1870. Enfin, Julien Guadet introduit une nouvelle hypothèse en 1887 dans ses "Éléments et Théories de l'Architecture".

Première idée : tous sont d'accord sur l'affirmation que la seule démarche légitime est de montrer quelle est la nécessité des triglyphes du point de vue de la construction, d'en exposer l'évidence et la vérité constructives. Il est impossible d'admettre que des constructeurs, aussi autorisés que les grecs, aient pu déroger dans leurs créations les plus abouties à cette "loi de vérité qui devrait être la règle suprême", à savoir n'édifier que les formes strictement nécessaires selon "l'exigence même de l'art de bâtir" (10). Triglyphes, métopes et autres "ornements" ne sauraient être des éléments simplement décoratifs : ils représenteraient l'acte de construction, comme tout élément d'un langage quelconque peut représenter le système qui le rend possible.

Ainsi chaque élément constructif est parfaitement dissocié et articulé. Il représente strictement sa fonction constructive. Les cannelures de la colonne affirment sa fonction porteuse ; l'entablement est parfaitement lisse, sans aucun élément décoratif : il représente ce qu'est l'architrave, une poutre, et inversement, ce qu'elle est, il la signifie de façon lisible, dissociée et unifiée avec l'ensemble de l'élévation.

Deuxième idée : pour tous, triglyphes et métopes demeurent cependant une énigme en ce qu'ils représentent en même temps une survivance ou une trace, dans le système construit dorique, d'un ordre et d'un système antérieur de construction, en bois ou bois et pierre, de la période qui va jusqu'au VI^e siècle. Comment en effet justifier que le vide entre les triglyphes, intervalle qui en ponctue la succession symétrique, soit dans la plupart des temples rempli ou masqué par un élément de remplissage, la métope, support de la représentation mythologique ? Pourquoi occulter ce vide ? Si sa fonction est de supporter une représentation des récits mythiques, donc de concepts religieux extérieurs à la nécessité de la construction, la métope comme le triglyphe, dont le recouvrement aurait alors cette seule signification, perdent tout rôle constructif. Choisy insiste sur cette ambiguïté en parlant de la "frise (...) constituée par une alternance de triglyphes formant ou simulant une ossature" et "chaque métope formant un tableau" (11). Auguste Choisy souligne de même l'irrégularité de "l'axe des triglyphes extrêmes qui ne correspond nulle part avec l'axe des colonnes d'angle" (12), posant un problème de symétrie et de traitement d'angle dont il ne parvient pas à donner la raison.

Troisième idée : à partir de là deux théories s'opposent. La première, exprimée par Jacques Hittorf, et qui remonte à Vitruve, fait du triglyphe la représentation des têtes des



poutres du plafond en bois du temple, et plus précisément de leur revêtement décoratif. Ainsi s'expliqueraient l'alternance des triglyphes, leur symétrie, le vide qui les sépare : persistance et représentation d'un ordre ancien, figure de cette antériorité. Jacques Hittorf se sépare de Vitruve seulement sur la question du joint de cire entre la métope et les triglyphes, et il justifie l'existence de la métope de remplissage par la nécessité antérieure de protéger le cœur des solives. Il critique la thèse de Hubsch, le premier à avoir contesté l'autorité de Vitruve sur ce point et selon lequel la représentation de la construction en bois est impossible en raison de l'introduction de la pierre : on dut ainsi rappeler l'autre modèle sans pouvoir le reproduire. On comprendrait mal selon lui que les Grecs aient pu méconnaître la différence constructive : l'ordre dorique ne saurait être une copie en pierre d'un ordre en bois, les deux ordres ayant été de plus contemporains. Hubsch est pourtant obligé de concéder aussi la "survivance" au niveau des plafonds et des charpentes, c'est-à-dire précisément pour les triglyphes et les métopes.

Auguste Choisy conclut cette confrontation en soulignant le caractère conciliable des deux thèses, le principe de la nécessité constructive restant le seul critère. On peut faire dériver les formes soit de la maçonnerie soit de la charpente" (13), mais la question de la frise reste "le point fébrile de la nouvelle théorie". Il convient donc d'admettre

"un de ces phénomènes de permanence si fréquents dans l'histoire du langage et de la vie organique elle-même" (14). Tout le problème est pourtant là.

Quatrième idée : Julien Guadet dans ses "Éléments et Théories de l'Architecture" réfute l'hypothèse de base des théories précédentes conciliées par Choisy, en montrant qu'elle repose sur une erreur d'analyse du système constructif lui-même. Il part d'un fait : les plafonds en pierre de l'ordre dorique sont plus hauts que les triglyphes, et reproduisent le niveau où était le plafond en bois. L'erreur est donc de confondre le temple en bois avec le temple dorique comme s'il s'agissait dans le premier cas d'une architrave portée par des colonnes : "Taisons abstraction de la colonne et revenons au mur" (15). L'architrave est l'équivalent du mur et Julien Guadet peut alors expliquer dans le détail tout le travail d'édification des charpentes en bois sur la maçonnerie d'un mur. Si la colonne n'est pas encore apparue, le mur étant plein, il devient alors nécessaire, en l'absence de portiques latéraux d'ouvrir des espaces vides qui assurent l'éclairage : les métopes sont des fenêtres et le triglyphe est un meneau, c'est-à-dire un poteau servant à soutenir le toit. Lorsque le mur devient colonnade et portique, l'ouverture n'ayant plus de fonction constructive est donc close par une "plancha de marbre".

Pour soutenir son hypothèse, Julien Guadet reprend le

récit euripidien : Oreste, afin d'enlever la statue de la déesse Diane, passe par les triglyphes de son temple, sur les conseils de Pylade : il en ressort par la même voie. On imagine mal un voluer escadant les colonnes pour traverser un portique ouvert ! L'essentiel dans cette théorie est la référence à la mythologie : la métope est bien le lieu qui figure la référence mythique, et son maintien représente à la fois un vide constructif, son occultation et sa fonction de support de la représentation du mythe en un "tableau" représentant la divinité elle-même. Le mythe tragique est ici non pas fiction ou légende, mais expression d'une vérité commune à l'ensemble de la culture grecque. C'est le concept religieux qui énonce le sens de l'architecture, indiquant, par ce jeu sur l'articulation de l'intérieur avec l'extérieur, la présence de la déesse qui demeure dans le temple.

Dans le moment même où le sens du triglyphe se trouve ainsi exprimé et où le temple devient lisible pour les Grecs eux-mêmes, un écart se produit donc entre la représentation antérieure et la naissance d'un langage constructif autonome : la métope, vide constructif, doit être voilée et dissimulée. Tout se passe comme si, dans l'émergence du doric, la pureté et l'autonomie de ce langage ne pouvaient se constituer sans faire référence à un élément antérieur, objet d'une mémoire culturelle et mythique, trace qui seule permet de comprendre que la forme ne dérive pas seulement de la vérité constructive, mais représente l'absence d'un récit passé, son silence présent : ce récit, ne pouvant plus être représenté par ses signes initiaux, l'est par son hétérogénéité avec le nouveau langage. C'est ce "reste" que nous appelons "figure" : écart, excès et vide de sens, figure muette du dieu antérieur, et contradiction formelle intérieure à l'écriture architecturale. On comprend aisément que la Grèce, société où les

divisions étaient utilisées par un projet social, une identité culturelle et une religion commune, ait pu résoudre sous la forme du temple et de la cité cette question de la permanence des figures du mythe à travers le nouvel ordre constructif. Le temple tout entier rendait évident l'ordre Apollinien qui reliait la présence divine à la cité, il n'était rien d'autre que la manifestation du dieu enfin lisible et divulguée. Chaque élément - la colonne et ses ornements, les Caryatides, les métopes et triglyphes ... - était à la fois représentation de l'architecture, représentation du dieu et de la mémoire collective. Là est sans doute la raison des difficultés rencontrées par les théoriciens : la conjugaison harmonieuse de trois formes de représentation ; celle de la vérité constructive ; celle des concepts extérieurs, politiques et religieux ; celle enfin d'une antériorité.

Ainsi la représentation d'une antériorité architecturale, que l'on pourra appeler ultérieurement "figure" ou "signe d'architecturalité", est profondément liée à la structure de l'édifice, alors que la représentation du mythe, qui est d'ordre figuratif, est proche d'un travail de sculpture, indépendant de la structure elle-même.

1.3 La figure et l'accent : l'apparition du profane.

Avec la Renaissance et le développement des programmes profanes les notions de figure et d'accent vont déterminer la question de la représentation. Le problème posé est : comment signifier ce qu'il s'agit encore d'architecture dans des programmes qui ne sont plus simplement des expressions du sacré ; comment différencier cette architecturalité pour chaque type de programme ?

Léon Battista Alberti pose ainsi, sous forme théorique et pratique à la fois, la nécessité, pour le projet, d'introduire des références à l'antiquité, et de se soumettre aux contraintes nées de nouveaux programmes profanes (le palais, les édifices urbains ...) qui ne faisaient pas partie des typologies antiques.

Il traite cette contradiction dans ses édifices à travers deux concepts majeurs : celui de superposition d'ordres et celui de dissociation de chaque élément afin de les rendre lisibles. Il va ainsi composer deux références antiques, la forme du temple et la figure de l'arc, pour traiter une église : c'est par exemple San Andréa (commencée en 1472), édifice sacré ; et il va superposer sur une même façade les ordres antiques pour traiter le palais Rucellai (Florence 1446). Il va rendre le pilastre et l'entablement lisibles comme éléments structurels de l'édifice, et le mur comme remplissage. Ainsi apparaît dans le même temps la rationalité de la figure, parfaitement justifiée du point de vue de la vérité constructive et de la dissociation de la lisibilité de chaque élément. On peut constater en particulier que la figure du pilastre est dérivée sur chaque travée.

Dans le "De re aedificatoria" (16) il affirme : "Lorsqu'on sait l'abondance et la diversité des édifices, il faut reconnaître qu'ils ne viennent pas de la variété des usages et des plaisirs, mais de celle des hommes". En même temps il tente de concilier avec cette infinie diversité, que les oppositions religieuses du type sacré-profane expriment mal, la permanence de règles esthétiques de la beauté, héritées de l'antiquité : "Les uns embrassent la beauté et les ornements de chaque édifice dans sa totalité, les autres concernent leurs différents membres individuellement ..." (17). Par ces règles il agit de signifier l'architecturalité donc l'esthéticité de l'édifice, de lui donner son identité et

son unité au sein du "tout" dont il fait partie.

Pour Andréa Palladio, le problème se pose autrement. Le problème albertien était d'établir, pour les édifices sacrés, un rapport entre une référence médiévale et l'antiquité gréco-romaine. Andréa Palladio accentue l'opposition entre la figure comme référence à l'antique et la soumission aux contraintes des nouveaux programmes.

Il s'agissait pour Andréa Palladio de représenter l'idée d'une villa urbaine dans un programme exprimant un mode de production rural. "La villa est située au centre de la propriété, elle organise la région et la domine. Toutefois, cette attitude autocratique à l'égard de l'ensemble de son environnement naturel n'est pas due uniquement à son organisation globale; à l'intérieur de sa propre constitution, s'expriment aussi des structures hiérarchiques ou plutôt des préférences dominatrices. Toutes les fonctions de l'administration de la terre : les chausses, les canaux, l'irrigation des "possessions" cultivés, les axes ingénieux de projection et les allées qui séparent les jardins, les vergers et les parcs, convergent vers la "Casa di villa" qui forme le cœur et le centre de la propriété, c'est-à-dire la "latifundia". De la même manière la "sala" représentative de la villa est située au "cœur de la maison". C'est d'elle que partent - d'une façon comparable aux vaisseaux sanguins dans le corps d'un homme ou d'un animal - toutes les fonctions de la maison : l'accès aux autres pièces d'habitation et les chambres de travail ainsi que leur éclairage et aération. S'appuyant sur la thèse de Léon Battista Alberti et d'Andréa Palladio : "la maison est une petite ville et la ville une grande maison", on compare directement le forum ou la piazza - le centre ville - à la sala comme centre de la villa, comme centre de la représentation de la haute bourgeoisie, et sa présence à la campagne, comme centre du gouvernement rural et de

l'enceinte ecclésiastique sacrée de "l'Arte della pace e della concervazione" (les vertus de la paix et les valeurs de la tradition). Ceci renforce l'interprétation selon laquelle la villa serait un succédané des symboles urbains de souveraineté, dont la structure commencerait à se disloquer dans la villa" (18). Il est donc impossible de dissocier le fonctionnement esthétique de la villa des concepts extérieurs qu'elle représente .

Dans la villa Rotonde, en termes de composition pure, il s'agit sur un modèle de type rural, non inscrit à ce moment-là dans une préention architecturale proprement dite, d'introduire quelques éléments, quelques signes fragmentaires, qui signifient qu'il y a une revendication architecturale exprimée par un élément antique (escalier monumental et portique) composé avec des formes prises dans la région où la villa s'édifie et qui participent d'une typologie d'ordre rural.

L'enjeu devient l'unité entre un signe d'architecturalité antique et les formes répondant aux programmes conjoints de la résidence et l'exploitation agricole. Andréa Palladio développe un processus d'unification en affirmant plastiquement les rapports d'opposition. Le principe d'unité interpellé les trois formes de représentation :

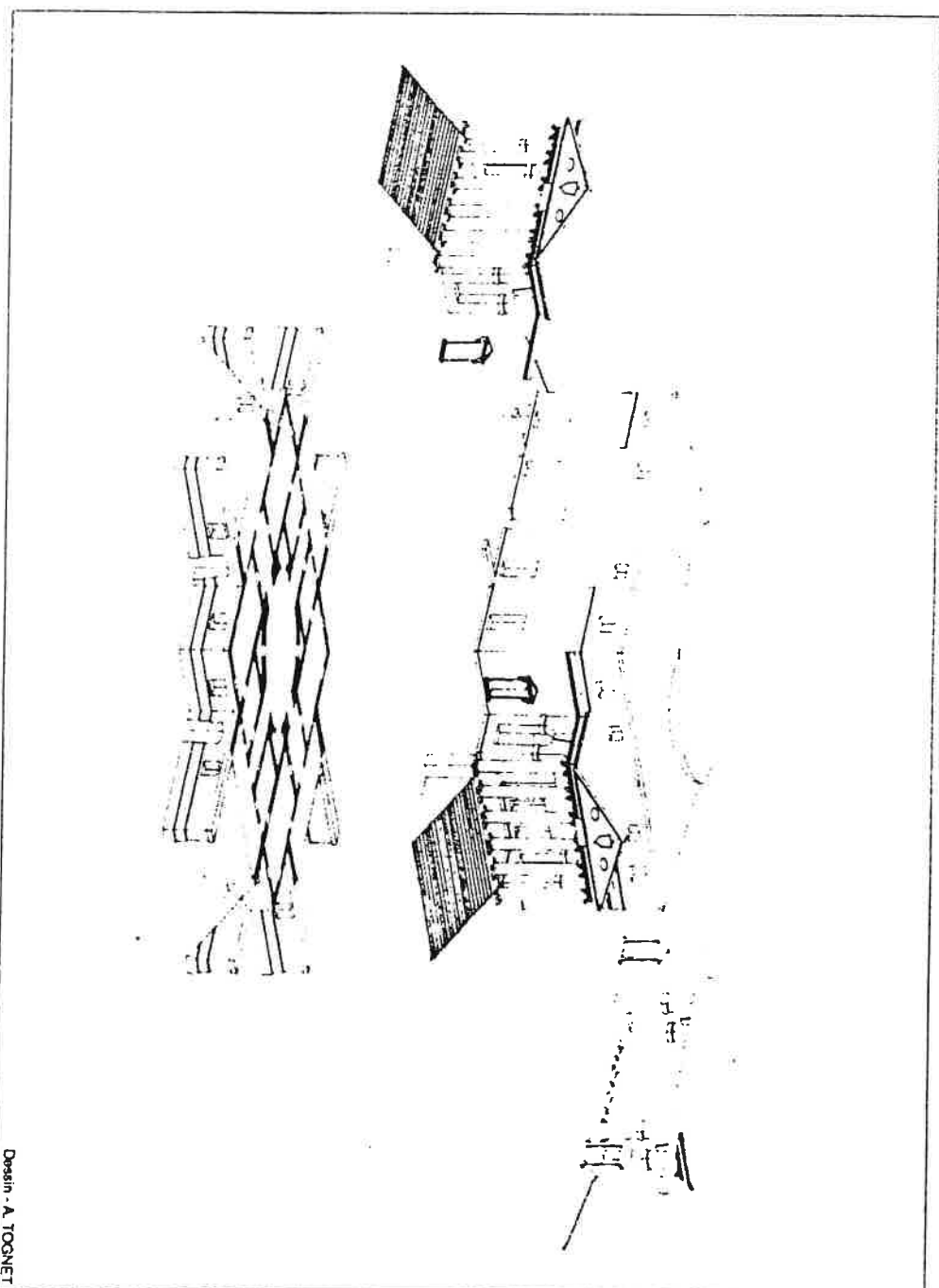
- L'illusion de la vérité constructive : l'escalier monumental constitue le prolongement du sous-bassement de l'édifice.
- La représentation de l'antériorité architecturale circule dans l'ensemble de l'édifice : portique, fronton, baie ornementée et corniche sont unifiés par la proportion.

- La représentation des concepts extérieurs comme récit mythique de la campagne romaine. La fresque et le trompe l'oeil sont dissociés et localisés dans l'espace intérieur.

Notons qu'Andréa Palladio est lui-même très conscient dans ses "Quatre Livres d'Architecture" de l'articulation de ces trois niveaux de représentation. Dans le chapitre XX sur les "Abus qui ont été introduits dans l'architecture", on peut lire, après une référence aux "règles universelles et nécessaires de l'art" formulées et pratiquées par les anciens, "... plus les colonnes paraissent solides et fortes, mieux elles produisent l'effet pour lequel on les emploie, qui est de rendre l'édifice stable et assuré" (19). Cette phrase étonnante semble indiquer que la représentation renforce l'effet technique, alors qu'il ne peut évidemment s'agir que d'une illusion constructive. Cette étrange dialectique entre illusion et vérité, cet idéal utopique d'une nécessité constructive absolue, ne sont sans doute pas sans rapport avec l'effet esthétique recherché.

Léon Battista Alberti superposait les pilastres de façon continue, Andréa Palladio, au contraire, traite la partie centrale sur le mode antique. Il opère une dérivation de la colonne à travers le reste de l'édifice. Les codes plastiques, la géométrie et les proportions connotent plastiquement la colonne à travers l'idée de la verticalité. Cette analogie formelle et abstraite permet de faire littéralement "circuler" les codes plastiques sur toute l'élévation. Il réinterprète de la même façon l'idée d'arcade en la dérivant pour l'unifier latéralement. La notion de "circulation" ainsi appliquée aux codes plastiques insiste sur le fait que l'unification de l'hétérogénéité première est un processus qui caractérise esthétiquement la "manière" paladienne.

VILLA CAPRA : LA ROTONDA - 1566-1567 - A. PALLADIO -



Dessin - A. TOGNET

La dérivation de la figure naît donc d'une contrainte : vouloir inscrire un nouveau programme dans le champ de l'architecture en lui annexant une figure dont il s'agit en même temps d'assurer la lisibilité formelle, c'est-à-dire la dissociation. La dérivation de la figure permet seule de composer cette dissociation. Ainsi, ce métier qui consistait à traiter parallèlement une colonne et un pilastre supportant une statue comme chapiteau, devient un concept opératoire pour le projet. C'est pourquoi un autre des aspects de l'écriture palladienne est de représenter le travail de la construction, en accentuant de façon "manériste", sur chacun des ordres. Dans le palais Thiene, le soubassement, avec l'idée de muraillement qu'il représente, est renforcé par un caractère non-fini, qui s'oppose plastiquement à l'extrême achèvement et au raffinement de l'ordre supérieur, et qui l'en distingue donc très clairement. Alors que Léon Battista Alberti traitait le mur comme élément de remplissage à l'intérieur de la superposition des ordres, Andréa Palladio représente l'état du travail de construction pour renforcer la distinction des éléments architecturaux et des parties de l'édifice. De même la colonne est traitée à travers l'opposition entre la non-finition du fût et la finition des bases et des chapiteaux.

Quatre effets principaux en résultent et constituent les enjeux du projet :

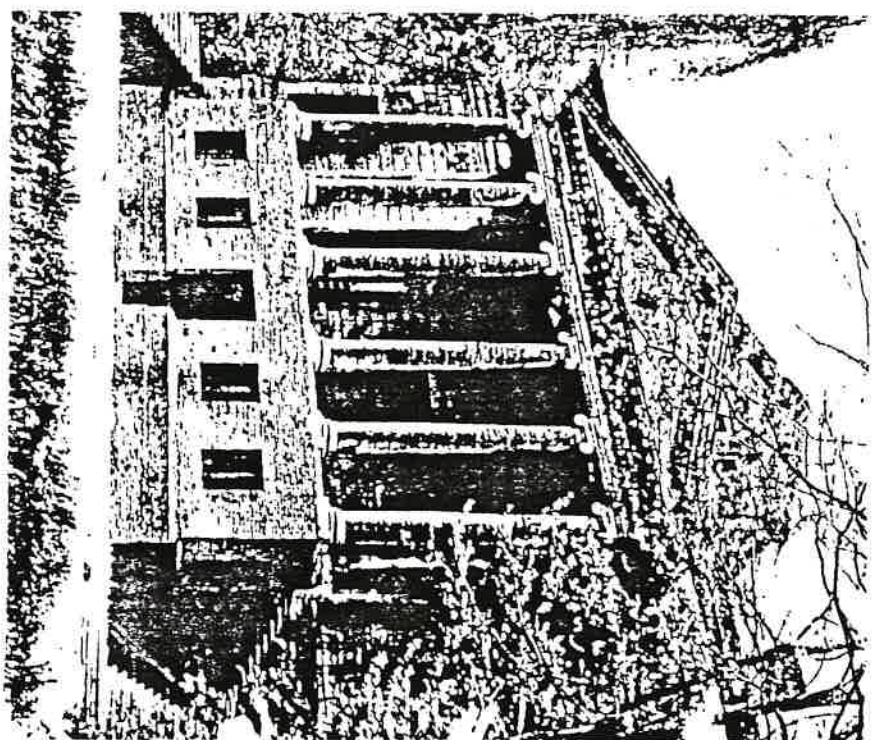
- La dramatisation d'éléments de construction, comme la clef de l'arc de la villa Rotonde, ou les consoles de la Loge des Capitaines.
- L'accentuation de la dissociation des parties : la villa urbaine d'une part avec ses colonnades traditionnelles sur le mode antique, et la partie domestique où la colonne est fragmentée.

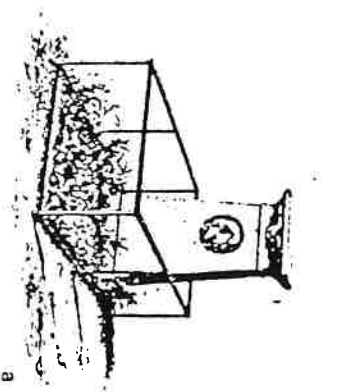
dérivée, réinterprétée et recomposée au niveau des percements. Andréa Palladio rend ainsi lisible l'idée de deux références typologiques distinctes, mais unifiées en élévation. Les accents signifiant l'architecturalité sont isolés et unifiés.

- La dérivation plastique d'éléments architecturaux - de l'arc connu par son rapport aux baies - et ce code saisi comme un processus d'édification.

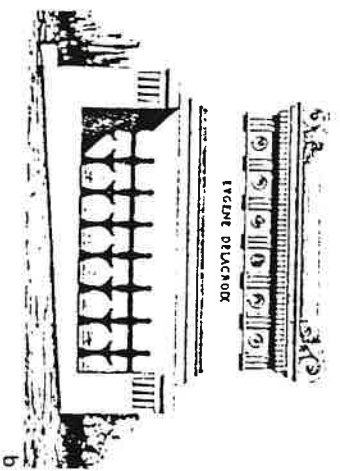
- L'idée qu'un système de construction, un état de finition, peuvent être conçus comme un ordre architectural.

VILLA MALCONTENTA - 1559 - A. PALLADIO -

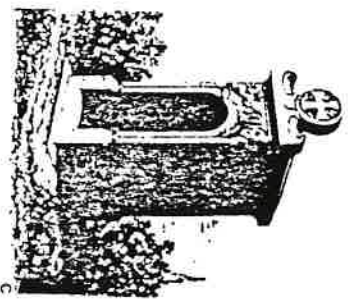




a



b



c

1.4 Style et Manière.

La villa représentait la domination d'une classe dont les valeurs et les concepts faisaient partie de la "communauté de pensée" qui donnait aux représentations leurs raisons d'être et leur sens. Avec la "modernité", et dès le milieu du XIX^e siècle, s'ouvre une période où cette communauté se perd, où les concepts religieux et politiques antérieurs cessent de fonctionner dans le sens de l'unification, où les styles cessent d'apparaître comme des normes. Pourquoi parler de César Daly, à propos de son ouvrage "Art funéraire"? Il semble bien prendre conscience du moment précis où il n'y a plus de communauté de pensée, donc plus de sujet normal pour le récit, donc plus de style possible.

Sans doute y a-t-il là une des sources de l'éclectisme moderne, que l'on définit souvent à tort comme la liberté d'emprunter des références formelles et historiques et de les juxtaposer pour produire du sens. En fait, César Daly situe lui-même ses interventions comme la tentative de prendre en compte toute la diversité des sujets de représentation possibles, afin de faire renaître "un goût collectif et l'unité esthétique, et (...) par conséquent, un style nouveau d'architecture" (20).

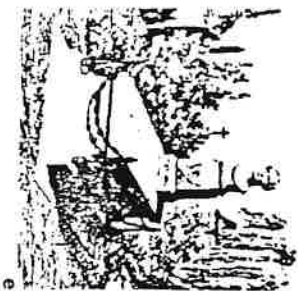
Il existe un petit texte de César Daly, qui sert d'introduction à son "Architecture Funéraire", intitulé "De la

Société et de l'Architecture". César Daly développe une idée centrale : on ne sait plus, au XIX^e siècle, "parler avec la pierre un langage intelligible et animé du frémissement de l'émotion" (21). L'architecture n'est plus lisible, car la société n'est plus "une dans sa foi" (22). Nous vivons "une période de transition" (21) qui n'a plus de "style propre d'architecture", où "il n'existe pas un goût esthétique commun" (23), où les formes, cet "alphabet de notre art" n'ont plus le même sens pour tous. Cette dissociation du principe constructif et du principe esthétique correspond à la fin des grands mythes religieux et politiques, et donc à la perte du caractère "organique" du style. On le voit, César Daly définit le "style" et sa crise par les concepts politico-religieux que l'art sous toutes ses formes est sensé représenter. Le style est ainsi non pas la "manière" ou "écriture" propre à l'artiste mais le système formel des sujets imposés à l'œuvre, que nous définirons comme sujets normalisés de représentation.

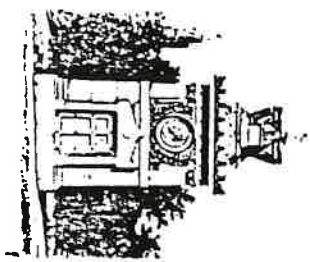
La perte du style génère donc une impossibilité de représenter la "demande" sociale. Mais l'architecture n'est possible que s'il y a volonté et concepts de représentation. Que faire donc lorsque la beauté et le "poétique" disparaissent? "L'architecture contemporaine" (24) se tourne alors vers le passé, pour "arracher du tombeau les formes et les styles d'architecture des civilisations disparues, pour rechercher s'ils retiennent encore quelque chose de cette



d



e



f

mystérieuse puissance de poésie par laquelle ils remuaient autrefois le cœur des hommes..." (25). Tous les styles, tour à tour, peuvent être introduits et fusionnés de façon électorale, pour tenter de résoudre les problèmes actuels de la production par la représentation d'anciens concepts. Ou bien l'architecte tentera d'innover individuellement dans l'arbitraire des goûts personnels et de la mode.

Il y a une troisième voie, affirme pourtant César Daly. Ainsi il existe des règles universelles, au-dessus des variations historiques. Ce sont des "vérités qui ressortent de la nature des choses" (26). César Daly en donne un exemple, celui de la mort, afin de montrer comment, dans la confusion moderne, l'architecte peut donner "à ses œuvres un sens défini" (27).

L'architecture funéraire devient ainsi une typologie, où des éléments architecturaux sont systématiquement mis en rapport avec des concepts ou sujets de représentation. Vis-à-vis de la représentation de la mort des attitudes différentes sont possibles. Le client ou la famille peut demander la représentation de la foi, ou de la mort s'ils sont athées, ou la glorification du vivant, ou même des combinaisons de ces idées. Le programme peut constituer des combinaisons diverses de ces concepts et éléments architecturaux, par exemple :

- L'idée d'une frontalité supportant une iconographie pour la glorification du vivant (a).

- L'idée d'une dalle horizontale pour représenter la mort (b).

- L'idée de petite chapelle ou de sarcophage pour représenter la foi (c).

- Pour représenter la foi et la mort en même temps l'architecte combinera l'idée de la chapelle et d'une dalle supportant le sarcophage (d).

- Pour la glorification du vivant et de la mort il combinera l'idée d'une dalle et d'un élément frontal supportant le portrait du défunt (e).

- Il pourra également combiner ces trois termes pour la représentation du vivant, de la foi et de la mort (f).

César Daly distingue donc effectivement trois formes de représentation :

- Le langage des formes par lequel l'architecture se représente elle-même comme système constructif.

- Les représentations extérieures qu'elle symbolise, de nature politique, religieuse, philosophique ...

- Enfin les règles universelles ou permanences qui en constituent la poétique, par opposition aux fausses solutions stylistiques.

César Daly illustre bien cette contradiction léguée par le XIX^e siècle, entre les notions de style et de poétique (ou esthétique). Le style est l'effet sur la production artistique des représentations collectives d'une société ou d'une époque, c'est-à-dire l'ensemble des concepts issus de la "communauté de pensée", dans la mesure où ils sont investis dans des pratiques diverses d'inscription de sens, de mise en écriture, en images, en espaces. Ces concepts constituent, dans chaque champ artistique, un système formel, avec ses éléments, son vocabulaire et sa syntaxe. En ce sens, le style a une fonction normative, en ce qu'il définit les règles de la représentation, comme par exemple dans la peinture de Giotto, où il relie les sujets religieux à l'exigence d'une narration continue. La "représentation stylistique" détermine donc les significations de l'œuvre. Or son caractère normatif ne permet précisément pas de penser les innovations et les transgressions rendues nécessaires, dans les périodes de mutation, par l'émergence de nouveaux programmes. Au XIX^e siècle, c'est la nécessité de dire autrement, ou de signifier avec une autre langue, c'est donc ce que le style représente qui devient l'enjeu des nouvelles typologies. Par opposition au "style" apparaissent de multiples affets de "signature", avec de multiples manières possibles au sein d'un même style, ou dans le retrait même de tout style unificateur. C'est pourquoi le jeu et le travail sur la représentation deviennent l'expression même d'une "modernité". Ce qui différencie le

XIX^e siècle des périodes antérieures de mutation, de la Renaissance en particulier, c'est l'absence de nouveau style ou de nouvelles références conceptuelles, c'est l'émergence de l'idée de la fin de tout "style", de toute représentation normative, et donc l'ouverture d'un espace de l'absence ou du retrait du sujet de représentation, qui apparaît désormais comme mythe, illusion du retour, jeu et travail sur une antériorité perdue, générant une nouvelle poétique de l'édification.

- (9) Friedrich NIETZSCHE, *op. cit.*, p.45.
- (10) Auguste CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, Ed. Vrinant, 1994 vol. 1, p.240.
- (11) *Id.*, *ibid.*, p.258.
- (12) *Id.*, *ibid.*, p.256.
- (13) *Id.*, *ibid.*, p.241.
- (14) *Id.*, *ibid.*, p.241.
- (15) Julien GUACET, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, Paris, 1897.
- (16) Léon Batista ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Livre IV, chap. I, p.265.
- (17) Léon Batista ALBERTI, *op. cit.*, chap. III, p.457.
- (18) Reinhart BENTMANN et Michael MULLER, *La Villa Architecture de Domination*, Ed. Pierre Mardaga, Paris.
- (19) Andréa PALLAORO, *Quatre Livres d'Architecture*, Livre 1, p.26.
- (20) César DALY, *De la Société et de l'Architecture*, A propos de notre Architecture Funéraire, p.12.
- (21) *Op. cit.*, p.2.
- (22) *Op. cit.*, p.5.
- (23) *Op. cit.*, p.4.
- (24) *Id.*, *ibid.*
- (25) *Id.*, *ibid.*
- (26) *Op. cit.*, p.7.
- (27) *Op. cit.*, p.7.

2 - MYTHE ET ANTERIORITE. Le sujet perdu et ses métamorphoses

2.1 Poétique et utopie : pluralité des sujets mythiques.

Il n'y a donc pas de poétique sans ce travail qui consiste à faire jouer un écart, une référence à une anteriorité, à un temps d'Avant, à un lieu Autre et mythique mis en scène et inscrit dans les limites et les contraintes de la production contemporaine. Ce travail d'évocation d'une distance ou d'un espace perdu définit le concept de figure en rapport avec le fonctionnement du mythe dans l'écriture elle-même. On peut en effet parler d'une anteriorité mythique dont la représentation est nécessaire pour que l'écart puisse se produire. "S'écarter de l'ordre simple" précise Litté pour définir la figure. On trouve là l'idée d'une générativité possible de l'écart, du renvoi, de la métaphore comme substitution, équivalence et transport du sens.

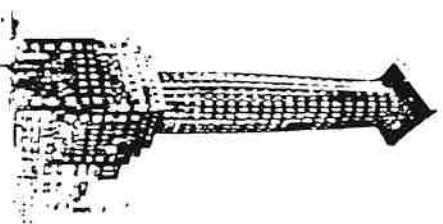
La différence détermine ainsi la référence à un ordre ou sens primitif par rapport à un langage présent comme le montre Julia Kristeva dans "Polylogues". La dimension poétique est toujours renvoi "interne" à un lieu mythique, et écart originare, jeu sur son absence. La figure apparaît comme un opérateur pour l'écriture formelle, procès d'unification générateur d'espace et de sens : écart, dissociation et mouvement d'unification de ce que l'écart dissocie. Walter Benjamin parlait de la "chute mélancolique dans l'allégorie" pour définir l'art moderne. Le caractère générateur de la figure contredit cette relombée et cet enlisement dans la signification figée.

On songe, pour exprimer ce désir toujours relancé de la représentation de ce qui n'est plus, à la distinction des deux oubliés chez Nietzsche. L'un est la simple perte des images-souvenirs de la mémoire. L'autre est constitué par l'insistance de traces qui font retour sans témoigner d'une

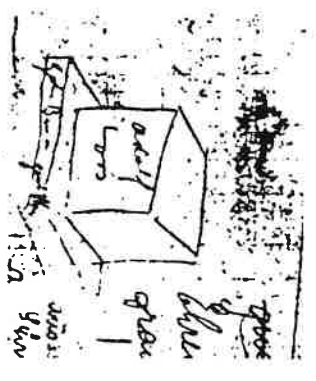
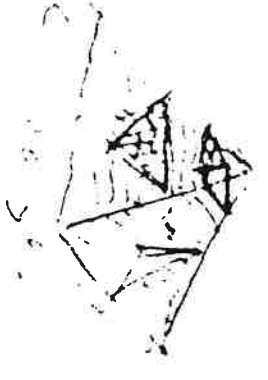
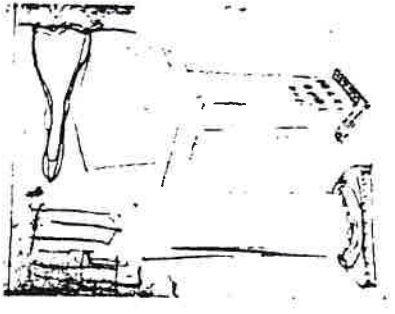
présence-origine dont elles seraient la re-présentation ou la répétition. Traces donc qui ne sont pas les empreintes d'une présence antérieure, mais celles d'une présence mythique, réelle seulement pour l'illusion rétrospective. Empreintes d'une mémoire de l'oubli qui dans sa distance-même, est le retour de ce qui n'a jamais été, ou, comme dans l'instant suspendu d'une peinture, la trace de ce qui est à venir. Formule et paradoxe de la modernité : la modernité comme ce retour vers les figures du mythe ; la création aujourd'hui comme ce travail sur la distance du mythe.

Cet Autre lieu va donc se représenter à travers la diversification illimitée des références mythiques, constituant les sujets de représentation nécessaires à toute production, alors même que toute norme a disparu. Il vont se déployer soit à partir d'utopies sociales - seule forme moderne de synthèse et de communauté de pensée-comme chez Le Corbusier, soit de thèmes mythiques travaillés sous diverses formes imaginaires.

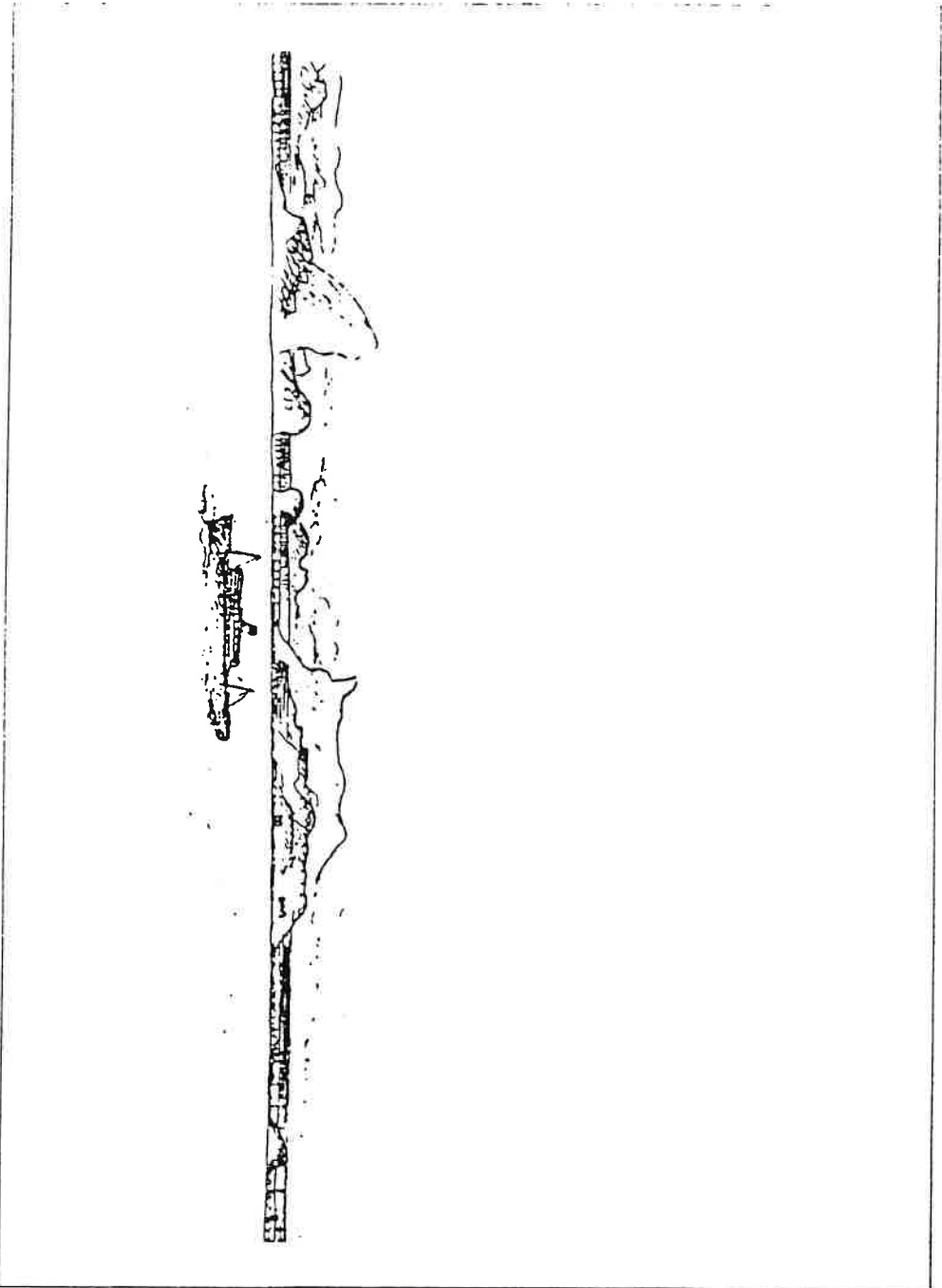
Bien sûr d'abord l'Antique comme origine, chez Adolf Loos, directement inscrit dans la production. L'Arche comme métaphore chez Le Corbusier. L'Architecture comme langage construitif élémentaire : G.I. Glusenko, A.E. Arkin et K. Malevitch. L'Arche, dont le principe, comme élément matériel originare, tend vers l'immatérialité et la transparence : L. Mies Van der Rohe. L'Autre Nature de F. L. Wright, l'Archétype de Louis I. Khan, ou l'Autre Scène d'Aldo Rossi. La modernité interroge la prolifération infinie des mythes dans l'impossible retour à l'origine : à la fois l'Arche : principe originare et l'Arké : le modèle idéal de l'archi-lecture. Ainsi par une dérivation dans le langage, l'architecte regarderait vers l'Antique, l'Arche, l'Archi-lecton, etc...



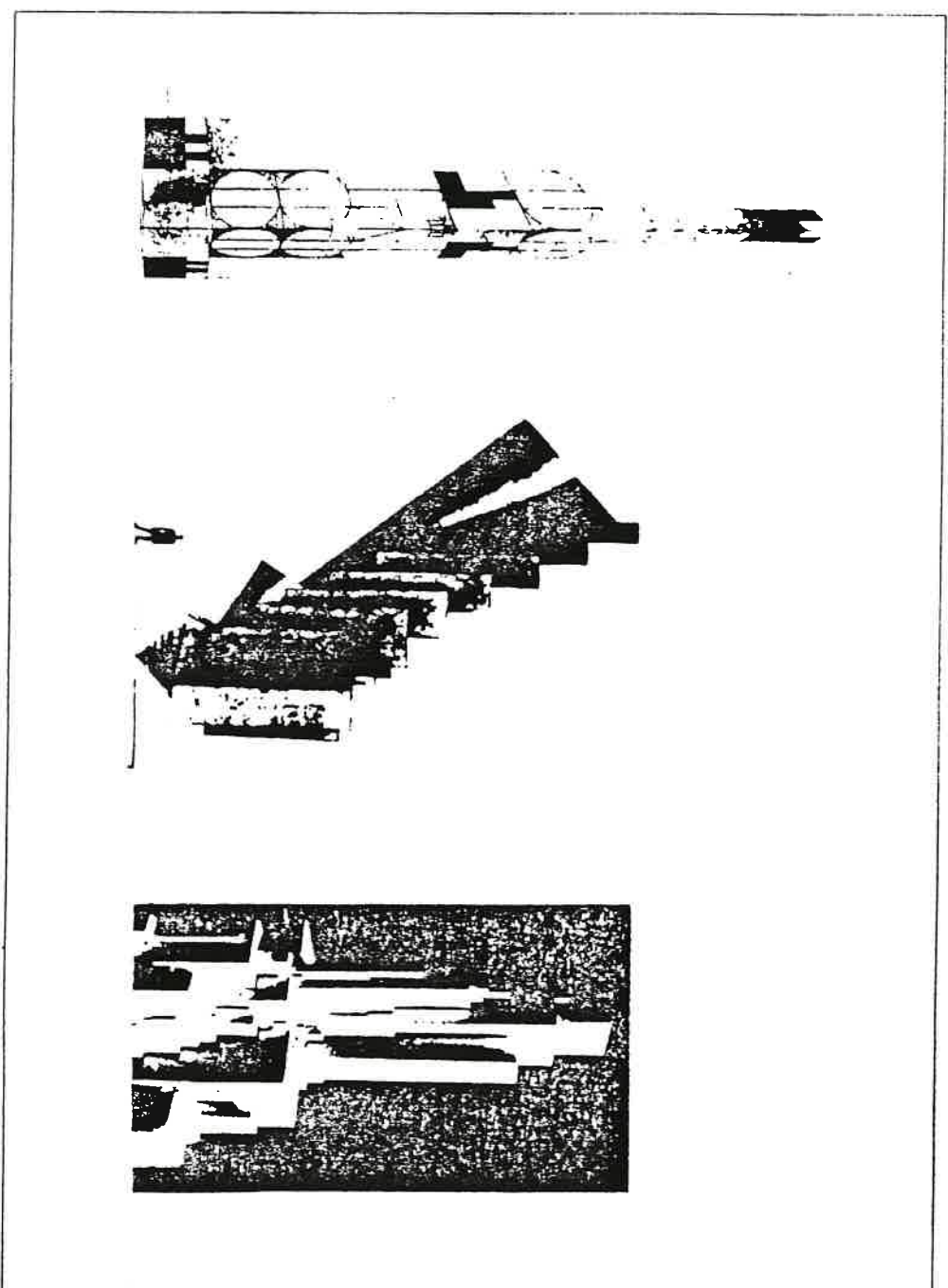
ACQUEDUCTO

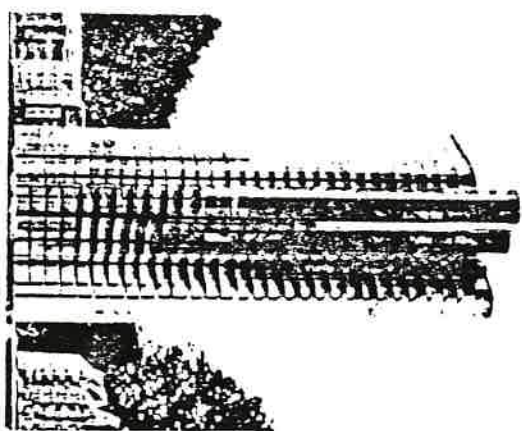
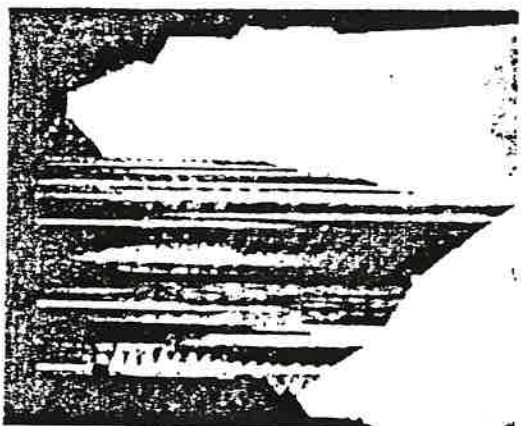


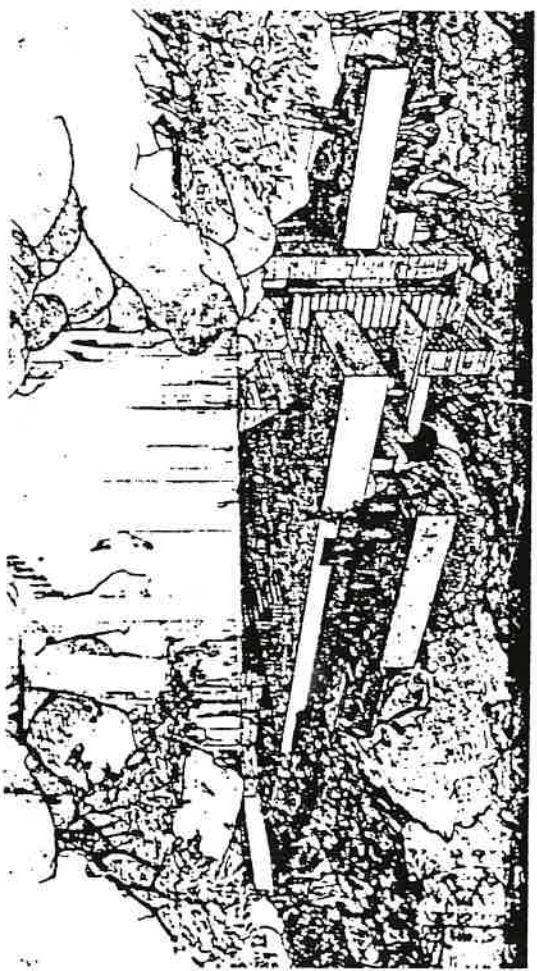
gros
bleu
gris
noir
rouge
vert

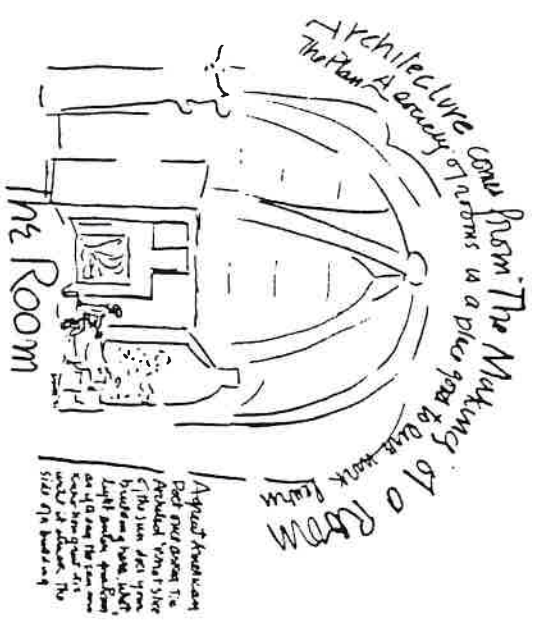


L'ARCHITECTON - G.I. GLUSCENKO, A.E. ARKIN, K. MALEVITCH -

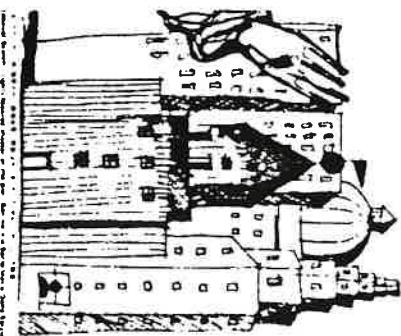
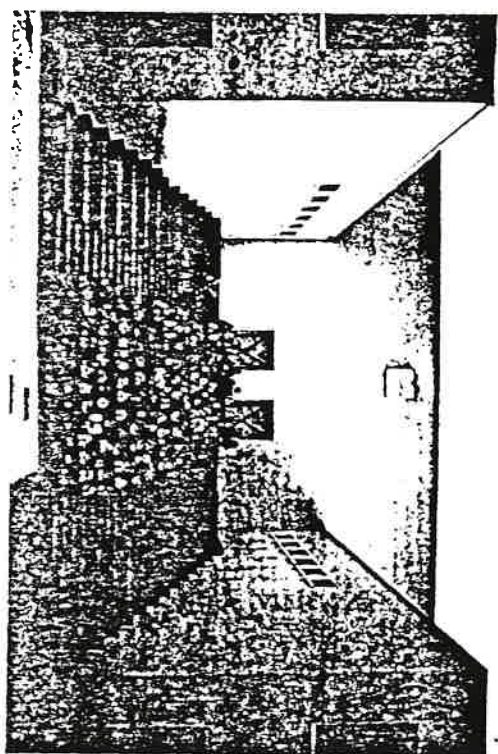




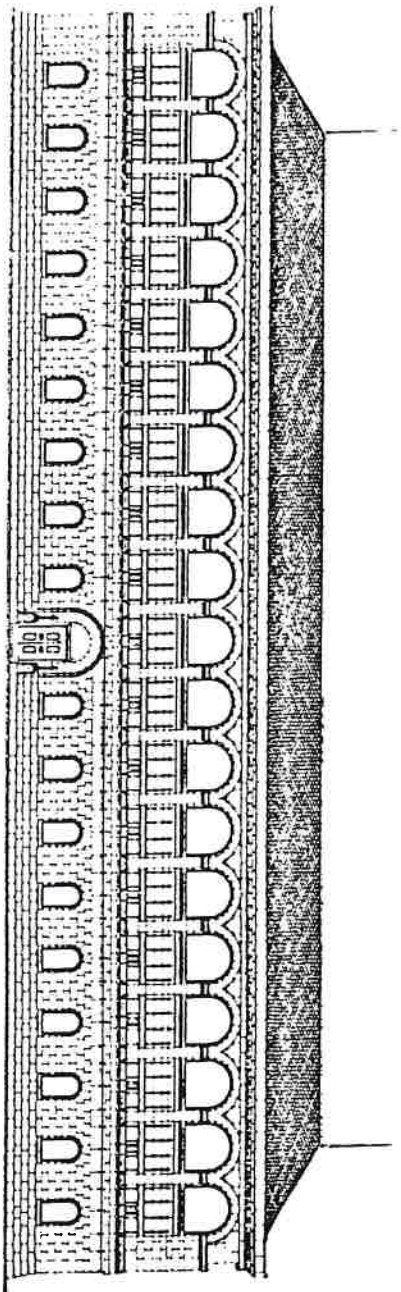




5 The place of the mind. In a small room one does not say what one would in a large room. In a room with only one other person called by signposts. The vertex of each room. A room is not a room without a vertex. Eight.



There is no photograph of Erymano (Hans) that I love so much as the one of the children standing on the stair under the huge clock which is indicating both a particular time and also the time of childhood, the time of group photos, with all the joking that such photos usually entail. The building has become pure theatre, but it is the theatre of life, even if even's term is already unreserved.



2.2 Antériorité et vérité constructive : les nouveaux modes de production et l'illusion du temps perdu.

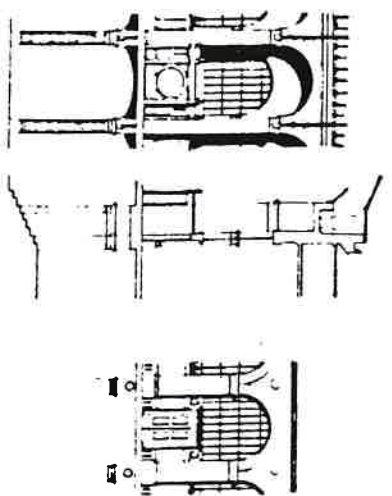
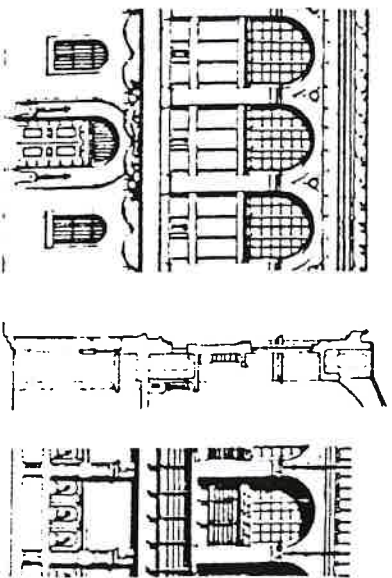
La modernité architecturale s'ouvre avec l'apparition des nouveaux modes de production. La question d'Andréa Palladio était : comment signifier une architecturalité à travers des programmes extérieurs au champ antique de l'architecture. La question "moderne" est : comment représenter l'équivalent du triglyphe par exemple ou plus généralement d'une antériorité, de façon cohérente avec les nouveaux matériaux et les nouveaux modes de production ? Comment faire signe d'architecturalité sans passer par le pastiche ? Les exemples analysés visent à montrer que les architectes, en réponse à cette question, sont amenés à pratiquer citation, imitation, déclinaison et dérivation, qui deviennent ainsi les processus fondamentaux de l'écriture architecturale.

Henri Labrousse dans la bibliothèque Ste Geneviève à Paris (1843-50) va se servir de deux types de matériaux - la pierre traditionnelle et un matériau nouveau, le métal - pour composer deux ordres dans son édifice. Déjà dans son travail, apparaissent deux idées très modernes : la déclinaison - variation et substitution formelle et synchrone d'éléments qui fonctionnent comme équivalents métaphoriques ou figuratifs - et la dérivation, qui fonctionne

de façon métonymique par fragmentation et association, assemblage diachronique d'éléments dont l'actualisation renvoie à une antériorité qui joue comme une référence primitive.

Il relie pour l'élevation l'idée d'un soubassement traité comme socle, avec l'indication d'un empiètement, surmonté d'une arcade, en situant la bibliothèque au premier étage derrière celle-ci. Son intention première était de créer un jardin, lieu de transition entre la ville et la sphère culturelle. L'impossibilité de réaliser cette intention l'amène à lui substituer la représentation du jardin dans le hall d'entrée au rez-de-chaussée de l'édifice. Il ajoute au projet l'idée de représenter l'opposition de la nature et de la culture, en les liant au temps mythique de l'antique, et à celui de la modernité. Ces deux idées sont associées aux principes de deux ordres constructifs : celui de la maçonnerie, idéalement tourné vers l'antique, et celui de la construction métallique, inscrit dans la production contemporaine.

Nous sommes déamblée dans un parcours rituel, accédant par une porte d'entrée relativement étroite par rapport à l'échelle de l'édifice. Dans le hall d'entrée, l'illusion d'un jardin. L'idée de la culture, ici les représentations en maçonnerie des poètes et philosophes antiques, est inscrite sur les fresques du jardin. Les chapiteaux et les poutres des piliers d'entrée représentent l'idée de nature



Dessin - J. M. VERNEY-CARON

végétale par la structure métallique. Ainsi s'esquissent un parcours et une lecture labyrinthiques, à travers les idées de nature, de culture, de jardin, d'architecture, où la maçonnerie et les structures métalliques se renvoient l'une à l'autre, composant des représentations réciproques. Survient ensuite un escalier pour accéder à la salle supérieure : enclos maçonné, limité par des arcades et couvert par une structure métallique.

La figure de l'enclos est donc établie. Quant à celle de l'élément construit, il semble qu'Henri Labrousse se soit attaché à l'arcade, à son effet répétitif, et aussi à ses dérivations qui vont circuler dans toutes les parties de l'édifice dans un but unificateur. L'arcade est saisie comme un baie de la Renaissance italienne, avec son caractère défensif tel que le définit Auguste Choisy, c'est-à-dire une arcade où la partie basse de la baie est murée, mais aussi comme celle du palais Rucellai, "où, pour arriver à l'appui de la fenêtre il faut gravir plusieurs marches, l'ensemble de l'allège et de l'escalier qui y conduit formant un véritable défillement" (28). L'arcade va être soumise successivement aux dérivations suivantes :

- celle de la porte d'entrée, par substitution formelle à la partie basse murée décrite ci-dessus.

- les arcades proprement dites du premier étage où l'allège qui y est inscrite devient le support de la commémoration des auteurs.

Au verso de cette élévation, les bibliothèques contenant les ouvrages sont traitées comme remplissage de la baie inférieure, mais aussi comme seuil, défillement et coursives qui peuvent être interprétés comme le traitement du palais Rucellai décrit plus haut. La porte d'accès au premier étage, depuis l'escalier, reprend le principe de ces deux visages, l'un traité comme porte, l'autre où le tambour, par le travail même de la menuiserie, se rapproche du traitement des bibliothèques. Enfin, dans le hall d'entrée, l'intervalle entre les pilastres donne lieu à un traitement maçonné en partie basse, supportant des figures de personnages antiques. C'est l'idée d'un mur qui laisse entrevoir au-dessus la représentation d'un jardin, l'illusion, telle la fenêtre albertienne, d'une baie sur un paysage extérieur.

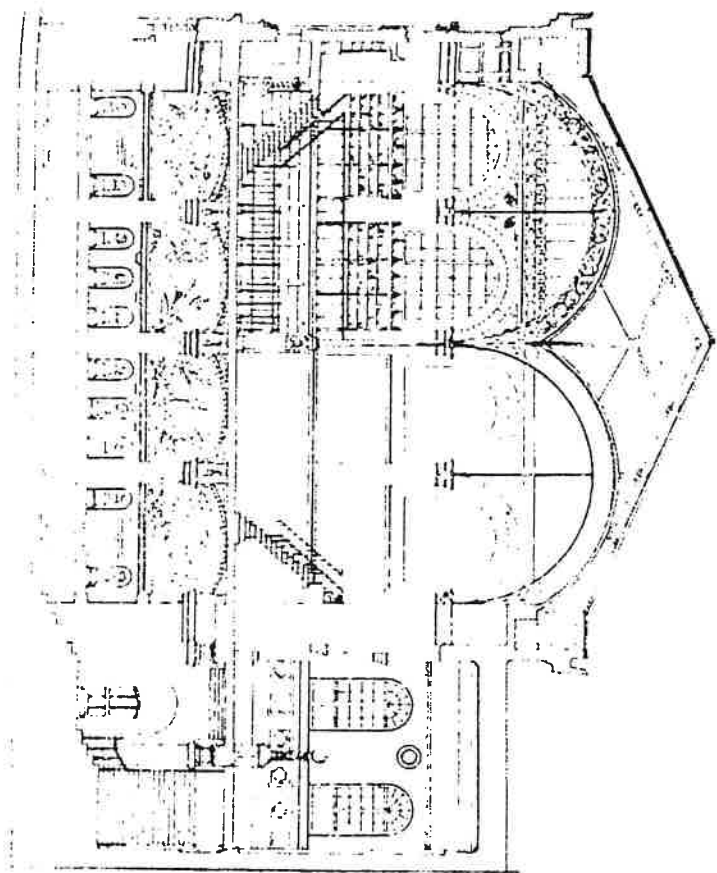
On peut constater le travail et la réflexion qu'Henri Labrousse a exercés sur le rapport entre la représentation de l'idée de nature et l'inscription d'un autre ordre construit, l'ordre métallique. C'est particulièrement évident si l'on se réfère à l'ancienne bibliothèque de l'Abbaye Sainte-Genève, où les piliers étaient traités comme des colonnes représentant un arbre dont le feuillage devient chapiteau, ceci pour aboutir dans le projet de la Bibliothèque

Universitaire de Labrousse à la représentation littérale du végétal dans la frisque du hall et la dérivation du matériel végétal dans un effet d'allègement de la poutre et du chapiteau traités comme structure métallique. Cette dissociation, au sein de l'édifice, entre la maçonnerie et la structure métallique, peut être rabattue sur les dérivations de la figure de la colonne, qui, comme l'arcade, va circuler dans l'ensemble de l'édifice : ce sont les piedsroits de la porte d'entrée "représentant les trépiéds de Vesta que les romains dressaient dans les vestibules pour y brûler le feu consacré à la déesse" (29), et qui s'opposent, comme bas-relief maçonné, au bronze de la porte. Les piliers, chapiteaux et arcades du hall d'entrée, bases et luminaires bien réels cette fois, accompagnent l'escalier, les socles, les colonnes, les chapiteaux et les voûtes de la bibliothèque.

Ainsi apparaît l'idée de déclinaison dans le travail d'Henri Labrousse, dans cette suite d'éléments que sont les piliers d'entrée, les colonnes supportant les voûtes, les luminaires ou éléments de part et d'autre de la porte d'entrée et représentant la lampe à huile antique. C'est donc l'idée de colonne qui est déclinée, c'est à dire interprétée à travers des variations formelles, même dans des éléments qui n'ont pas une fonction de colonne en tant que telle.

Mais le travail très moderne de dérivation métonymique apparaît en même temps dès les premières esquisses où il travaille les piliers de l'entrée. En raison du jardin prévu, il voulait traiter le chapiteau en métal de façon végétale, avec des piliers figuratifs. Puis il tend vers une expression plus graphique, voire plus abstraite : le processus de dérivation (ou métonymie) apparaît. Il est lié à l'abstraction, à la fragmentation, à l'idée de ne retenir qu'un caractère, toujours dans un souci constant de la primauté d'une vérité

constructive. L'idée même de colonne est interprétée, sous des formes diverses, à travers le métal, et dérivée même dans des éléments qui n'ont pas une fonction de colonne : la référence à la colonne est déplacée et circule entre tous ces éléments verticaux - telle est la fonction de la métonymie, par opposition à l'aspect métaphorique ou iconographique de la déclinaison. De même en élévation : en façade, les tablettes supportant les inscriptions des écrivains, inscrites dans les arcs ; à l'intérieur de la bibliothèque, les rayonnages inscrits à l'intérieur des arcs ; le traitement de la porte d'entrée - c'est le même principe de références architecturales et constructives dérivées à travers les diverses fonctions.



Ce principe de dérivation est essentiel dans toute l'architecture moderne. Carlo Scarpa l'exprime nettement dans sa conférence "Kann Architektur Poesie sein?".

Ainsi, pour Carlo Scarpa, la question n'est pas d'exprimer la colonne à travers un caractère iconographique, ou par le travail d'incision dans le métal. Mais au contraire, il s'agit d'évoquer le principe de la cannelure dans un travail

propre au métal en tant que matériau, à travers ses processus de production eux-mêmes : soudure et moulage. Carlo Scarpa indique par là un processus d'abstraction et de dérivation bien plus abstrait que ce que Labrousse esquissait sous forme encore quelque peu figurative.

"... La question pourrait être celle-ci : quand est-ce qu'une base d'une colonne antique est poésie et quand est-ce qu'elle ne l'est pas? (...) Entre deux choses semblables, il peut y avoir d'énormes différences. Voilà une base antique, elle n'est même pas belle, il me faudrait le bon modèle, je l'ai oublié. Si je la fais comme ça, ce n'est plus la même chose. Il y a des différences subtiles. Alors cela veut dire qu'il y a des objets, c'est-à-dire des formes qui expriment quelque chose, mais l'architecture est un langage qui est difficile à saisir (...) (Scarpa montre le micro.) . Moi aussi j'invente des machines. Beau, sans rien, cylindre pur, tout le monde aime les formes pures, modernes, cela pourrait être une colonne. Colonne sans chapiteau, sans base, un tuyau d'écoulement des eaux. Mais ce tuyau a ici une petite frise. C'est important, parce que tout de suite il a une signification, il est signifiant. Si on l'imagine plus grand il pourrait devenir une colonne type Le Corbusier, une descente d'eau seulement. Mais il est difficile de créer des formes nouvelles si un tuyau d'écoulement des eaux est suffisant comme soutien. Alors comment pourra-t-il devenir forme conquise, sinon par des connaissances techniques de structure et d'application même de technologies nouvelles, différentes de la tradition récente qui est plutôt pauvre. Une phrase célèbre de Léon Battista Alberti dit que les composantes de l'architecture sont trois: la beauté, la structure et l'économie. L'économie, comme l'entend Alberti, n'est pas l'économie moderne: une cohérence, "l'union formelle" de l'architecture du passé qui ne permet aucune suppression; il faut alors accepter la forme comme elle est..." (30).

2.3 Citation - Imitation - métonymie. La soumission d'une antériorité au processus de mise en oeuvre d'un matériau.

L'évocation de l'antériorité peut donc fonctionner à travers trois modes de représentation : la citation, l'imitation et la métonymie :

- La citation comme reproduction ;
- L'imitation comme figuration d'une même référence avec d'autres matériaux ;
- La métonymie comme processus qui consiste à soumettre une antériorité au mode de production d'un matériau contemporain.

Quels sont dans les propriétés d'un matériau, dans sa production et sa mise en oeuvre, les caractères qui connotent abstraitement une antériorité formelle ? Les trois modes de représentation sont illustrés ci-dessous à travers l'idée du baldaquin, du caisson et du seuil.

Prenons par exemple la représentation architecturale d'un baldaquin dans une fresque de la villa d'Adrien (a). Le baldaquin est cité à l'entrée de la villa Snellman (1917-18) d'Erik Gunnar Asplund (b). Il est imité dans l'entrée de l'escalier du château de Prague (1930) par Jozef Plecnik (c). Imitation signifie : la tôle figure le tissu.

Enfin le troisième principe, métonymique ou dérivatif. On isole et choisit une caractéristique du métal : le déploiement de la tôle (Institut Finlandais des retraités populaires (d) : Alvar Aalto, 1952-56). Ce caractère, dans l'ordre de la



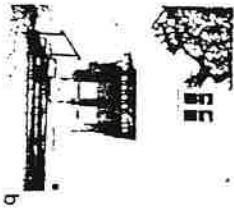
a



b



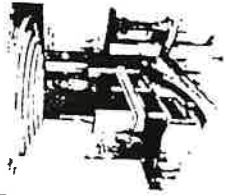
c



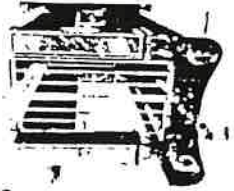
b



c



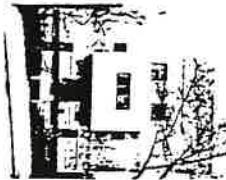
d



e



f



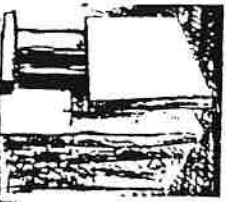
g



h



i



j

vérité constructive représente donc le mode de production propre à la tôle, et renvoie par là à l'idée du textile, donc à la représentation du baldaquin. Ce principe de métonymie devient le grand principe moderne de la représentation.

L'idée de caisson. Dans le Kärntner bar (1907) d'Adolf Loos, elle est simplement citée (e). Dans la bibliothèque Nationale Universitaire (1936-41) de Joze Plecnik (f) elle est représentée en métal, par des rivets et des points de soudure. C'est la construction elle-même qui a la fonction de connoter le caisson. Enfin, le projet du Pavillon de la Finlande à Paris (1937) d'Alvar Aalto (g) minimise la représentation à quelques câbles indissociables de leur fonction constructive puisqu'ils maintiennent les poteaux verticaux. La représentation, là encore, est soumise, dans sa fragmentation, son abstraction-même, à la vérité constructive.

L'idée d'un seuil avec linteau. Le caractère fragmentaire retenu est celui d'une massivité suspendue au-dessus d'un seuil (h) (Porte de Mycènes). Du projet de Joze Plecnik pour le château de Prague (i) au projet de la tombe Mambretti, à Côme, de Giuseppe Terragni (j) cette idée devient de plus en plus abstraite dans la modernité pour n'être plus qu'une masse en suspension au-dessus de la porte.

2.4 L'anachronisme et l'évidence constructive.

La confusion des temps.

Dans la mesure où la figure vise à évoquer une antériorité par un effet d'architecturalité, un enjeu du projet architectural est donc de retrouver ce temps perdu sous la forme constructive et physique des matériaux eux-mêmes. La modernité, dans le choix de certains matériaux, renvoie souvent au temps le plus anachronique, le plus reculé jusqu'à l'archaïsme même. La présence de ces matériaux est toujours ponctuelle dans un édifice et constitue diverses formes et diverses représentations depuis l'idée de nature jusqu'à l'antique.

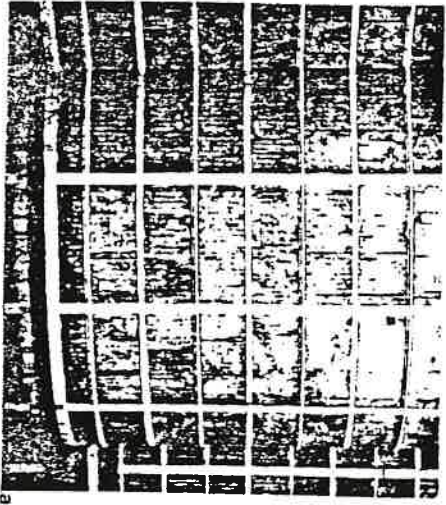
Première forme :

Louis I. Kahn : incrustation de marbre blanc au droit des reprises de coffrage du béton. Dacca, parlement du Bangladesh 1962-74 (a).

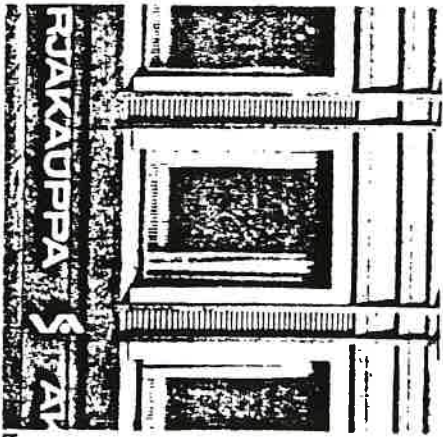
Alvar Aalto : incrustation de marbre blanc au niveau des encadrements des fenêtres métalliques. Librairie académique d'Helsinki 1969(b).

Frank L. Wright : Principe du béton cyclopéen où des pierres très grossières apparaissent au décoffrage. Arizona, Taliesin West 1938 (c).

Mies Van der Rohe : marbre ou onyx traités de façon ponctuelle et en opposition avec la structure métallique. Mais il n'est pas question ici de décoration. Dans tous les



B



b



C



D

cas les matériaux , ici minéraux, sont présentés à l'état pur sans ornement et s'opposent par leur connotation au caractère contemporain de la structure de l'édifice. Bruno, maison Tugendhat 1930 (d).

Enfin, leur insertion répond toujours à une question constructive :

- Traitement du joint.
- Traitement de l'encadrement.
- Constitution des agglomérats du béton.
- Élément porteur ou, au contraire, cloisonnement affirmé comme paravent.

Deuxième forme :

Au delà de la représentation romaine de la ruine, se substitue le caractère "non-fini" d'un processus de production. L'érosion renvoie directement à ce processus et à sa vérité et constitue l'évocation d'un suspens temporel : la production est arrêtée avant son terme ou évoquée au-delà du présent (érosion). C'est la colonne romaine non-finie de Jules Romain (a) et la pierre géfiliée du Bernin (b) qui figure la matière atteinte par le temps.

La représentation des états successifs de la production, de la mise en oeuvre ou de la corrosion se prolonge dans la modernité. Dans la station de métro d'Otto Wagner (c), les panneaux de marbre présentent verticalement trois factures distinctes, de l'aspect éclaté jusqu'au poli. Dans la Galerie Querini Stampalia conçu par Carlo Scarpa (d), la

Pierre blanche de Yougoslavie, couramment utilisée à Venise, incluse dans les murs en béton brut, est une référence directe aux édifices de cette ville que l'érosion marine désagrège. ,

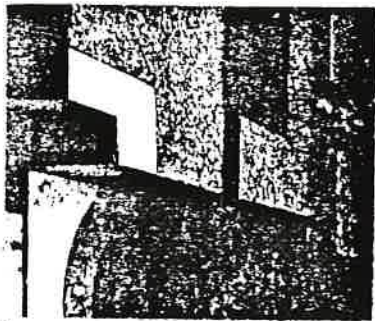
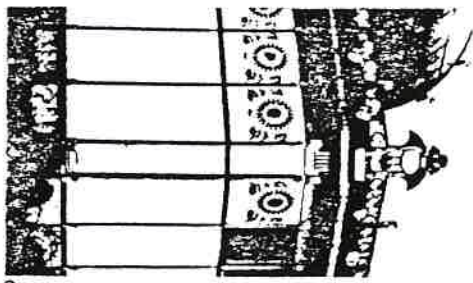
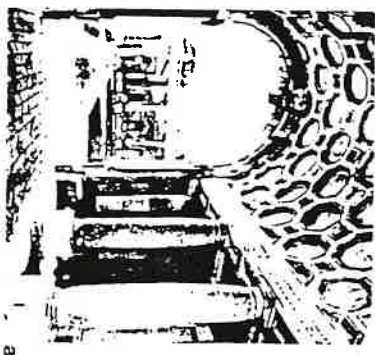
Troisième forme :

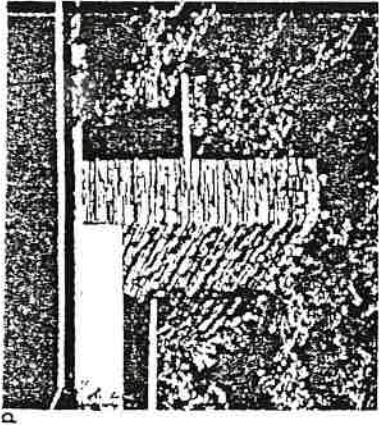
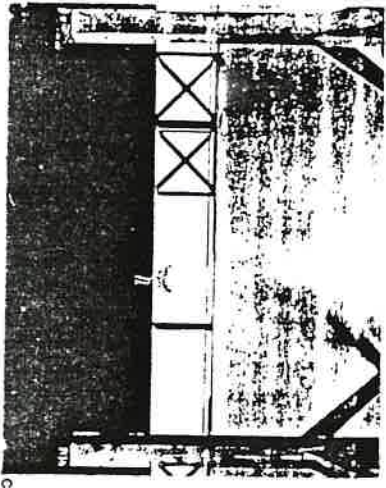
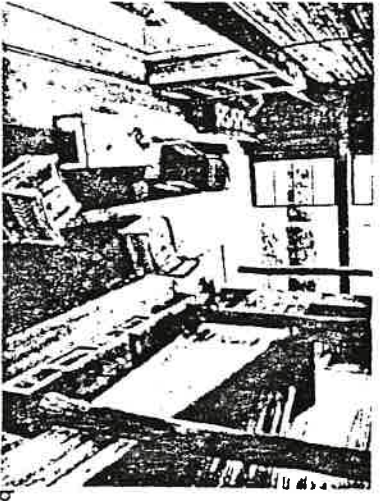
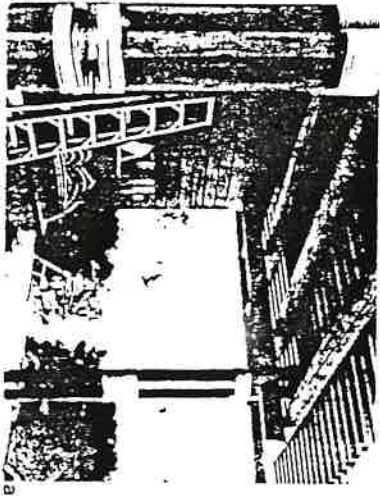
C'est l'emploi le plus souvent partiel, dans un projet, de techniques archaïques.

Alvar Aalto (a) utilise des colonnes en bois ligaturées avec des sangles. Le Corbusier utilise le bois pour souligner la rusticité d'un édifice (b). Kazuo Shinohara traite le sol d'une maison en terre battue : maison Tanikawa 1974 (c). Franck Lloyd Wright (d) emprunte une mise en oeuvre de maçonnerie rustique.

(26) Auguste CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, Ed. Vincent, op. cit. Vol. II, p.493
(29) Pierre SADOY, "Henri Labrouste Architecte, 1801-1875", CNMHS.
(30) Les cahiers de la Recherche Architecturale, Numéro 19, 2^e trimestre 1986, Ed. Parenthèses.

DEUXIEME FORME .





3 - PERMANENCES ET VARIATIONS. LA DISSOCIATION ET LA FIGURE.

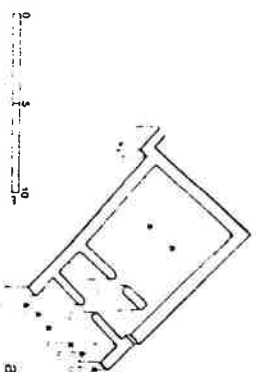
3.1 Le labyrinthe et l'enclos.

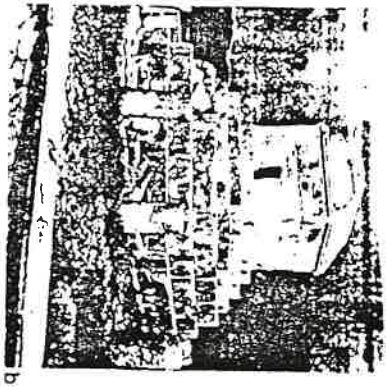
Les principes d'expression d'une anteriorité étant formulés, il s'agit maintenant de définir sous quelles formes, dans la production architecturale, s'articulent et fonctionnent les éléments dissociés. Nous nous situerons donc du point de vue du fonctionnement de la représentation et de ses enjeux dans le projet : comment les concepts décrits dans la deuxième partie deviennent-ils opératoires ?

Le premier enjeu définissant toute architecture est d'encadrer l'espace pour le maîtriser, de rejoindre enclos et parcours labyrinthique (cf. introduction).

Nous sommes partis (a) d'un temple néolithique, à Jéricho, de 8000 A.C. L'enclos est visible : un espace composé autour d'une centralité. Son accès est ouvert par un parcours labyrinthique et ordonné organisant le franchissement d'un seuil à travers des colonnades.

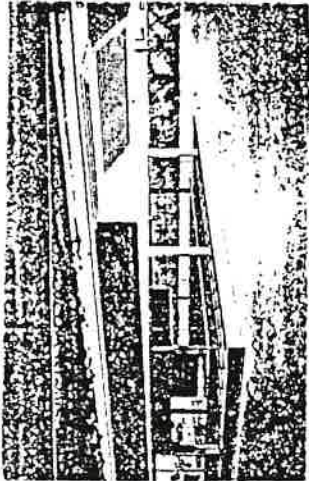
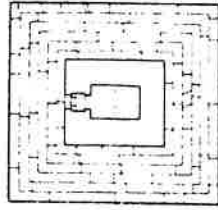
Le tombeau de Cyrus II étudié dans les vestiges de Pasargades (b) met en évidence un triple fonctionnement dans la constitution de l'espace : la circularité correspondant au parcours et au franchissement - la centralité - la muraille. L'analogie avec le projet du musée Georg Schäfer (1960) de Mies Van Der Rohe (c) et avec le palais présidentiel de Louis I. Kahn (d) permet de montrer que l'enclos et le fonctionnement labyrinthique peuvent se mettre en place de deux façons. L'espace sacré central peut être représenté et par là mis à distance comme un lieu interne inaccessible, par l'intermédiaire d'un socle, ou de façon plus limitée par un escalier. Ou bien, c'est dans la nature du programme que sont inscrits les éléments permettant de signifier différents moments du projet. C'est



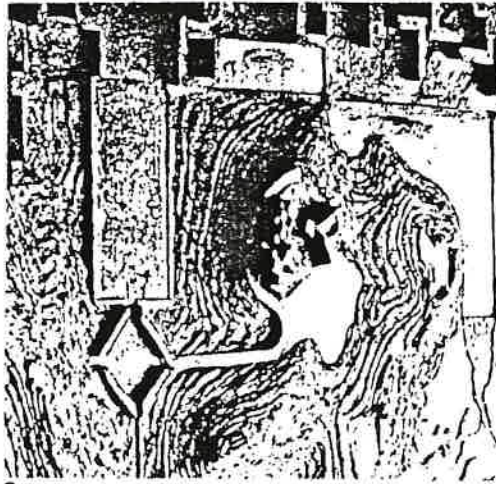


b

0 5 10
m



c

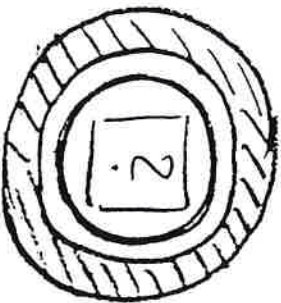


d

l'enjeu du programme du Centre Gouvernemental réalisé par Louis I. Kahn qui détermine le traitement successif de plusieurs espaces, à plusieurs échelles, progressant selon un parcours clairement hiérarchisé. Le fonctionnement labyrinthique de ce parcours, depuis la ville, se développe et se concentre progressivement autour du lieu le plus fort et le plus signifiant, représentant l'idée du pouvoir.

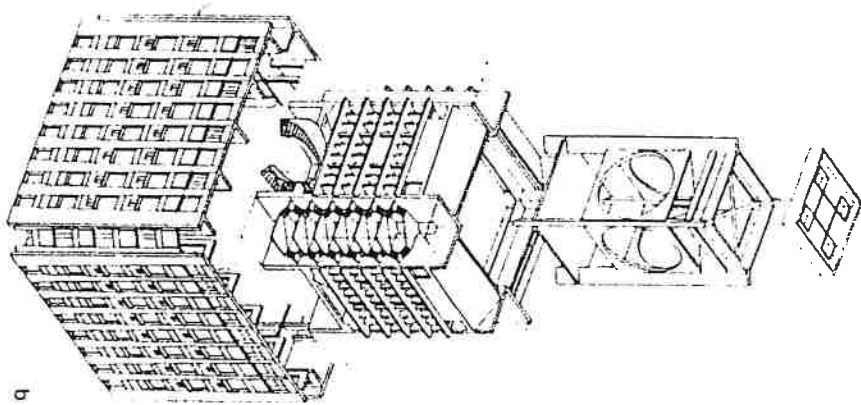
Nous partions d'un dessin de Louis I. Kahn : comment "remplir" l'espace à travers l'indication d'une circularité, d'une centralité énigmatique et d'un principe de franchissement ? La représentation, pour Louis I. Kahn, est celle de l'espace central : une absence représentée par un vide (a). Dans le plan de la Bibliothèque Phillips Exeter (1972)(b), le travail qu'il effectue sur le mur est presque conceptuel, au-delà du dessin et du trait. L'axonométrie montre la superposition du travail de représentation de l'enclos sur celui de la colonne.

C'est d'abord l'enclos comme figure principale du plan. Un enclos cette fois limité non pas par des arcades mais par la figure monumentale d'une colonne, d'un pilier évidé. L'aspect hermétique de l'édifice est renforcé par le traitement des cabinets de lecture situés juste derrière les façades. Leur regard sur l'extérieur est contenu et réduit pour privilégier une intimité, celle de la représentation de la connaissance et de la culture. La connaissance comme corps est rendue lisible depuis l'enclos, là encore par la menuiserie traitée à l'échelle monumentale d'une colonne centrale évidée. La primauté ornementale des élévations intérieures de l'enclos par rapport à l'élévation extérieure nous pousse à établir une comparaison avec les maisons lignagères qui, dans les sociétés traditionnelles, dès qu'elles grandissent, déplacent la représentation architecturale principale de la rue sur la façade intérieure. On trouve



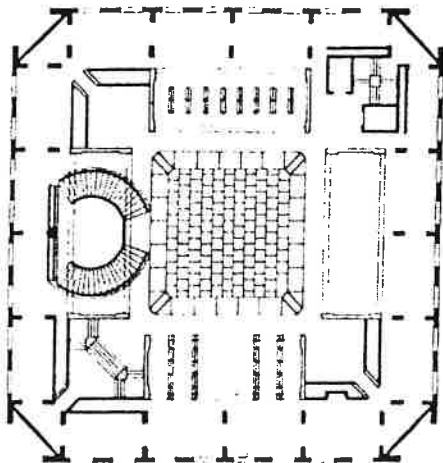
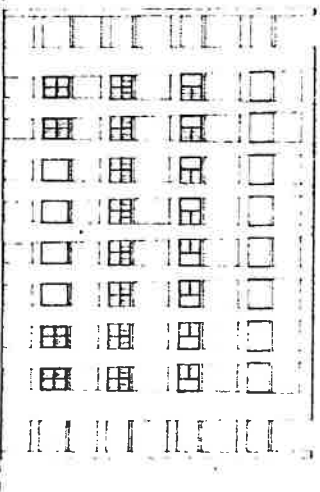
70m Dessins
NOT A DESIGN

a



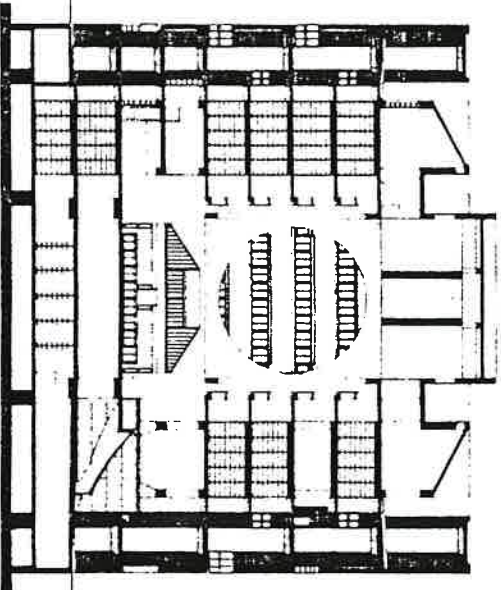
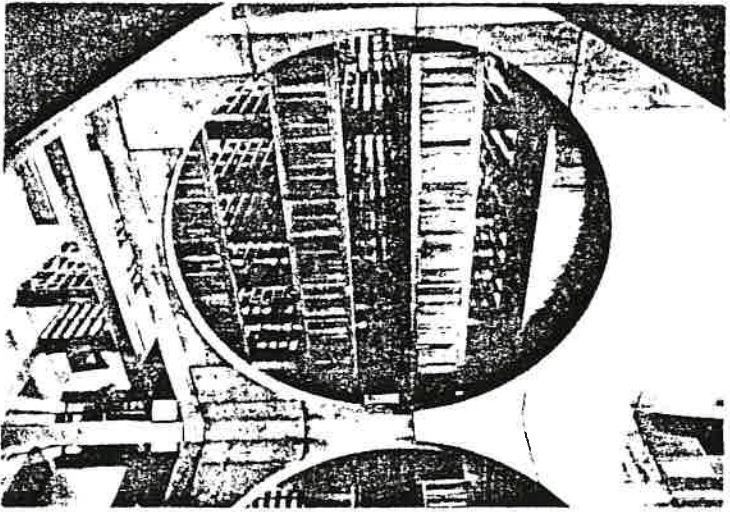
b

Dessin · J. X. BONNET



ensuite le principe de deux ordres constructifs : celui de la maçonnerie (béton et briques) et celui de la menuiserie. Puis l'idée de l'enclos comme sphère sacrée et culturelle, est reprise ici presque dans son sens propre et engendre quatre grandes baies circulaires donnant sur l'enclos et résultant de l'intersection géométrique d'une sphère avec le plan carré du pilier représenté. Cet enclos est défini comme l'intérieur d'une troisième enceinte, chacune des trois

enceintes étant assignée à des fonctions distinctes. La première, celle de l'élévation sur la ville, contient les cabineaux de lecture et permet un regard sur l'extérieur. La deuxième ordonne le corpus des connaissances. La troisième déploie la figure de la colonne, avec la représentation de la sphère décrite plus haut. Elle constitue de plus une dérivation du principe du chapiteau donnant lieu à un éclairage zénithal, et à l'effet de massivité d'une

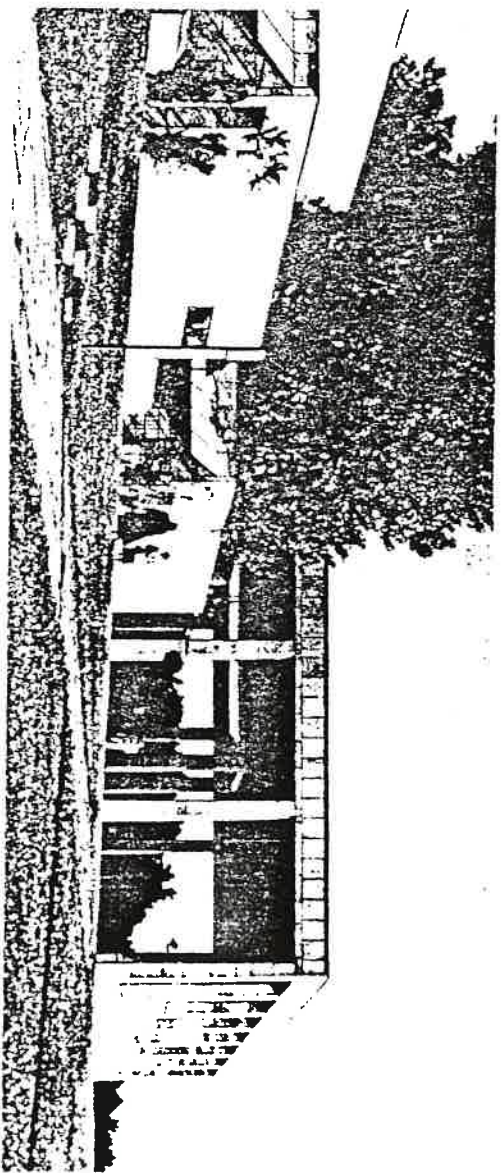


structure maçonnerie. Cette colonne évidee semble irradiée par une lumière céleste qu'elle a aussi pour fonction de porter. A travers ces enceintes successives, le parcours est rituel et architecturé. Il comprend, comme chez Henri Labrouste, une porte étroite mais solennelle, la générosité d'un escalier, et le sol de l'enclos au premier niveau.

Dans le cimetière de Stockholm d'Erik Gunnar Asplund

(1932)(c), le portique devient l'élément prédominant du projet, lui conférant sa cohésion : il en structure le parcours et renvoie à une source mythique lointaine, tout en rassemblant et articulant tous les autres éléments.

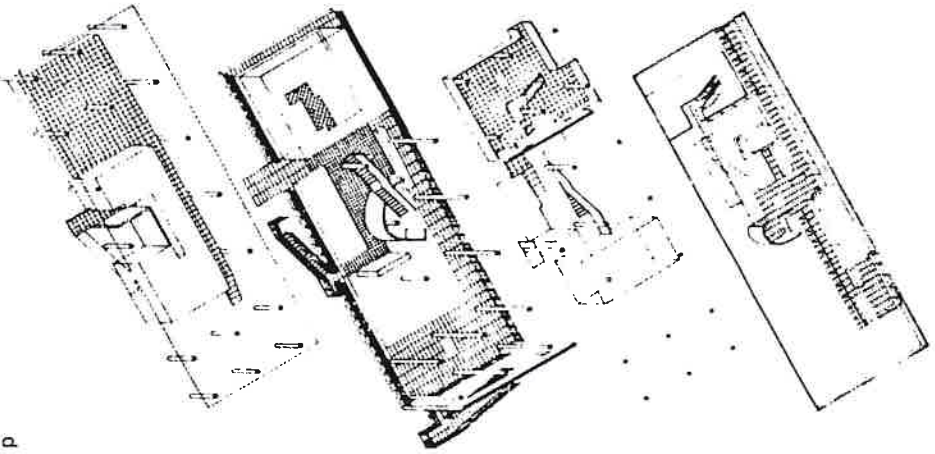
Dans de tels projets, le caractère institutionnel du programme contient presque littéralement le sujet religieux ou mythique qui sera représenté par l'enclos et le labyrinthe :



c

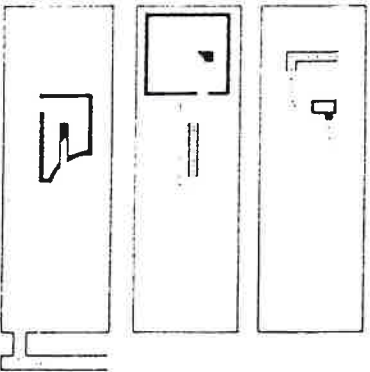
l'enclos et le parcours labyrinthique vont tendre à se représenter eux-mêmes parfois autour d'une idée de nature ou d'un concept d'espace.

Dans le projet de la villa au bord du lac de Giuseppe Terragni (1936)(d) un parcours organise les points de vue successifs et franchit divers espaces pour aboutir sur le toit-terrasse. Celui-ci fonctionne dans la villa Malaparte

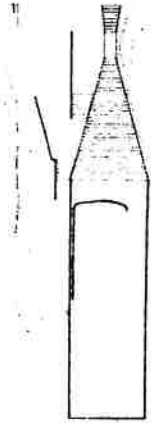
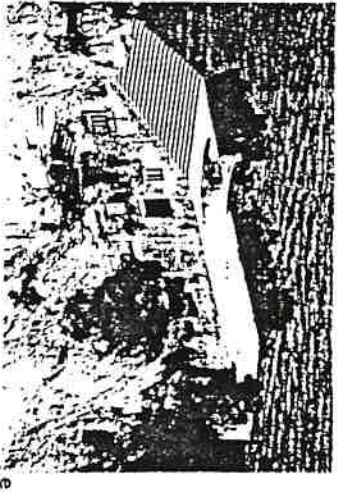
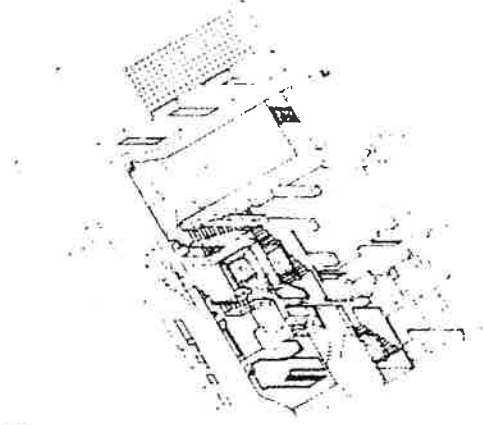


d

d'Adalberto Libera, à Capri (1938)(e) comme un socle supportant un paravent au statut sculptural : un espace circulaire enfermant la villa représentant la vie illimitée ou l'infinité marine. Dans la villa Müller d'Adolf Loos, à Prague (1930)(f) l'escalier s'enroule autour d'un vide central, comme une spirale évoquant l'idée d'une lumière, espace inaccessible autour duquel on tourne, par une ascension qui le dérobait sans cesse, le rendant proche dans l'éloignement.

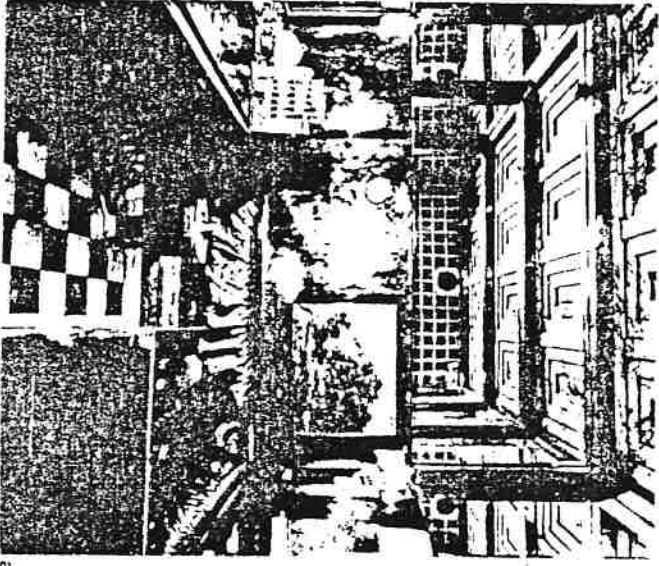


Dessin - C. GRANGE



La même idée d'un fonctionnement labyrinthique peut opérer indépendamment d'archétypes spatiaux ou de figures culturelles précises, uniquement par l'emploi de matériaux particuliers. Ainsi l'usage fait par Adolf Loos des miroirs dans le Kärntner Bar (a) : il répartit les glaces sur les murs de façon à évoquer par la mise en abîme de l'image l'idée d'infinitude et d'inaccessibilité.

De même, dans le Pavillon de Barcelone (1929)(b), comme dans d'autres projets de Mies Van der Rohe, l'insistance est mise sur le choix de matériaux sophistiqués, luisants ou mats, travaillant purement les effets lumineux. Un jeu apparaît dans la disposition discontinue d'un marbre, d'une sculpture ou d'une statue, opposant et confrontant diverses formes du travail de la pierre, faisant jouer les murs d'onyx face aux murs de marbre, associant la



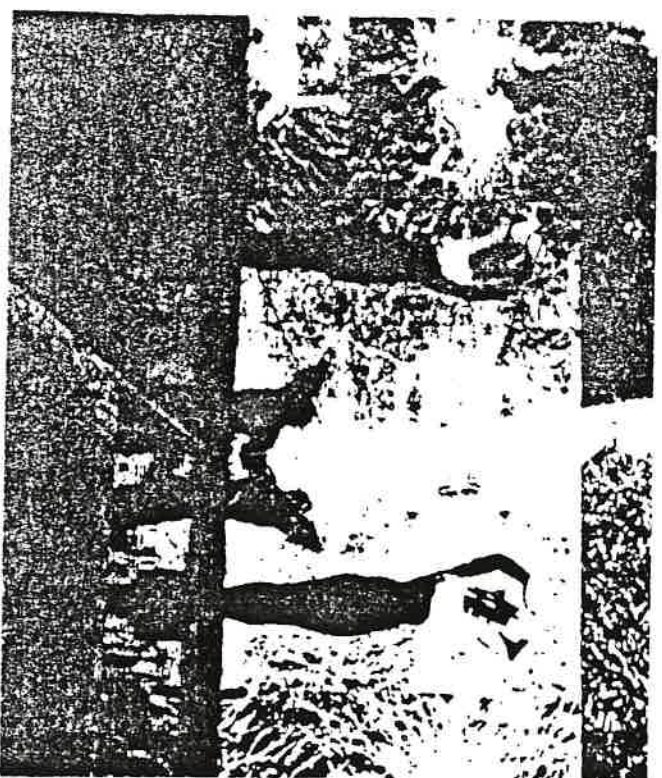
a

lumière du plan d'eau, une sculpture, son ombre. Labyrinthe du parcours et du regard, évoquant un archétype spatial : un parcours qui traverse la terrasse, et se recentrant sur l'espace intérieur du pavillon, lui permet de se retourner sur elle-même, pour enclore en son centre le lieu le plus signifiant.

Dans le projet de l'Institut d'Etudes Biologiques Salk

(1965) de Louis I. Kahn (c), autour d'un immense espace central, l'ensemble du projet vient s'ordonner, avec un système de construction en béton et en bois ; des baies comme autant de regards se rejoignant en un espace unique : l'idée d'un seul regard porté sur la mer.

Il est ainsi possible de concevoir un projet tout entier centré autour d'un vide sans représentation ni figuration

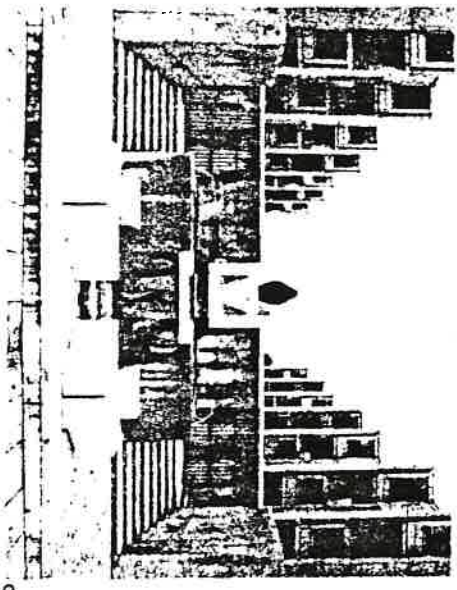
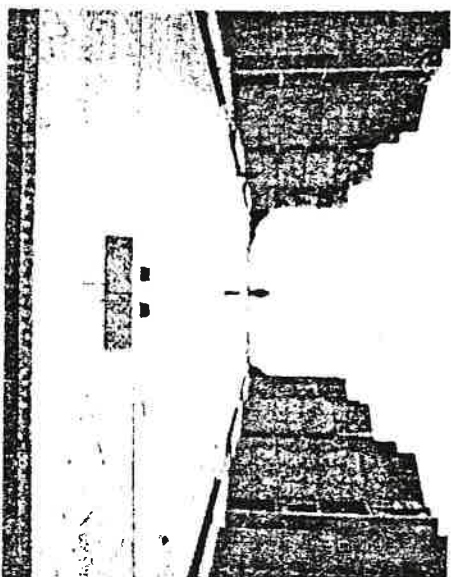


b

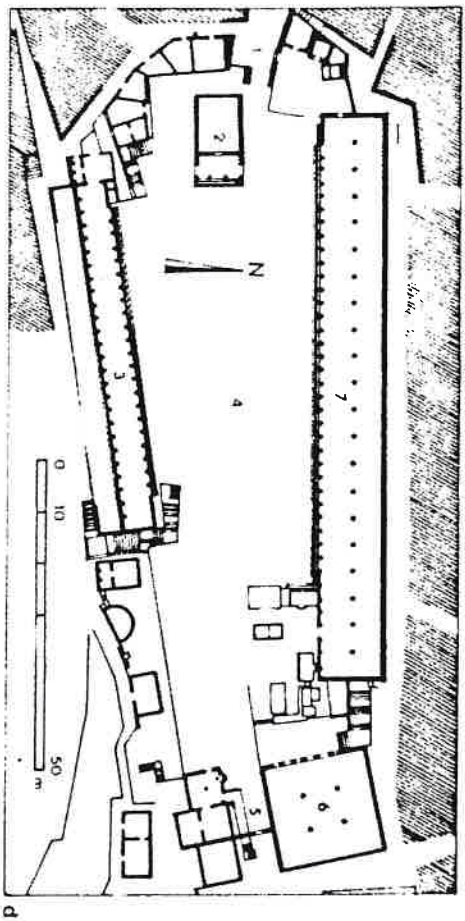
particulière. Tous les autres espaces renvoient alors à ce vide central qu'ils enclosent, au-delà de toute représentation, comme la présence d'un Autre, la figure vide de cette absence (voir introduction). C'est le même mode de fonctionnement que l'agora grecque. Mais, alors que dans l'histoire le champ de l'architecture s'élargit indéfiniment, les possibilités de signifier l'architecture se restreignent avec la perte progressive de l'unité politique et

sociale. Pour la cité grecque, dont le concept est précisément celui de l'unité politico-religieuse de la communauté, l'espace interne tout entier est ordonné, hiérarchisé et maîtrisé : l'agora en est le symbole constant (d).

Puis, à partir de la Renaissance, subsiste seulement la possibilité d'intervenir sur les espaces majeurs que sont les places : rivalité entre deux pouvoirs, ducal et religieux qui



s'affrontent et se représentent dans les contradictions de la maîtrise spatiale, ordonnant la ville de façon fragmentaire tout en parvenant, comme à Urbino, à l'unifier. Enfin, à partir du XX^e siècle, dans les conflits indéfiniment diversifiés des classes et des idéologies, ne subsistent que des interventions très fragmentaires, ce qui explique à la fois l'hésitation des styles, la dissémination des signatures, et la prépondérance de la métonymie.

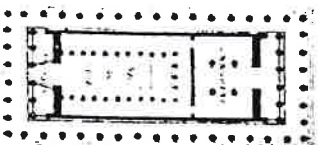
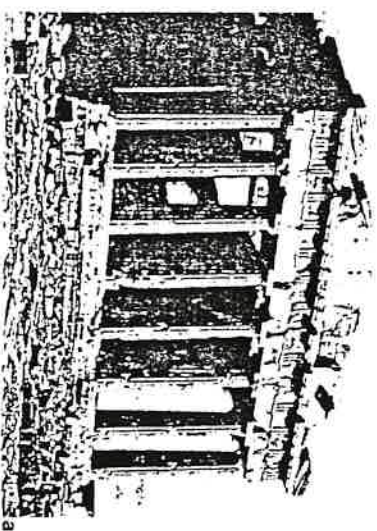


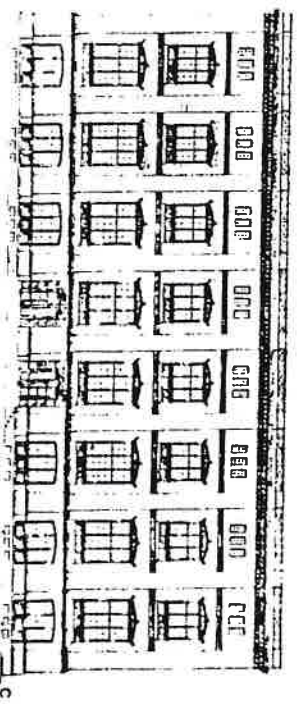
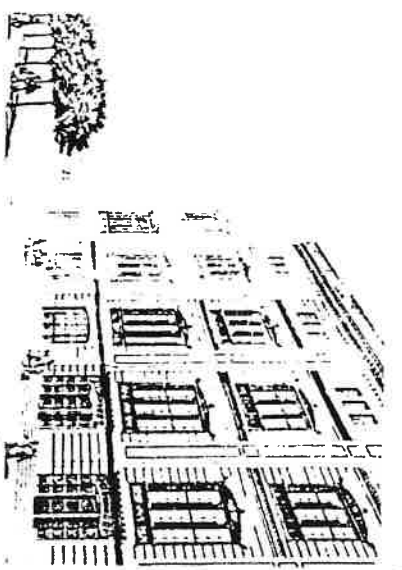
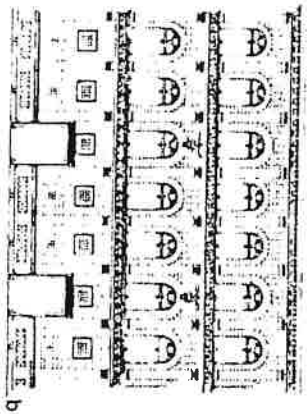
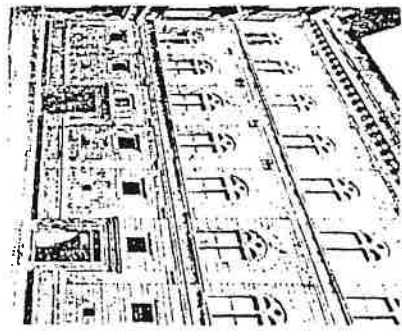
3.2 Le mur et la colonne : l'effet tectonique.

Le principe de dissociation est apparu dans l'esthétique grecque et caractérisé, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, la problématique de la production artistique en général. C'est en tant que langage, fonctionnant par dissociation d'unités discontinues, et articulation "syntagmatique", que l'architecture se signifie elle-même, selon les trois modes fondamentaux de la représentation.

Chaque partie de l'édifice, à partir du temple grec est dissociée (a). De cette dissociation naît la distinction de chacun des éléments architecturaux. C'est ce principe de dissociation qui engendre l'effet d'architecturalité comme dans le palais Rucellai de Léon Battista Alberti (1446) (b). Karl Friedrich Schinkel reprend ce même principe (c) : dissocier la structure et la paroi, la muraille étant traitée selon les caractères plastiques propres au mode de construction du matériau utilisé, donc par représentation du travail constructif (Ecole d'Architecture de Berlin, 1931-36).

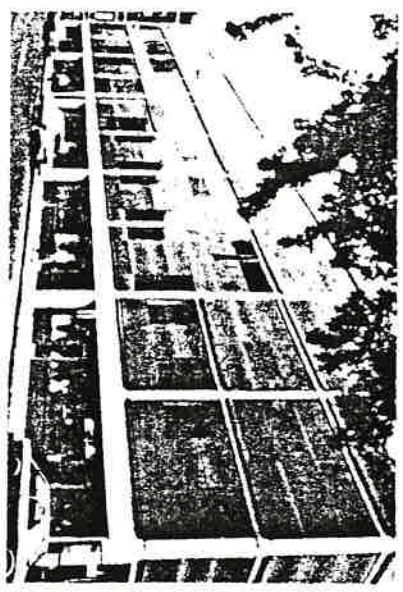
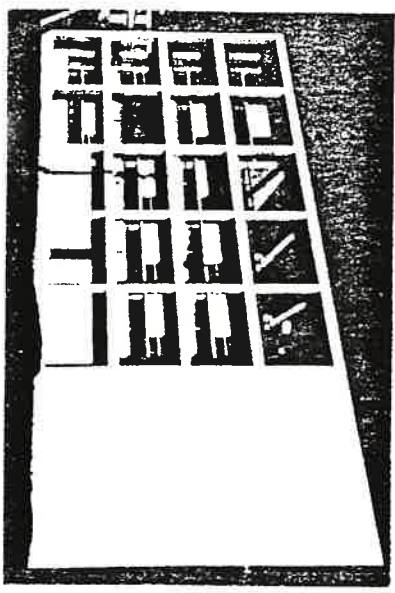
Dans tous les exemples évoqués ensuite, les deux aspects sont clairement dissociés. Chez Giuseppe Terragni, la structure est indépendante du traitement des baies réalisées par des motifs en béton (casa del fascio, à Côme, 1936)(a). Le motif affirme, avec son dessin, la facture du moule propre à la production du béton. Chez Louis I. Kahn, pour le Paul Mellon Center (1974)(b), la paroi est traitée par des éléments de béton à l'extérieur et par des éléments de menuiserie à l'intérieur : l'aluminium apparaît brossé selon une façon propre au métal, les menuiseries affirment le principe d'assemblage propre au travail du bois. Dans le Tribune Review (1958-61)(c), à l'idée de joint périphérique est associée celle de la baie, découpée selon



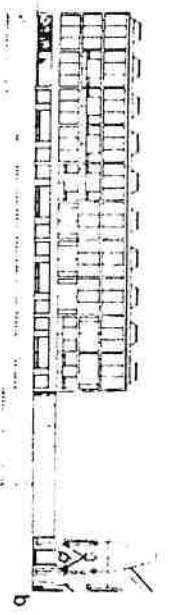
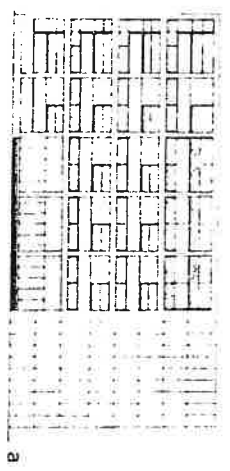


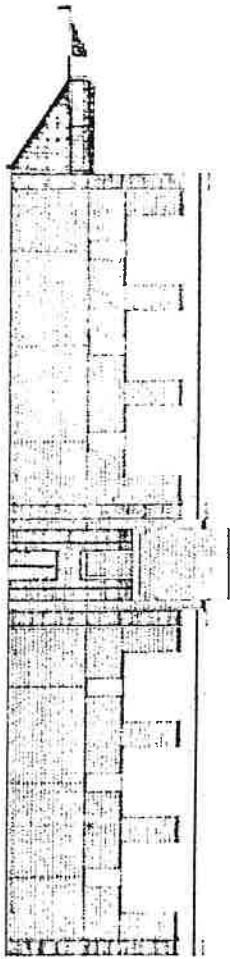
le calepinage propre aux parpaings.

Dans tous les cas l'effet est obtenu par la dissociation et l'affirmation des possibilités plastiques propres à la mise en oeuvre de chaque matériau dont il représente la vérité constructive. Dans le bâtiment du Tribune Raviv, la dissociation de la structure est clairement affirmée par le joint qui la sépare du remplissage en maçonnerie. De même l'idée de

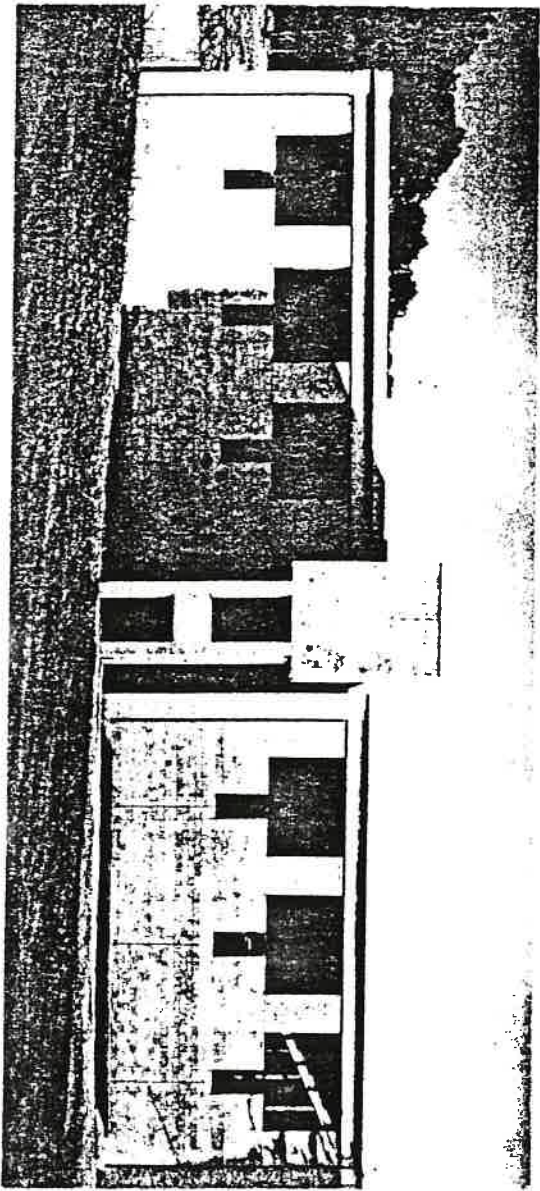


couronnement est dissociée des éléments porteurs et l'accent privilégié est mis sur le seuil (cf. Chapitre 2-2 sur la métonymie). Une intention plus subtile apparaît pour représenter en partie basse l'idée de soubassement, avec un joint vertical un peu plus fin dans l'axe de chaque fenêtre, qui montre que chaque panneau est une unité. L'effet tectonique est particulièrement affirmé dans le détail de l'assemblage des éléments, poteaux et poutres d'angle.





o

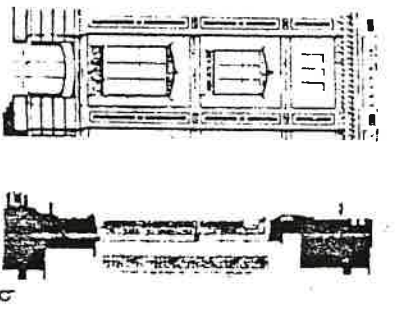
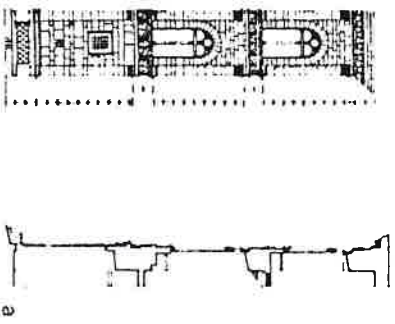
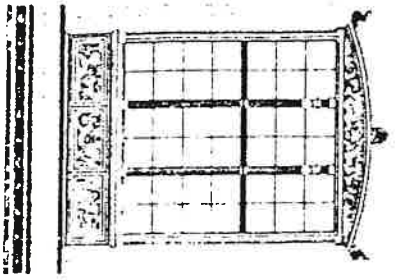
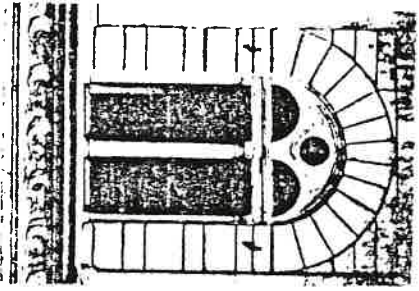


**3.3 La distinction des parties.
Identité et opposition des éléments.
La modénature.**

L'objet de ce chapitre est de généraliser la notion d'éléments et de montrer comment s'effectue le processus de dissociation. Les exemples ci-dessous portent essentiellement sur la baie.

Dans le palais Rucellai de Léon Battista Alberti (a) la fenêtre, dissociée, prend un statut figuratif.

Pour Karl Friedrich Schinkel, dans l'école d'architecture de Berlin (b), le linteau et l'allège de la fenêtre, qui du point de vue constructif sont traités en pierre, donnent lieu à un travail particulier de sculpture, dont la précision s'oppose à la sobriété du bâtiment traité en briques.

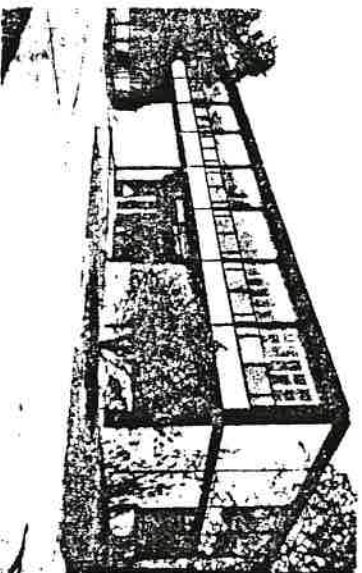


De même, dans le bâtiment du laboratoire d'essai de chimie et des métaux IIT (Chicago, 1945) de Mies Van der Rohe (c), l'édifice travaille presque uniquement sur des baies, affirmées comme parfaitement autonomes, lisibles comme clairement dissociées de la brique.

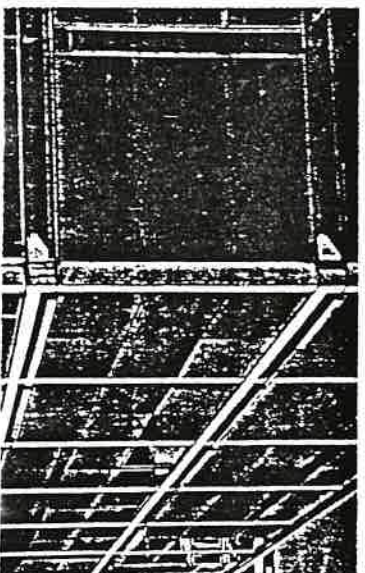
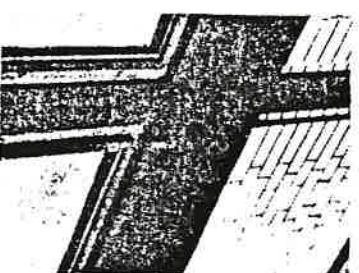
Ensuite, le projet de Louis I. Kahn (Paul Mellon Center)(d) révèle une volonté de traiter la question de la dissociation

par le soin extrême qu'il apporte au traitement des détails et de l'articulation des baies. Leur caractère dissocié est affirmé comme une dimension majeure de l'édifice et permet l'autonomie de la composition des ouvertures.

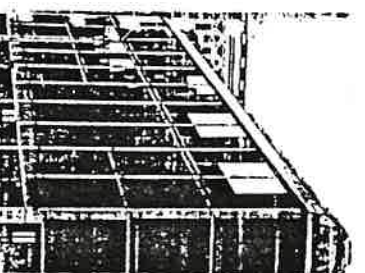
Chez Giuseppe Terragni encore, dans la Casa del Fascio (e), la baie, dans son caractère fragile, s'oppose à la structure.

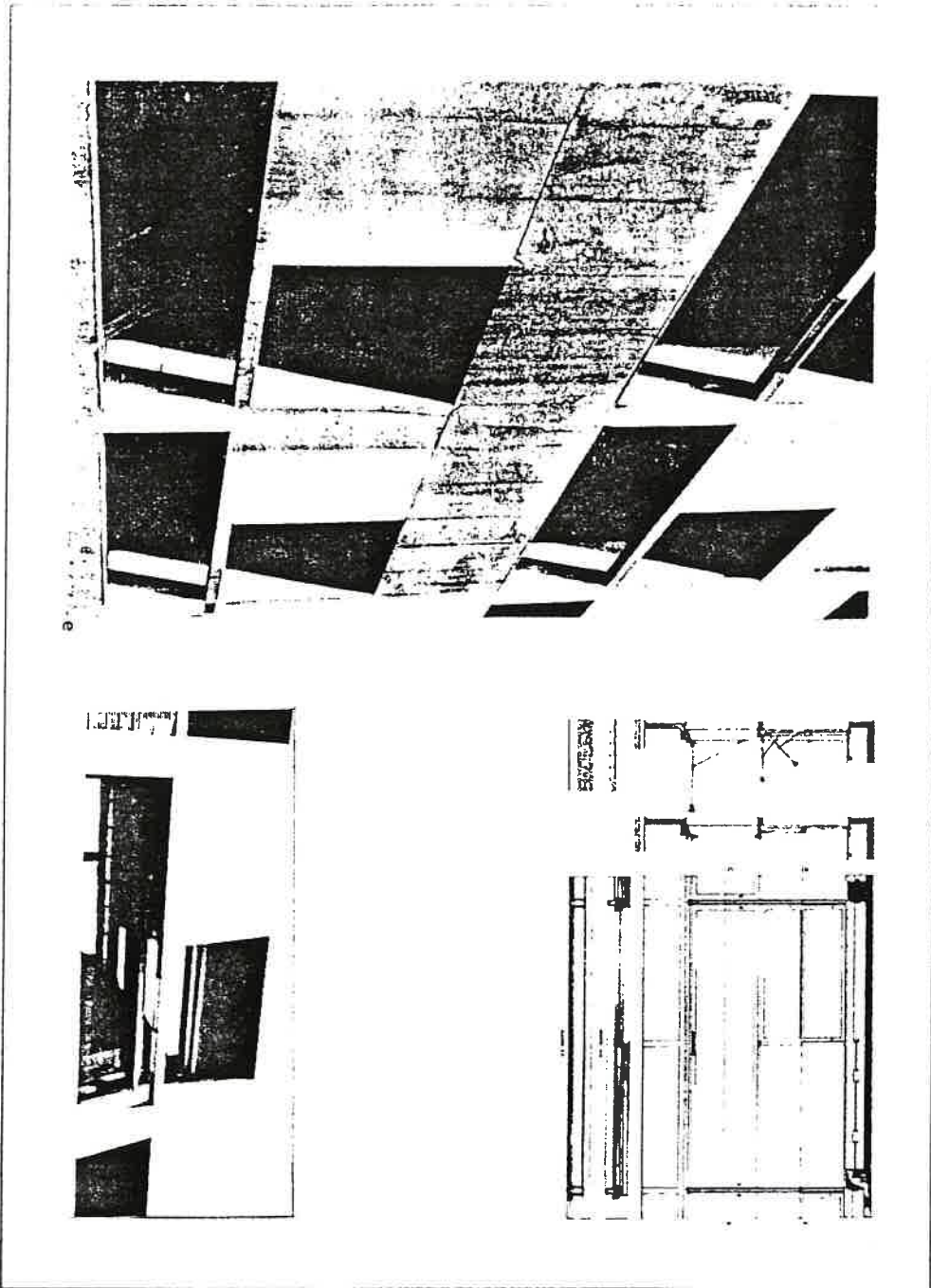


c

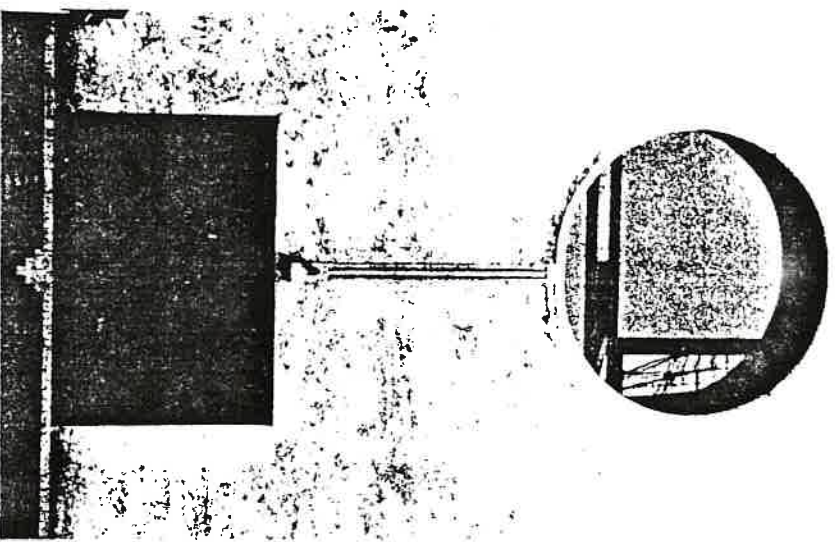


d

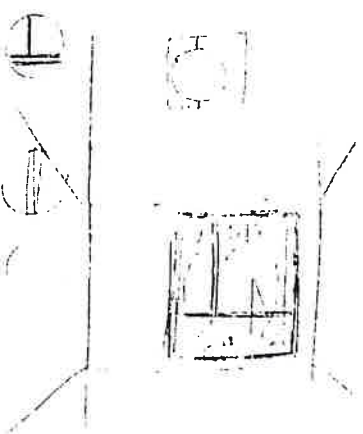
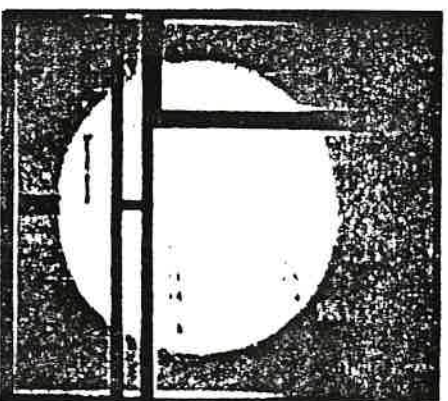




Dans la banque de Vérone (1973-80)(f), Carlo Scarpa ménage un vide entre le mur, traité comme un voile suspendu, et la menuiserie en arrière plan. Il affirme donc une dissociation totale dans la géométrie, puisqu'à l'extérieur il s'agit d'une découpe ronde, à l'intérieur d'une menuiserie carrée : mystère de cette épaisseur dans l'espace entre la menuiserie et le mur.



Louis I. Kahn, dans son projet de la bibliothèque Exeter (g), valorise les baies dont il multiplie les fonctions. D'abord, la grande baie dans la partie haute de la fenêtre, qui éclaire l'ensemble de la bibliothèque, et renvoie à l'idée de l'institution. Puis les deux petites baies ouvertes dans le panneau de bois au bas de la fenêtre : elles fonctionnent d'avantage en rapport à un lieu de lecture. Ces deux premières formes de dissociation de la baie représentent



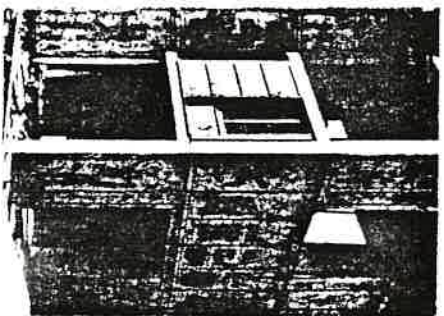
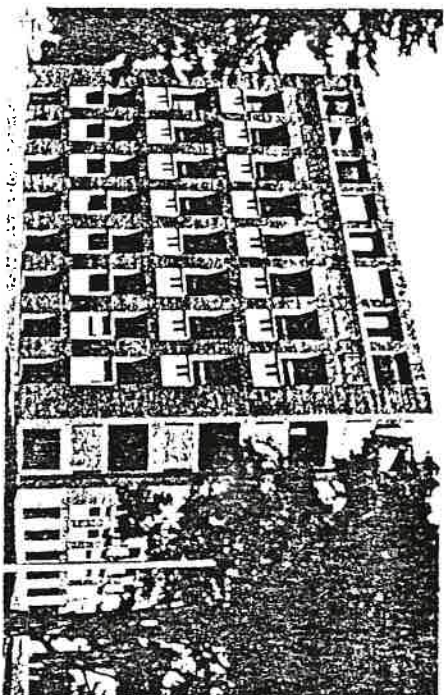
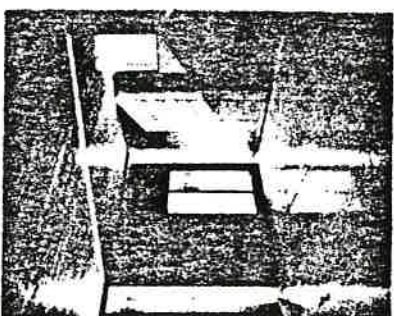
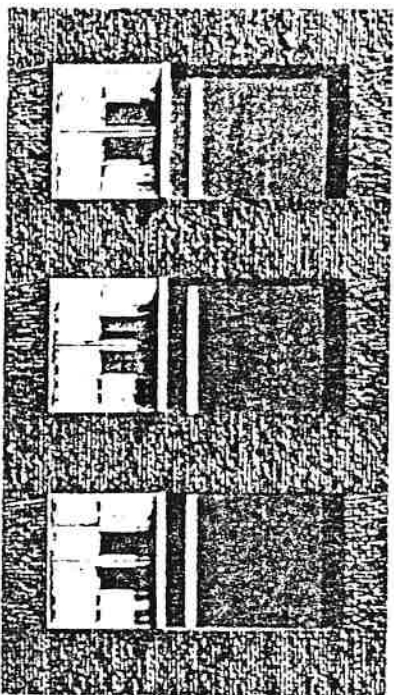
donc les deux formes d'usage de la bibliothèque. Enfin, les ouvrants intérieurs des fenêtres assument une fonction d'aération.

Le projet du Salk Institute (h) présente une opposition entre le gros-œuvre en béton laissé brut de décoffrage et la baie qui s'inscrit dans un élément de menuiserie dont la finition s'apparente au travail du mobilier. Cet élément de

menuiserie est lui-même dissocié de la structure par la présence d'un joint constitué d'un vitrage.

On peut montrer enfin comment la dissociation des parties peut fonctionner sur un archétype d'espace intérieur.

Partons d'une ferme lombarde dans la région de Milan (a).



g

h

citée dans l'ouvrage d'Aldo Rossi "Scientific autobiography". Dans cet exemple rural, on voit déjà apparaître de façon latente, un travail de dissociation entre la colonne et la poutre. Une filiation avec le propos d'Andréa Palladio apparait (Villa Cornaro "Salle aux quatre colonnes")(b), dans l'opposition entre des éléments de construction rurale et des références architecturales. Il en résulte un accent fondé sur la dissociation, qui constitue la qualité

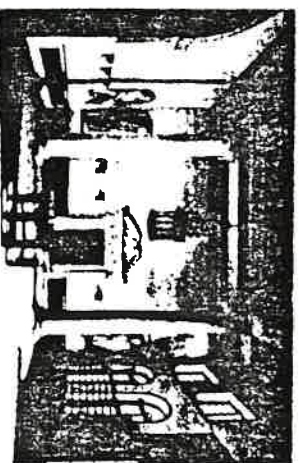


a

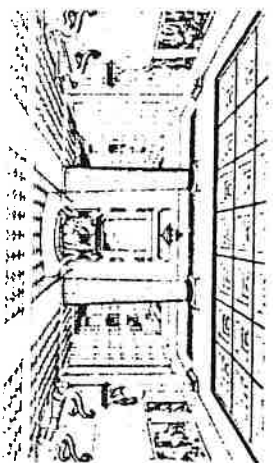
architecturale de l'espace intérieur.

Ce principe d'autonomie des éléments se retrouve dans un des projets de villas berlinoises par Karl Friedrich Schinkel (c).

Cette filiation peut se prolonger par les espaces de Mies Van der Rohe : dans ses villas à cour le travail de



b



c

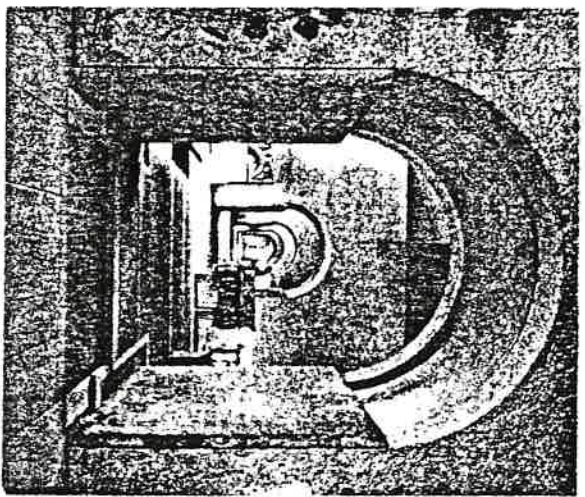
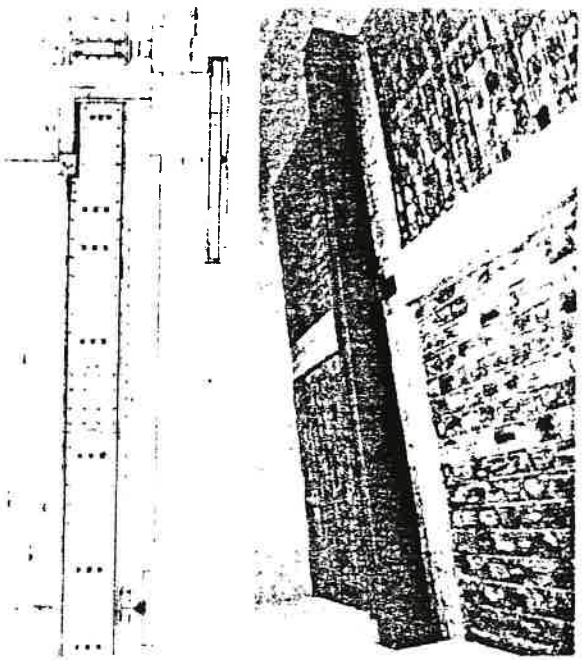


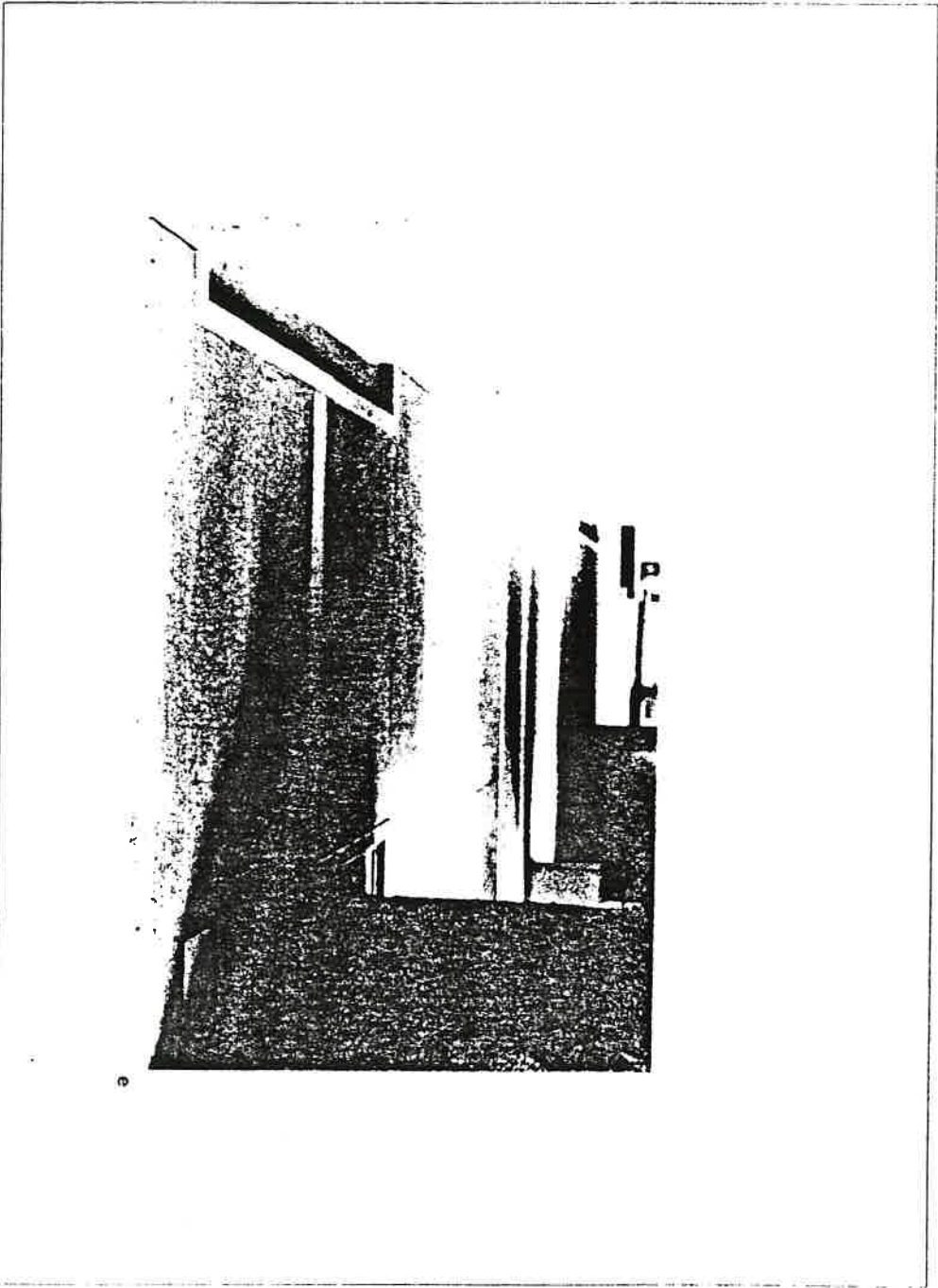
d

dissociation se fait entre les éléments porteurs et la toiture d'une part, et les éléments composant l'espace : mobilier et panneaux de séparation d'autre part (d).

Enfin, on peut conclure par un exemple d'espace intérieur complètement soumis à un travail de dissociation. La pertinence du programme est en jeu, puisqu'il s'agit de la reconversion du Castelvecchio par Carlo Scarpa (1964)(e).

Toutes ces interventions reposent sur la dissociation et la lisibilité des divers éléments et des matériaux, existants ou nouveaux. La grande poutre transversale, affirmée dans son effet tectonique reprend des charges de l'édifice : elle est dissociée de l'enduit revêtant les murs, eux-mêmes détachés du traitement du sol.





e

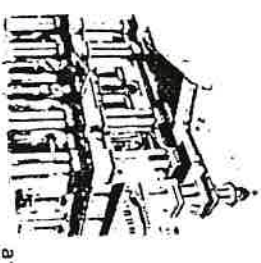
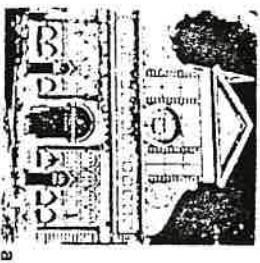
3.4 L'iconographie architecturale. Principe de la figure comme signe d'architecturalité.

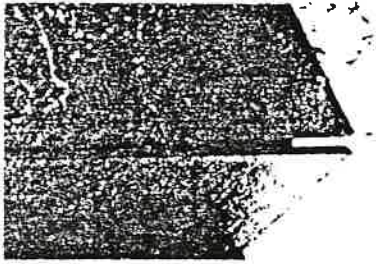
On a parlé du "drame" du mur et de la colonne. C'est au moment où, dans le processus de dissociation, l'ornement apparaît, où la figure comme fragmentation se constitue. Les quatre chapitres précédents illustraient le principe de dissociation, donc la constitution d'un langage. Comment s'opère le processus de figuration architecturale défini dans l'introduction ?

Comparons trois élévations et deux séries de traitement d'angle.

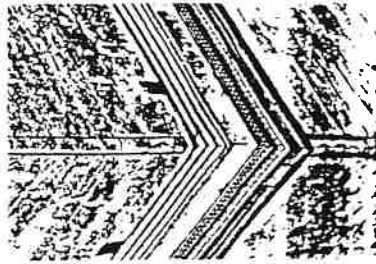
Les élévations : un monument de l'architecture Phrygienne IX^e-VIII^e siècle A. C., le tombeau de Midas (a). La colonne se dégage du mur, l'ornement naît du joint constructif. C'est bien dans le drame de cette dissociation au sein-même du processus constructif, c'est dans ce mouvement tendu et cette déchirure que commence tout le travail de fragmentation et de figuration, qui aboutit au bâtiment baroque de Tibaldi (a''), où la colonne, grande figure architecturale est affirmée dans son rôle constructif comme élément majeur du vocabulaire. Dans la Santa Maria Novella de Léon Battista Alberti à Florence (1456-70)(a') l'élévation peut représenter un moment intermédiaire où un travail pictural apparaît, selon un principe iconographique pur.

Appliquons le même raisonnement aux deux séries de traitements d'angle. Dans le premier exemple de Filippo Brunelleschi (Palais de la porte Guelfa) (b) correspondant au premier processus décrit en (a), l'angle est souligné par un joint, évocant une colonne qui pourrait être présente. Ce

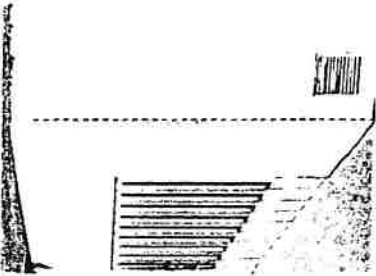




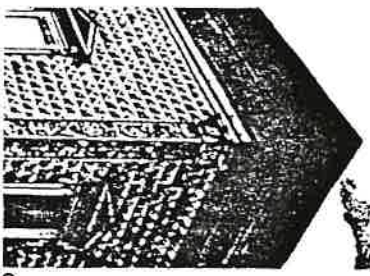
c



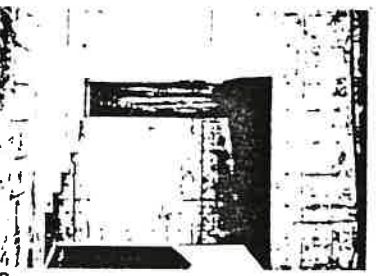
d



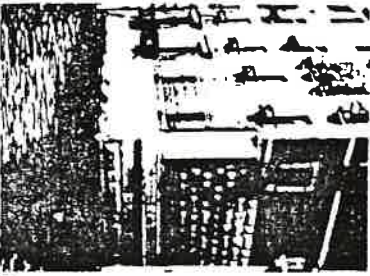
e



f



g

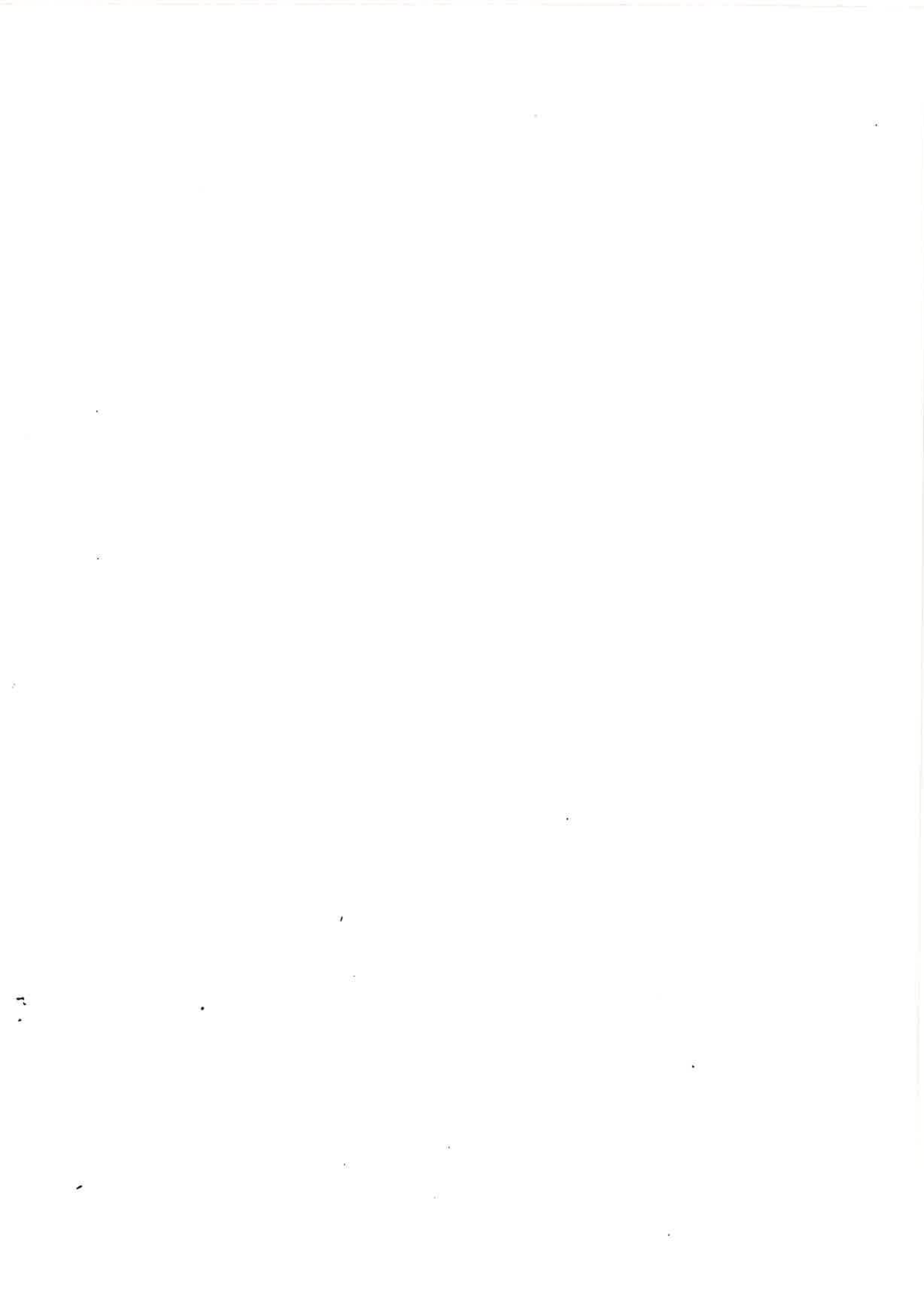


h

serait plus tard chez Louis I. Kahn le caractère de l'intervalle laissé à l'angle de deux murs en brique (laboratoires de recherches médicales Richards (1957-61) (c) . Une correspondance apparaît entre l'aspect sculptural du traitement de l'angle du Palais des Diamants (d) et l'effet pictural réalisé par Alvar Aalto avec le jeu d'assemblage et d'appareillage à l'angle de l'édifice (e).

Enfin, parallèlement à l'exemple de Tibaldi, le palais vénitien de Filarete (f) fait apparaître une colonne complètement dégagée de l'angle. Cette même idée est traitée par Kazuo Shinohara (g) sous la forme "en creux" d'un évidement total, colonne d'angle représentée ou évoquée par son absence (maison à Higashi-Tamagawa 1973).

Drame constant : non pas évolution historique mais tension engendrée par les principes de dissociation et de fragmentation. Il s'agit bien de permanences qui sont celles des processus essentiels de l'écriture architecturale saisis dans leur mode de fonctionnement et donc leur caractère opératoire. L'hypothèse centrale de la perte des sujets de représentation dans la modernité s'étaye donc de cette constatation que le "récit" génère la représentation par l'absence, l'évidement, la distance ou le négatif, comme chez Mies Van der Rohe l'idée d'une corniche en négatif, ou chez Louis I. Kahn celle d'un joint creux.



4 - LES ENJEUX ESTHÉTIQUES DE LA FIGURE ARCHITECTURALE.

4.1 La pertinence de la figure par rapport au programme. Monumentalité et domesticité.

Les principes de la figure sont établis. La question se pose donc de sa pertinence. Question opératoire : pourquoi introduire ces principes dans un projet, pourquoi la nécessité actuelle d'un traitement esthétique ? Donc, dans la mesure où l'esthéticité est indissociable du jugement, de la valorisation, et des critères d'évaluation : quelle est la pertinence d'une figure dans le projet ?

Par rapport au programme, il s'agit de mettre en évidence la nécessité du choix et de l'introduction de la figure. Léon Battista Alberti posait dans le "De Re Aedificatoria" la question de l'infinité des programmes possibles, et des catégories nécessaires pour "répondre" à cette diversité. La "necessitas" devait fonctionner en harmonie avec la "commoditas" et la "voluptas", le principe étant celui de l'unité absolue du constructif et de l'esthétique. Surtout, le principe de l'édifice organisé "Velut animal", comme un animal, supposait que chaque partie, en plan comme en élévation, tire son identité du tout (l'édifice est comme la ville ...) et en même temps affirme son identité propre, et la rende lisible par l'intégration des ornements ou figures rendus nécessaires par la nature du programme. Comment inscrire le palais, le tribunal, la demeure du commerçant ou de l'homme de loi dans l'ordonnance urbaine ? Et en même temps comment les représenter dans leur identité, leurs différences et spécificités ? Comment la demeure du prince peut-elle être "vue" comme ce qu'elle représente, au sein de l'ordre urbain ? Comment, c'est-à-dire par quelle présence ou quelle absence d'ornements ? Comment figurer, représenter sans s'écarter de la vérité constructive, nécessité indissociable de la nature du programme quel qu'il soit ? Au XX^e siècle, cette permanence de la question du

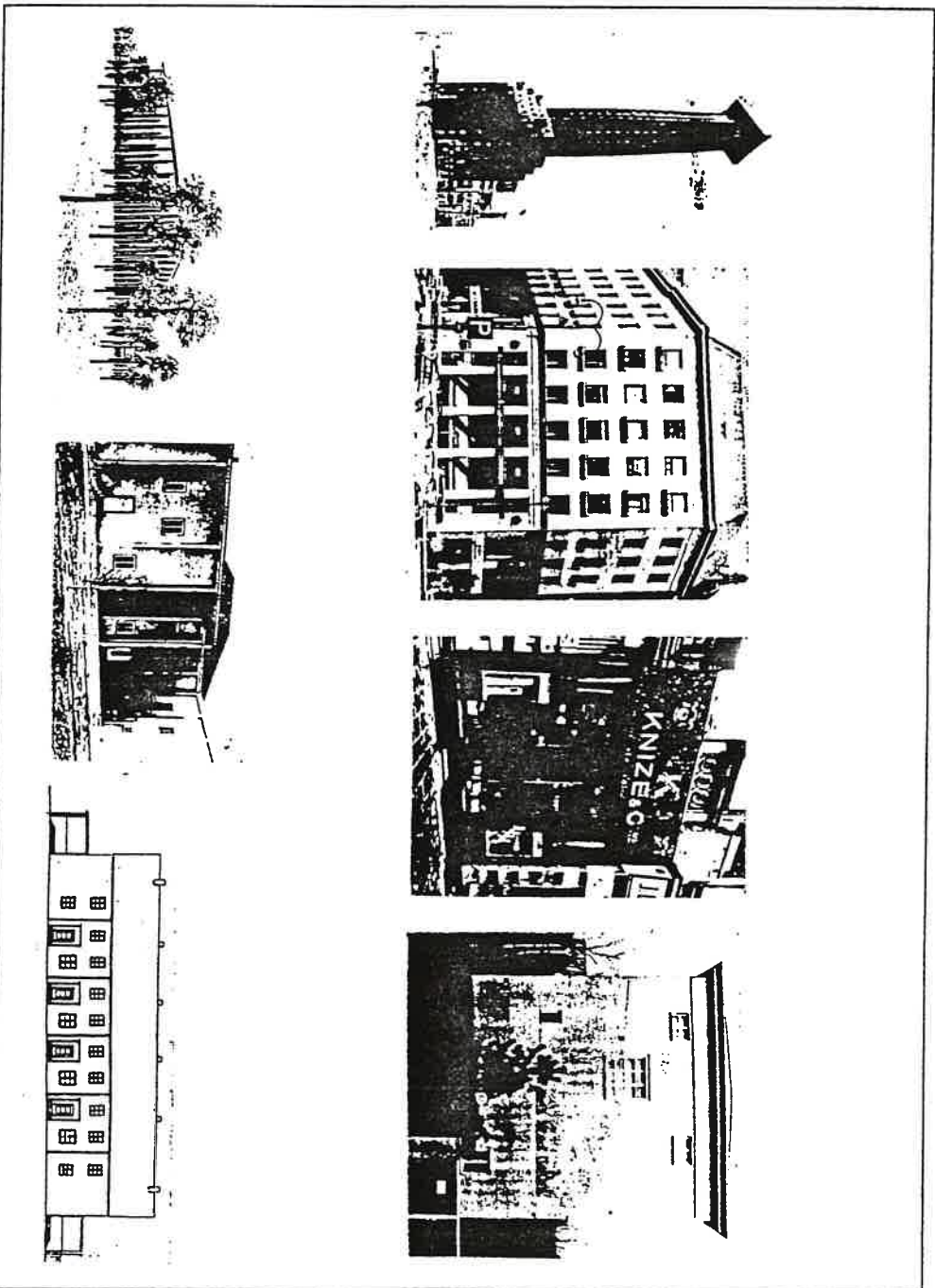
choix de la figure ne peut être traitée qu'à travers l'effet d'accentuation, lui-même fonction de la notion de programmes et de lieux. Faut-il affirmer l'éclat d'une monumentalité, ou la sobriété voire la rusticité d'un traitement minimal ?

Chez Adolf Loos, la figure est soumise à la hiérarchie du lieu et du programme. C'est la configuration de cette hiérarchie qui définit à l'extrême quand la figure doit apparaître avec un effet de monumentalité ou avec retenue :

- Effet monumental pour le journal du Chicago Tribune.
- Effet de monumentalité soutenu pour la Looshaus sur la Michaelerplatz.
- Simple marque dans le couronnement de la villa Rüter.
- Seuil dramatisé, mais silencieux, pour l'entrée de la boutique Knize.

Chez l'architecte allemand Henrich Tessenow la question du lieu et du programme détermine tout aussi nettement la recherche d'un accent pertinent. Le même thème du portique est différencié en fonction de la nature du programme. Il est :

- affirmé dans sa monumentalité dans le projet du Mausolée à Rügen (1936).
- rapporté dans le projet des habitations denses-gnans pour l'école de Klotzsche (1925).



- évoqué par le traitement des descentes d'eau pluviale pour les maisons unifamiliales à Berlin (1928).

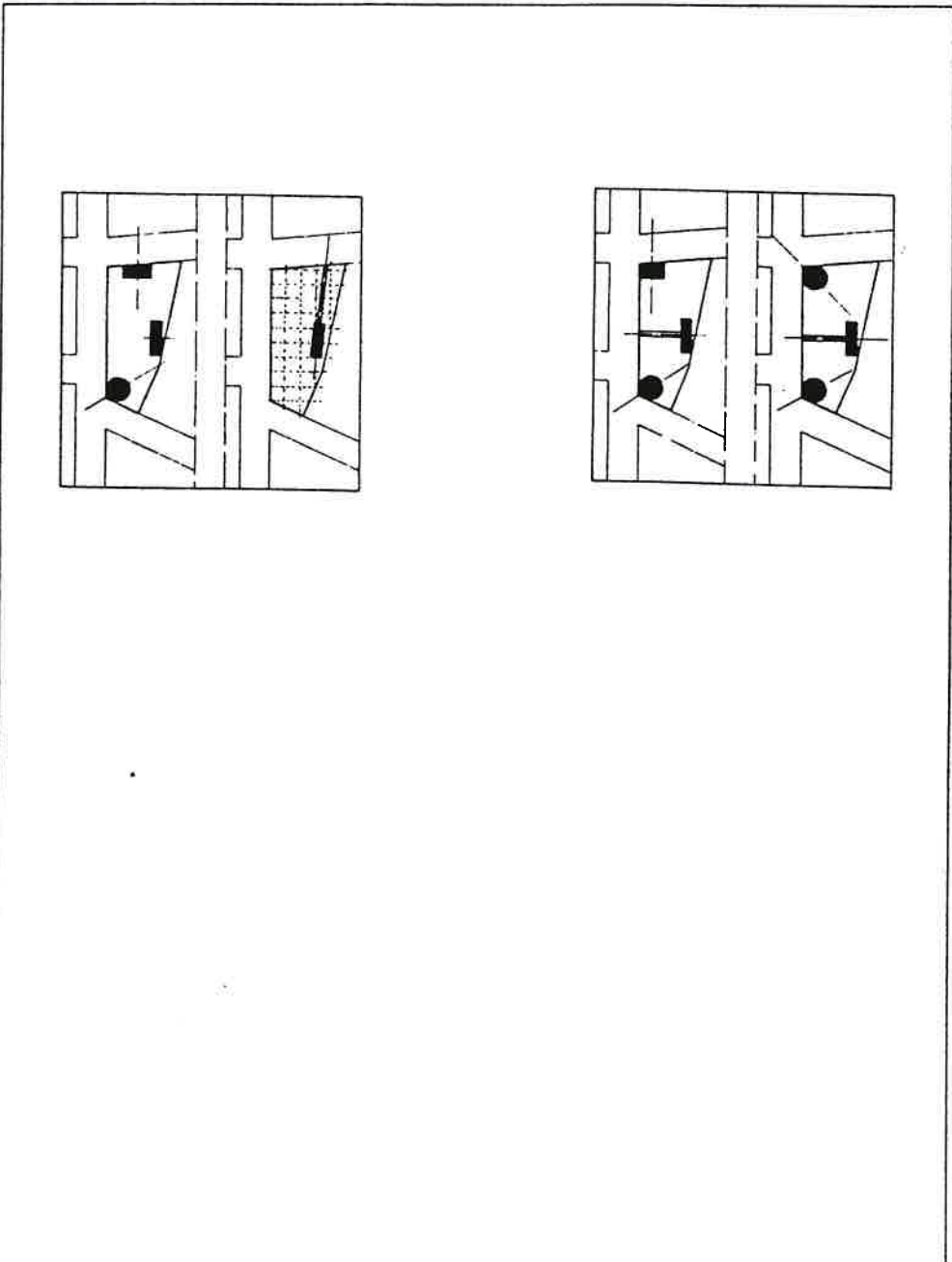
Représentation de la nécessité constructive, fragmentation, ornementation : le principe de l'introduction de la figure est donc bien dans cette volonté d'inscrire une antériorité correspondant exactement à l'échelle et à la monumentalité du programme.

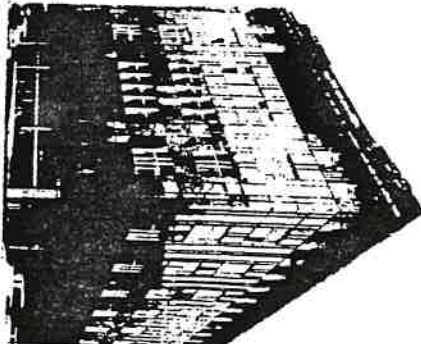
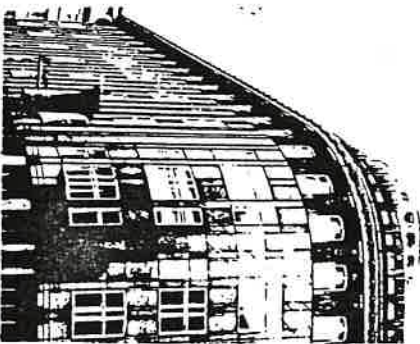
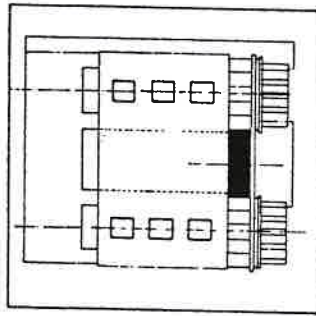
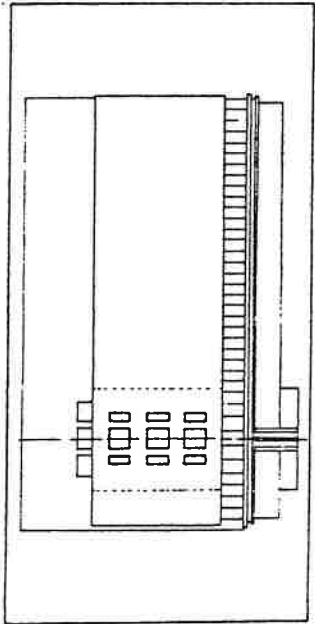
4.2 Disposition et hiérarchie des accents.

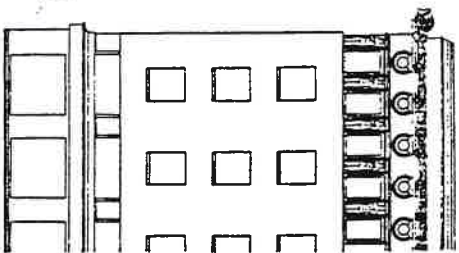
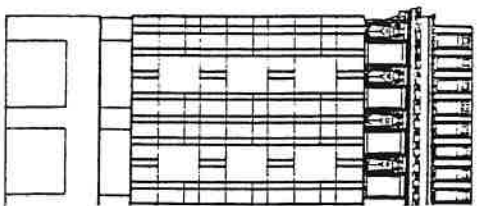
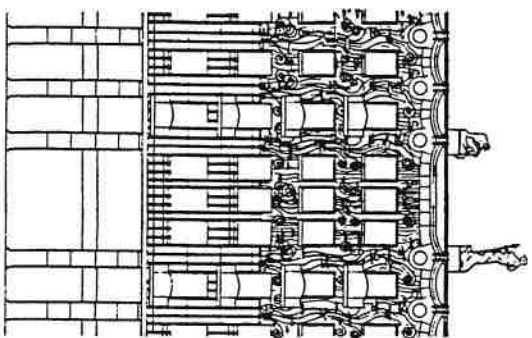
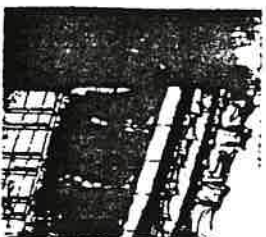
Comme nous l'avions fait pour Palladio, nous pouvons maintenant montrer comment l'enjeu esthétique est en même temps celui de la disposition et de la hiérarchie des accents, par l'étude de la conception d'un projet, la maison Zacherl de Joze Plecnik réalisée à Vienne entre 1900 et 1904. La pertinence de la figure doit être déterminée non plus à partir du point de vue partiel d'un effet d'accentuation, mais à partir du processus du projet tout entier.

C'est l'achèvement d'un îlot avec deux angles : les traces des esquisses de Joze Plecnik permettent d'avancer qu'il hésitait entre plusieurs solutions. La première est le traitement frontal du bâtiment avec deux angles symétriques, ou avec une hiérarchie entre les deux traitements d'angle. La seconde au contraire ne traite qu'un angle, retient la symétrie pour la façade d'une rue secondaire, et ne traite pas l'autre angle.

Dans les esquisses, il est clair que l'accent principal est mis sur ces traitements d'angle. L'hésitation de Joze







Design - G. PION

Plecnik porte bien sur la pertinence de l'accent : est-il plus juste d'établir deux accents, donc d'être plus emphatique ? Faut-il, au contraire, concevoir une solution plus retenue avec un accent privilégié et un accent secondaire dans la rue principale ? Qu'en est-il de la cohérence entre le traitement extérieur et le plan ? Quel est le choix pertinent vis-à-vis du lieu et du programme propre de l'édifice ?

Il retient la dernière solution. A la hiérarchie du plan correspond en élévation l'accent principal dans l'angle qui est bien sûr la représentation de la colonne; à l'accent secondaire correspond le principe d'une symétrie avec la loge supérieure. Ces deux motifs sont fréquents dans la typologie des immeubles urbains.

Pour le traitement de la façade de l'édifice, il met en place quatre esquisses successives. La première rassemble les intentions suivantes :

- Le principe d'un soubassement, représenté par des piliers portant une élévation.
- Le principe d'un revêtement abstrait sur deux niveaux, certainement en faïence à l'origine.
- La représentation d'une rusticité presque figurative traitée dans un enduit ou une faïence sur les derniers niveaux.
- La présence d'un couronnement.

D'une esquisse à l'autre, il concentre l'ornement sur le couronnement de l'édifice pour enfin opposer la figuration des atlantes au silence des niveaux inférieurs. Dans ce processus de conception, la figure de l'atlante concentre la

dérivation du triglyphe. Par ailleurs, dans son caractère sculptural, se rassemblent les intentions de mouvement et de modénature présentes dans la première esquisse. Enfin, l'atlante participe à l'effet de massivité de la corniche.

En plan comme en élévation, le projet s'unifie et se construit à travers la recherche d'un accent pertinent : ce que le plan peut induire par rapport au lieu, le choix et le fonctionnement de la figure sur l'élévation concentrant et affirmant l'accent architectural, selon les mêmes principes que pour le plan.

Nous constatons là encore un processus de conception qui travaille une intention première pour aboutir à une dissociation de ses termes par l'opposition, la référence antique et la représentation de la vérité constructive. C'est l'écart essentiel qui sépare la première esquisse du projet définitif. Il y a ainsi toute une distance esthétique entre une élévation qui dans ses étages opposait deux traitements ornementaux, et le projet final délibérément tourné vers un accent antique.

4.3 L'accent et la plage.

Problématique de l'unification.

Principe de circulation des codes plastiques.

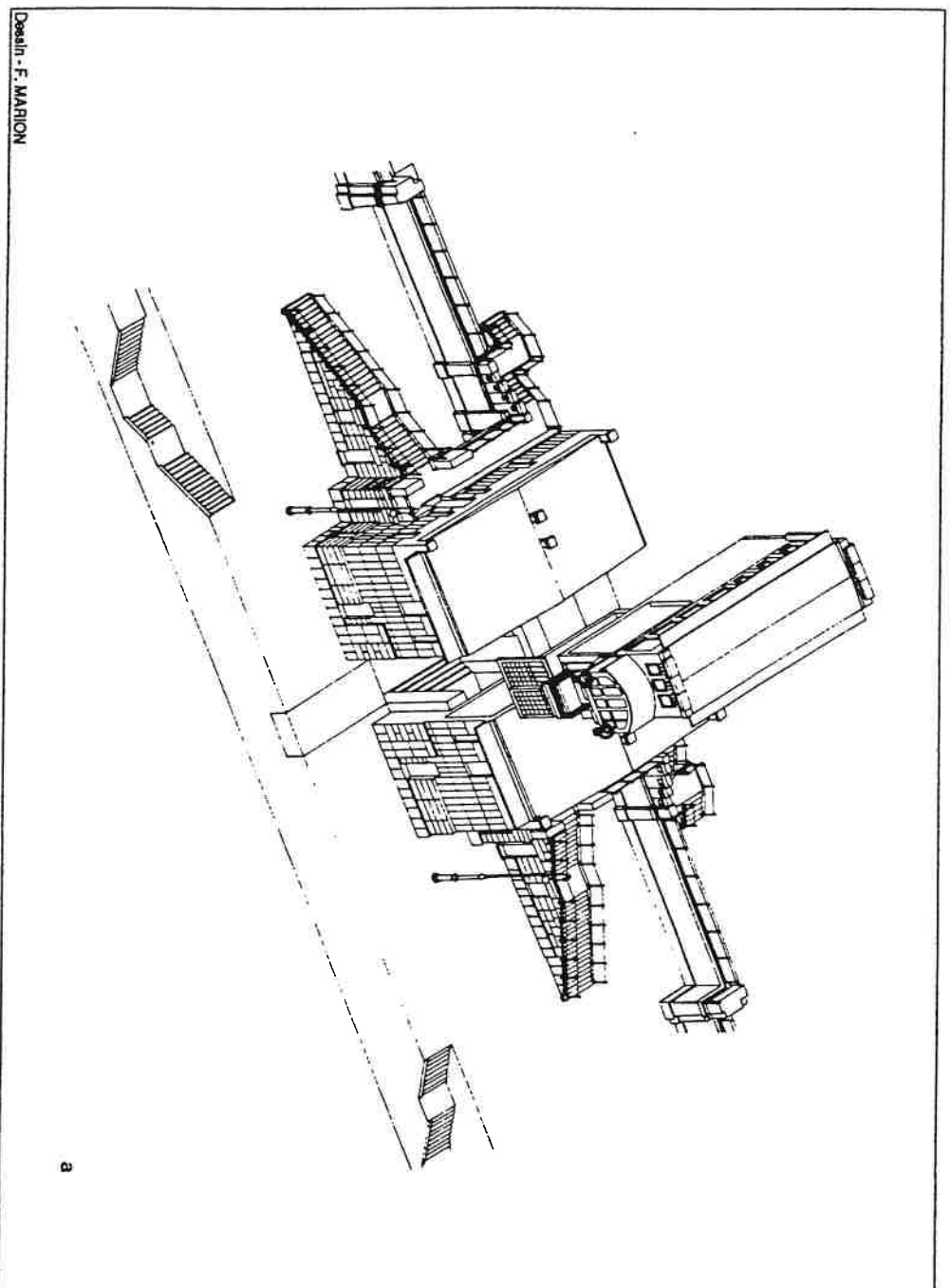
Dans ces nouveaux programmes rencontrés depuis la renaissance, la représentation d'une architecturalité est toujours "concentrée" et localisée sur une partie de l'édifice. Que le signe d'architecturalité soit abstrait et fragmenté de façon métonymique, ou cité voire imité de façon figurative, depuis Andréa Palladio jusqu'à Joze Plecnik, Otto Wagner, Louis I. Kahn, les accents sont très précisément localisés.

La question de la pertinence par rapport au programme et au lieu, dans l'ensemble de la conception, en plan comme en élévation, affirme la distinction entre l'accent et le reste de l'édifice, qui a un statut distinct et fonctionne alors de façon plus retenue ou silencieuse comme la plage d'un tableau.

Dans l'exemple cité d'Andréa Palladio, la Villa Rotonde, la figure principale est à la fois dissociée et unifiée par rapport

au reste de l'édifice. C'est la fonction des codes plastiques: faire circuler dans tout l'édifice des fragments, des éléments dérivés et déclinés de l'accent principal sur le reste de l'édifice, unifiés par les proportions dans le sens d'un vocabulaire et d'une "composition" globale.

Bien que traités en des périodes différentes, les deux exemples suivants : La maison de l'écluseur sur le canal du



Dessin - F. MARION

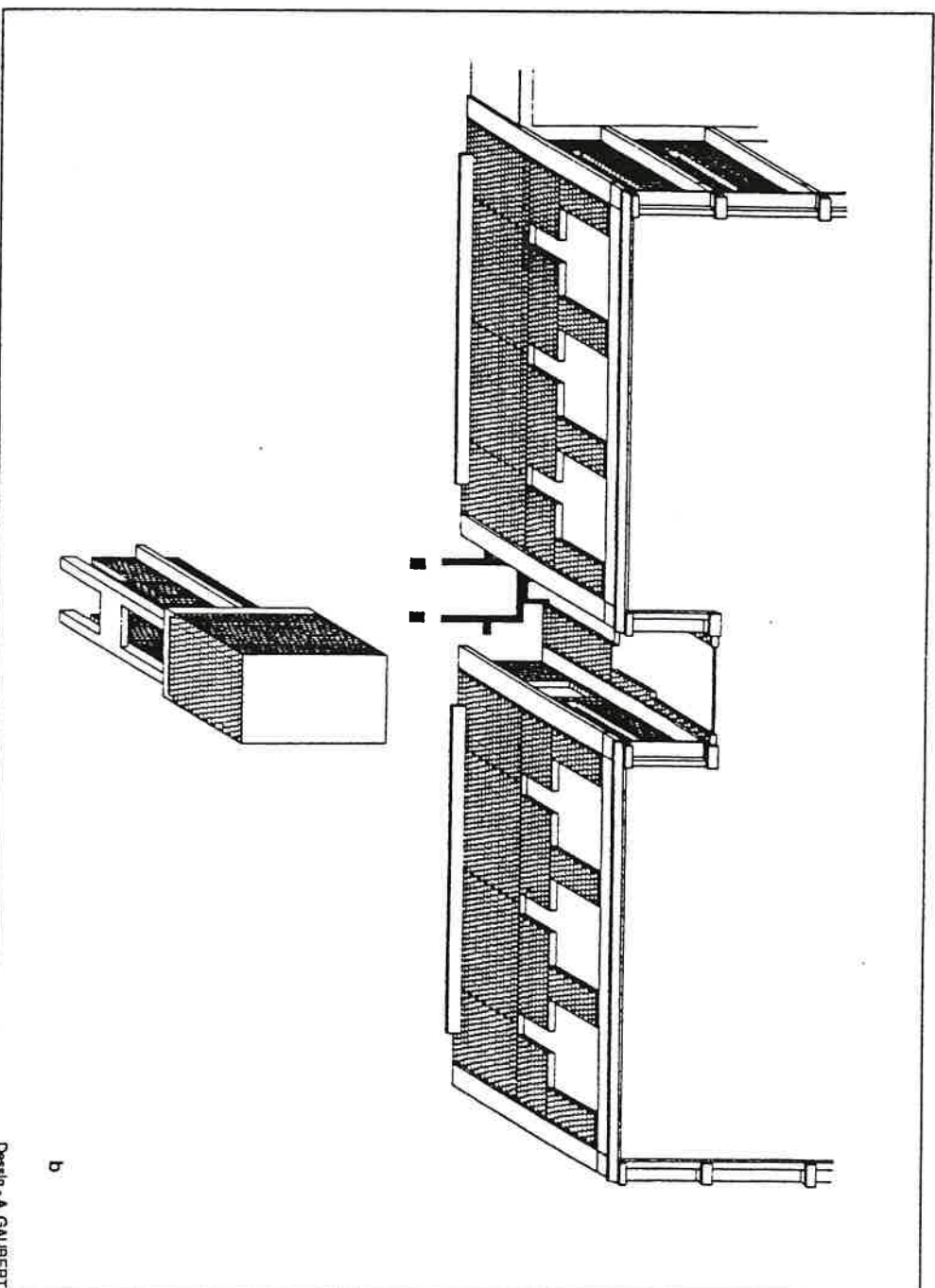
a

Danube (1904-08) d'Otto Wagner (a) et du Tribune Review de Louis I. Kahn (b) abordent cette question. Ce sont deux bâtiments frontaux symétriques, d'échelle assez petite, où l'accent est situé au centre, dans l'axe de symétrie, représentant la même idée d'une massivité suspendue au-dessus du seuil.

La dissociation centrale est clairement affirmée comme

le lieu de l'accent. Dans les deux cas, la question est : comment traiter cet élément central comme figure privilégiée et simultanément et indissociablement, comment l'unifier avec la totalité de l'édifice ? Cette unification mobilise trois processus :

- en terme de composition géométrique, comment inscrire des correspondances entre la



b

Dessin - A. GAUBERT

loge et le traitement des baies sur les autres parties, c'est-à-dire sur la "plage" plus silencieuse. C'est la fonction du recouvrement de l'arcade figurée des baies.

- le travail sur les proportions et les rapports harmoniques.

- la fonction des codes plastiques qui font circuler des fragments de l'accent comme la représentation du soubassement et du pilastre déplacé dans le calepinage; et inversement des éléments beaucoup plus silencieux venant de la plage et qui circulent dans la partie accentuée.

Codes géométriques, codes plastiques, proportions ; tels sont les processus d'unification. A travers eux s'écrit l'écart, que l'on peut définitivement nommer figure, au sens déjà cité de Littré, qui comprend l'idée d'un déplacement et d'une dérivation. Circulant dans tout l'édifice sous des visages multiples, figurée - au sens iconographique - ou abstraite, fragmentée, voire absente, la figure est bien, dans toute architecture, la permanence d'un enjeu esthétique.

BIBLIOGRAPHIE DES ILLUSTRATIONS :

THEORIES ET HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE :

- BENEVOLO Leonardo
History of modern architecture. Volume 1 et 2, Routledge & Kegan Paul
London, 1971.
- BORSI Franco - GODOLIEZIO
Vienna Architecture 1900. Flammarion, 1985.
- CABANNE Pierre
L'Art du vingtième siècle. Edition Aimey Somogy. Paris, 1982.
- CATALOGUE D'EXPOSITION
Architettura nel paese del Soviet 1917 - 1933. Electa.
Roma, 1982-83.
- CHOISY Auguste
Histoire de l'architecture. Edition Vincent Freal et Cie. Paris, 1964.
- DALY César
De la Société et de l'Architecture. A propos de notre
architecture funéraire.
- DANESI Silvia - PATETTA Luciano
1919-1943 : Rationalisme et Architecture en Italie. Pierre Mardaga
Editeur, 1977.
- GRASSI Giorgio
L'architecture comme métier et autres écrits. Architecture +
Recherches. Mardaga, 1979.
- GUADET Julien
Éléments et théorie de l'architecture. 4 volumes. Paris, 1887.
- HATJE Gerd
Dictionnaire de l'architecture moderne. Fernand Hazan, 1964.
- HEYDENREICH Ludwig H. - PASSAVANT Günter
Le temps des génies - Italie 1500 - 1540. Collection "Univers des
Formes", André Malraux. Gallimard, 1974.
- LLOYD S. - MARTIN R. - MULLER H. W.
Architecture de l'Antiquité - Mésopotamie, Egypte, Crète et
Grèce. Berger - Levrault, 1980.
- LODDER Christina
Russian constructivism. Yale University Press. New Haven and London,
1983.
- MANSELL Georges
Anatomie de l'Architecture. Berger - Levrault, 1979.

ADALBERTO LIBERA :

QUILLERI Vieri

L'architettura come ideale. Officina edizioni, 1981.

ADOLF LOOS :

A. M. C.

Adolf LOOS. Articles et photos de Boris PODRECCA. Numéro 3, 1984.

Institut Francais d'Architecture et Institut Culturel Autrichien de Paris.

Adolf LOOS 1870 - 1933. Pierre Mardaga Editeur, 1983.

KULKA Heinrich

Adolf LOOS. Verlag Von Erhard Löcher in Wien, 1979.

KUNSTLER Gustav - MUNZ Ludwig

Der Architekt Adolf LOOS. Verlag Anton Schroll. Wien und München, 1964.

SLAPETA Vladimir

Adolf LOOS A casa Architectura. Katalog 1984.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE :

BLASER Werner

MIES VAN DER ROHE. Studio Paperback. Architektur Artémis Zurich, 1972.

SCHULZE Franz

Critical Biography MIES VAN DER ROHE. The University of Chicago Press, 1985.

TEGETHOFF Wolf

MIES VAN DER ROHE Die Viller und Landhausprojekte. Verlag Richard Bacht GmbH. Essen, 1981.

ANDREA PALLADIO :

PUPPI Lionello

Andrea PALLADIO - *Opera Completa.* Electa Editrice, 1977.

JOZE PLECNIK :

Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Istituto di Teoria e Tecnica della progettazione edilizia.

Joze PLECNIK. *Il ritorno del mito.* Cluva edizioni. Mai 1983.

Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou.

Joze PLECNIK - Architecte 1872 - 1957. CCI. Paris, 1986.

ALDO ROSSI :

ARCHITECTURAL DESIGN

Selected Writings and Projects - Aldo ROSSI. Dublin, 1983.

BRAGHIERI Gianni

Aldo ROSSI. Studio Paperback Architectur Artémis, 1984.

SCULLY Vincent

A scientific Autobiography - Aldo ROSSI. Traduit par Lawrence Venuti. Oppositions Books, 1981.

CARLO SCARPA :

A+U

Spécial Carlo SCARPA. Numéro 10, 1985.

FONATTI Franco

Elemente des Bauens bei Carlo SCARPA. Akademie der Bildenden Künste. Wien, 1985.

MAGAGNATO Lisico

Carlo SCARPA a Castelvecchio. Edizioni di Comunità. Milano, 1982.

KARL FRIEDRICH SCHINKEL :

KATALOG VERTIEB

Karl Friedrich SCHINKEL. 1781 - 1841. Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, DDR.

Collected Architectural Designs

Karl Friedrich SCHINKEL. Academy Editions/St Martin's Press, 1982.

KAZUO SHINOHARA :

Société des Architectes SADG

Kazuo SHINOHARA - Architecte Japonais - 30 maisons contemporaines. L'équerre. Paris, 1979.

GIUSEPPE TERRAGNI :

FERRARIO L. - PASTORE D.

Giuseppe TERRAGNI La Casa del Fascio. Laboratorio Architettura Contemporanea. Istituto Mides. Rome, 1982.

CRESPI Raffaella - ANGELI Franco **Giuseppe TERRAGNI Designer. Ricerche di Tecnologia dell'Architettura.** Seconda edizione, 1986.

SCHUMACHER Thomas L. **TERRAGNI e il Danteum - 1938.** Officina edizioni, Roma, 1983.

Zevi Bruno **Giuseppe TERRAGNI. Estudio Paperback.** Edition Gustave GIL, S. A. Barcelona, 1982.

Zevi Bruno **Giuseppe TERRAGNI. Número 7. Serie de Architettura.**

HENRICH TESSENOV :

WANGERIN Gerda - WEISS Gerhard **Henrich TESSENOV 1876 - 1950.** Edition Richard Bacht, GmbH Essen, 1976.

OTTO WAGNER :

GERETSEGGER Heinz - PEINTNER Max **Otto WAGNER 1841 - 1918.** Residenz Verlag, 1983.

FRANK LLOYD WRIGHT :

GLOBAL ARCHITECTURE **Franck Lloyd WRIGHT. Numéro 15.** ADA Edita.

ERIK GUNNAR ASPLUND :

WREDE Stuart

The architecture of Erik GUNNAR ASPLUND. Mit. Press. 1980.

FILIPPO BRUNELLESCHI :

MANETTI Antonio - VASARI Giorgio

Filippo BRUNELLESCHI 1377 - 1446 sa vie, son oeuvre. Ecole Supérieure des Beaux Arts. Beccoci Editore, 1985.

LOUIS I. KAHN :

JHAVERI S. - RONNER H. - VASELLA A.

Louis KAHN Complete works 1935 - 74. E. T. H. de Zurich. Westview Press, 1977.

GIURGOLA Romaldo - MEHTA Jaimini

Louis KAHN. Artémis Zürich, 1979.

RASSEGNA

Louis I. KAHN 1901 - 1974. Numéro 21. Mars 1985.

GLOBAL ARCHITECTURE

Spécial Louis I. KAHN - Richards Medical Research Building (Pennsylvania), Numéro 61. ADA Edita, 1973.

GLOBAL ARCHITECTURE

Louis I. KAHN. Numéro 5. ADA Edita. Tokyo, 1985.

LE BERNIN :

LOTUS INTERNATIONAL

Artifex évaut natura. Numéro 32, 1981.

LE CORBUSIER :

LE CORBUSIER

Vers une architecture. Arthaud, Paris, 1913. Réédition 1977.

LE CORBUSIER

Le CORBUSIER Oeuvre complète en huit volumes. Edition Artémis Zurich/Suisse.