



HAL
open science

Vers une philosophie architecturale de l'architecture

Bruno Queysanne

► **To cite this version:**

Bruno Queysanne. Vers une philosophie architecturale de l'architecture. [Rapport de recherche] 0933/96, Les métiers de l'histoire de l'architecture (MHA); Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble; Bureau de la recherche architecturale (BRA). 1995, pp. 110. hal-03101512

HAL Id: hal-03101512

<https://hal.science/hal-03101512>

Submitted on 7 Jan 2021

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.

933

VERS UNE PHILOSOPHIE ARCHITECTURALE DE L'ARCHITECTURE



Bruno Queysanne

LES METIERS DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE. E.A.GRENOBLE
60 av. de Constantine - BP 2636 - 38036 Grenoble Cedex 2 - Tél. 76 69 83 00 - Fax 76 69 83 38

MINISTERE DE L'AMENAGEMENT, DU TERRITOIRE, DE L'EQUIPEMENT ET DES TRANSPORTS
BUREAU DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE. Contrat de recherche N° 90 01222 00 75.01

Sommaire

De la convention au revêtement en passant par le tissage	page 2
Textes extraits de l'Encyclopédie Méthodique-Architecture de Quatremère de Quincy	page 7
La Genèse du mythe de la cabane chez Filarete	page 12
L'origine textile de l'architecture selon Gottfried Semper	page 13
Wittgenstein versus Loos	page 15
La maison Wittgenstein	page 22
La villa Müller	page 42
Muthos entre Logos et Topos	page 60
Le tissu de la ville	page 67
Sur le processus de conception architecturale	page 88
Sur la question de la recherche architecturale	page 92

De la convention au revêtement en passant par le tissage

Les principes de l'architecture sont fragiles. Et cependant il faut s'y tenir. Telle est l'attitude que prône Quatremère de Quincy. Lui qui, en cette fin du XVIII^{ème} siècle, cherchant à établir la certitude issue de l'architecture grecque dans une disqualification de l'expérience baroque de Borromini et de Guarini, ne se rend pas compte que, d'une certaine façon, il reprend, ou plutôt continue, la leçon de cela-même qu'il veut dénoncer. "Je veux bâtir un temple à l'inconstance/ De plume molle en sera l'édifice/ En l'air fondé sur les ailes du vent.". Du Perron dit poétiquement au XVIII^{ème} siècle, ce que Quatremère dira plus tard sur un mode théorique, à propos de la fragilité de la fondation des principes de l'architecture sur l'imitation de la cabane primitive héritée de Vitruve. "Oui, sans doute, ce sont les principes contenus dans la cabane rustique qui, indépendamment de toutes les preuves de son existence, la rendent inébranlable (...). J'ai dit au mot "architecture" ce qu'on pouvait penser de la redite de ce modèle et de la nécessité de l'imiter, quand bien même il ne serait qu'imaginaire. J'ai fait voir que, réelle ou fictive, la cabane était devenue le type invariable de l'architecture." Autrement dit, les principes de l'art architectural sont fondés sur une fiction. Pour conforter cette fiction, il faut établir une convention, il faut passer un accord garantissant son respect. D'où les dangers que font courir à l'édifice théorique de l'architecture ceux qui comme les baroques radicaux, les "superlatifs" de la bizarrerie, abusent de la faculté d'invention et proposent des formes spatiales qui s'éloignent par trop de l'imitation de la "cabane grecque". C'est qu'en effet il y a une double raison à la nécessité d'établir une convention. La première provient, comme on l'a vu, du caractère fictionnel du modèle à imiter, qui n'est pas directement donné par la nature comme l'est celui de la peinture (à savoir le corps humain ou le paysage). En architecture on doit faire "comme si" un modèle naturel nous était donné, tout en sachant qu'il ne l'est pas.

La deuxième raison en faveur de la convention provient de la théorie de l'imitation. Pour Quatremère de Quincy l'imitation du modèle dans le projet d'architecture est fécondée par la faculté d'invention. Sans l'action de cette dernière, l'imitation, sous l'effet de la routine, sombre dans la simple "copie", qui entraîne une véritable "mort de l'art". L'imitation asséchée prépare le terrain de son contraire : la pure invention. "C'est l'instant de la révolution : elle ne tarde pas à arriver. Le discrédit de l'imitation et le danger dont l'exemple est récent, ouvrent cent portes aux innovations les plus indiscrètes. Le mal ne se guérit donc que par un mal plus grand encore. A la servitude de la routine succède l'effronterie de la licence". Texte prémonitoire publiée un an avant 1789 ! Il faut donc passer une convention selon laquelle l'invention restera au service de

l'imitation, pour l'empêcher de devenir simple copie, et acceptera de ne pas s'en libérer totalement, afin de ne pas tomber dans les horreurs de l'innovation absolue.

La question qui nous semble devoir se poser, au-delà même des conditions historiques de son exposé par Quatremère de Quincy, est celle qui porterait sur le caractère conventionnel de toute architecture. A savoir que tout accord architectural ne se fonderait que sur lui-même, sans pouvoir se référer à un ordre transcendant dont il serait un exemple. Même si les procédures de pensée qu'il met en oeuvre doivent avoir les qualités du fonctionnement de l'entendement en général, le projet architectural, produit d'un jugement subjectif, sait qu'il ne fait que jouer à l'universalité, à la nécessité. En même temps que Quatremère, de l'autre côté du Rhin, Kant propose sa critique du jugement, et particulièrement du "jugement de goût", terrain d'exercice du *sensus communis*, sorte de "faculté de juger, qui dans sa réflexion tient compte en pensant (à priori) du mode de représentation de tout autre homme (...). C'est là ce qui est obtenu en comparant son jugement aux jugements des autres, qui sont en fait moins les jugements réels que les jugements possibles et en se mettant à la place de tout autre, tandis que l'on fait abstraction des bornes, qui de manière contingente sont propres à notre faculté de juger". Kant précise les maximes de ce sens commun : "1. Penser par soi-même - 2 - Penser en se mettant à la place de tout autre. 3 - Toujours penser en accord avec soi-même"¹. Donc une pensée autonome, une pensée conséquente, et une pensée pour autrui, sans que pour autant la validité pour l'autre ne soit assurée sur un réel partagé dans un donné préalable, mais seulement sur la simple possibilité de "me mettre à la place de tout autre"... comme certainement tout autre le fera à ma place ! L'exercice du sens commun produit, en même temps qu'il suppose, de la convention, c'est-à-dire une volonté accordée d'aller ensemble.

La convention est nécessaire parce qu'elle est un accord fondé sur un manque, sur une fiction, sur un possible. Si l'accord se fondait sur une certitude naturelle ou transcendentale, il n'aurait pas besoin de prendre la forme d'une convention, c'est-à-dire d'un agrément librement consenti, il s'imposerait à tous sans discussion, sans écart entre réel et possible. La violence de la critique de Quatremère à l'égard de Borromini résulte de la conscience vive qu'en architecture l'accord n'est fondé que sur la bonne volonté d'un sens mis en commun et dont le fonctionnement conventionnel est toujours sous le coup de l'avènement d'oeuvres plus ou moins contrôlées par le couple incertain imitation-invention. En architecture on ne peut atteindre à un degré de certitude plus fort que celui que manifeste cette convention fondée sur une fiction. Qu'au moins, nous dit Quatremère, nous ne nous satisfassions pas d'une certitude encore moins forte qui ne résulterait que des innovations de sujets ayant même renoncé "à se mettre à la place de tout autre". On peut rire aujourd'hui, du dé-goût et de la frayeur que le baroque radical inspirent au penseur du néo-classicisme, on ne peut esquiver la question de la nécessaire "faiblesse" des raisons de l'architecture qu'il expose si clairement.

¹ - Kant, "critique de la faculté de juger", p 127, Ed Vrin, Paris, 1989

Mais ils sont nombreux ceux qui trouvent inconfortable cette inconsistante fondation et reviennent à la charge pour enfin "découvrir ou mettre à jour un sol ultime et rassurant" (Hannah Arendt). Et puisque la faiblesse de la fondation classique provient du caractère fictionnel de la cabane primitive de Vitruve, il suffirait peut être de trouver une autre origine à l'architecture pour en sécuriser la fondation. Non plus un mythe, qui contraint à la conventionnalisation de la vérité architecturale, mais une vérité historique, attestée par l'archéologie, qui permette enfin de savoir avec certitude ce que c'est que de faire de l'architecture. C'est ce à quoi va s'employer Gottfried Semper avec sa théorie de l'origine textile et non plus structurelle de l'architecture. S'il est vrai que l'origine de l'architecture ne se trouve pas dans une mythique cabane rustique dont la faculté d'imitation-invention aurait transformé le caractère ligneux de sa structure constructive en réalité structurelle lapidaire, de plus indifférente à tout remplissage ou revêtement, comme l'affirme Laugier dans ses Essais cités par Quatremère de Quincy, alors où peut-on la trouver ?²

Semper propose de placer le foyer à l'origine de l'architecture. "Avant que les hommes ne pensent à ériger des tentes, des clôtures ou des huttes, ils s'assemblèrent autour d'un feu qui les tint au chaud et au sec et leur permit de préparer leur simple repas. Le foyer est le germe, l'embryon de toutes les institutions sociales. Le premier signe de rassemblement, d'établissement et de repos après les longs périples et la fatigue de la chasse, fut toujours l'installation du feu et la lumière de la flamme crépitante. Dès les temps les plus reculés, le foyer devint un lieu de culte ; de très anciennes idées religieuses de longue durée lui furent associées. Il était un symbole moral : il rassemblait les hommes en familles, en tribus, en nations et il contribuait à l'apparition des institutions sociales si frustrées soient-elles. L'autel domestique était le premier objet à être décoré ; au travers de tous les âges de l'humanité il fut le foyer sacré autour duquel les autres éléments distincts cristallisèrent en un tout. Le foyer a conservé son ancienne signification jusqu'à nos jours. Dans chaque pièce le centre de la vie familiale est encore aujourd'hui la cheminée. (...) Protection du foyer. Il n'est pas besoin de prouver dans le détail que la protection du foyer contre la rigueur des intempéries, aussi bien que contre les attaques de bêtes sauvages ou des ennemis fut la raison première de l'installation d'un espace différencié du monde environnant."³

Or comment établir cette différenciation de l'espace sinon par l'érection d'une enceinte. Pour Semper, selon les recherches archéologiques dont il disposait, "le premier matériau établissant la norme pour la clôture verticale ne fut pas la pierre mais un matériau qui, bien que

² - Semper revient à plusieurs reprises dans son oeuvre majeure de 1860, "Le style dans les arts techniques et tectoniques ou esthétique pratique", sur le caractère erroné de la théorie vitruvienne, ainsi dans le premier paragraphe de la première partie sur l'origine technique des principales formes, types et symboles de l'architecture : "Un tel préambule ne serait pas apparu nécessaire si n'avait pas été si répandue une certaine méfiance à l'égard des recherches sur l'origine des formes et des symboles de l'architecture : une telle attitude est motivée par des rêveries, souvent stériles, cultivées en cette matière, qui ont conduit fréquemment à de pernicieuses erreurs et à de fausses théories. Il suffit de rappeler ici la tentative - cent fois répétée à partir de Vitruve - d'expliquer le temple dorique, en tous ses éléments, comme un dérivé ou un développement de la cabane en bois".

³ - Introduction à "Théorie comparative de la construction"

moins durable, influença pour une longue période le développement de l'architecture aussi fortement que ne le firent la pierre, le métal ou le bois, je veux parler de la claie tressée, de la natte, du tapis, de la tenture" La première technique de "construction" serait donc le tissage. L'origine de l'architecture serait textile ! D'où s'ensuit pour Semper l'importance prioritaire du "principe du revêtement" dont il retrouve l'écho dans la proximité entre Wand, la paroi, et Gewand, le vêtement. Le "revêtement" du mur est la "couverture" de la structure constructive elle-même qui n'existe qu'habillée, que revêtue. Et c'est au revêtement que l'on confie le rôle de qualifier l'espace enclos par les parois qui ne jouent plus qu'un rôle secondaire de support technique du matériau "tissé" de l'enveloppe qui donne forme à l'espace que nous habitons.

Toutes les démonstrations archéologiques de Semper ne parviennent pas à enlever à cette théorie textile de l'architecture, la séduction et la force qui s'attachent à ce que l'on peut considérer comme un véritable mythe fondateur rival de celui de la cabane primitive de Vitruve.

Ce débat n'aurait qu'un intérêt méta-historique s'il n'avait été repris par Adolf Loos dans sa théorie de l'architecture exposée tout à la fois dans ses textes, particulièrement dans le "Principe du revêtement" (1898), et dans ses projets, particulièrement dans la villa Müller à Prague (1928-30). "Le principe du revêtement, que Semper a dégagé le premier, se rencontre dans toute la nature. L'homme est revêtu de sa peau, l'arbre de son écorce (...). Au commencement il y eut le vêtement. L'homme était en quête d'une protection contre les rigueurs du climat, cherchait protection et chaleur durant le sommeil. Il avait besoin de se couvrir. La couverture est la plus ancienne expression de l'architecture. A l'origine elle consistait en peaux de bêtes ou en tissages. La couverture devait être fixée quelque part pour offrir à la famille une protection suffisante, d'où les murs. C'est ainsi que se développe l'idée de construction".⁴

Selon Loos, la structure constructive est conçue comme une conséquence et non, comme chez Laugier ou Quatremère, comme la source de toute perfection. Entre ces deux paradigmes se développent les différentes conceptions de la modernité : de la vérité de la structure à la liberté du Raumplan. C'est ce champ que nous explorons dans la confrontation que nous proposons entre la maison de Wittgenstein à Vienne et la villa Müller de Loos à Prague.

Enfin une dernière remarque pour nous étonner de la réputation, entretenue avec entêtement de Riegl à Venturi, d'un Semper "matérialiste", manquant donc la signification de la nature intime de l'oeuvre d'art. D'où les appels à "se libérer de cette théorie, qui est habituellement mise en relation avec le nom de Gottfried Semper, selon laquelle l'oeuvre d'art ne serait rien d'autre que le produit mécanique de trois facteurs : l'usage à laquelle elle est destinée, la matière première et la technique mise en oeuvre. Une telle théorie fut à raison considérée, à l'époque de sa formulation, comme un important progrès face aux concepts extrêmement vagues exprimés à ce sujet à l'époque romantique à peine antérieure ; mais il serait temps aujourd'hui de la faire passer définitivement à l'histoire, car comme tant d'autres

⁴ - A. Loos, "Paroles dans le vide", pp 72.74, Ed. Champ Libre, Paris 1979.

théories du milieu du siècle passé, dans lesquelles on a voulu voir dès le début le triomphe absolu d'une recherche exacte et naturaliste, la théorie artistique de Semper ne s'est à son tour révélée rien d'autre qu'un dogme de la métaphysique matérialiste. En opposition à cette conception mécaniste de la nature de l'oeuvre d'art. J'ai - à ce qu'il me parait le premier- soutenu une hypothèse téléologique, en tant que j'ai reconnu dans l'oeuvre d'art le résultat d'une volonté artistique (Kunstwollen) déterminée et consciente s'affirmant dans une lutte avec le but utilitaire, la matière première et la technique".⁵

Lionello Venturi dans son "Histoire de la critique d'art" de 1936, reprend l'accusation de matérialisme à l'égard de Semper. C'est lui "qui a donné une valeur générale et une prétention esthétique à la notion de la technique. Il est contraire à tout idéalisme et tend à la science naturelle, du type de celle de Darwin. Il ne s'intéresse pas à l'intime de l'art, mais à l'évolution de formes qu'il considère comme essentielles. Et l'origine des formes essentielles des types et des symboles de l'art, il l'a trouvé dans la technique. Il ne s'occupe ni de sculpture, ni de peinture, mais d'architecture et d'arts décoratifs, des tissus, de la céramique, des travaux sur métal, etc. Au delà de la matière de l'art, il n'y a que le but, de caractère utilitaire. Bien qu'elle répugne, cette conception matérialiste de l'art a tout de même joué son rôle : elle a rappelé l'attention de l'historien sur la réalisation de l'esprit dans la matière, sur la façon dont la matière a été sensibilisée par l'art"⁶

On reste confondu d'une telle incompréhension de l'oeuvre de celui qui a développé le principe du revêtement et la primauté de la conformation spatiale qu'il implique. Mais qui s'en soucie ici où seule une de ses conférences sur la signification symbolique de l'ornementation, est traduite en français dans la "Revue des cours littéraires" de juillet 1865 ! Ce "matérialisme" de la techè, et particulièrement du tissage, nous proposons de le comprendre, sans honte aucune, comme une forme du pragmatisme.

⁵ - A. Riegel, in Introduction à "L'art industriel de l'antiquité tardive", 1901, d'après les traductions italiennes de "Spätromische Kunstindustrie", chez Einaudi (1959) et Sansoni (1953)

⁶ - L. Venturi, "Histoire de la critique d'art", page 218, Flammarion, Paris 1969.

Textes extraits des deux premiers tomes de l'*Encyclopédie Méthodique-Architecture* de Quatremère de Quincy, publiés de 1788 à l'An IX, chez Panckoucke, libraire à Paris.

Convention :

"(...) En examinant attentivement les principes d'imitation de chaque art, on s'aperçoit qu'il se fait entre l'art imitateur et la nature imitée, et entre l'art et le spectateur, certains pactes ou contrats, qu'on appelle *conventions*. C'est au moyen de ces *conventions* que l'art produit les plaisirs qu'on est en droit d'attendre de lui. (...)

L'art de l'architecture, abstraction faite de l'imitation intellectuelle ou métaphysique de la nature, sous le rapport de laquelle elle peut établir un système de principes et de règles capables de soumettre la raison, n'est véritablement dans son imitation positive qu'un composé de *conventions*. Cette imitation dont on a développé les principes aux articles Architecture, Arbre, etc. n'est elle-même qu'une *convention* très ingénieuse faite avec le spectateur. Cette transposition du système de la charpente ou de la construction en bois aux procédés de la construction en pierre ; cette fiction sur laquelle repose une grande partie des plaisirs de l'architecture grecque, devenue celle de toute l'Europe ; cette métaphore de l'art ne peut exister rigoureusement sans une multitude de compositions avec la vérité. Il ne faut donc pas s'étonner que cet art soit si facile à s'égarer dans de ridicules absurdités ; comme la base de son imitation est elle-même mobile et fugitive, soit qu'une raison trop austère veuille presser cette imitation, soit qu'une imagination trop complaisante s'en empare, on peut aisément ou la porter au-delà, ou la faire rétrograder en-deçà du point que le sentiment de la vérité indique au bon goût.

L'on est convenu de regarder comme positif ce système d'imitation, et quoique le modèle n'en soit pas essentiellement dans la nature, puisque ce modèle est lui-même déjà un résultat de l'art, on est convenu que l'ouvrage dicté par le sentiment le plus simple, et pour ainsi dire, par l'instinct de la nature, serait à l'architecture ce que les ouvrages de la nature sont à la peinture et à la sculpture.

De là l'imitation matérielle de l'architecture.

(...) Ainsi tout édifice dont l'ensemble et les détails rentreront avec le plus de précision dans les données de ce type élémentaire de l'art, passera pour être le plus près de la nature.

Mais on voit bien que l'architecture soumise à tant de besoins divers dans tous les édifices que la société exige d'elle, a du nécessairement faire fléchir à un grand nombre de convenances la rigueur de son imitation.

C'est toujours par analogie que procède cette imitation, et l'analogie n'a point de bornes.

Le goût cependant lui en a posées. On les trouvera dans les *conventions* que l'usage et l'autorité des grands maîtres a fixées.

Du nombre de ces *conventions*, car on ne saurait les énumérer toutes, est l'usage des parties représentatives du comble dans les intérieurs des édifices, ainsi que l'emploi des entablements

dans une multitude d'endroits, où il est impossible de supposer l'existence réelle des pièces constitutives de la charpente que ces entablements désignent. (...)

On en a dit assez, et dans cet articles, et à celui de *convenance*, pour faire sentir à un esprit droit de quel intérêt il est de connaître la valeur des différentes *conventions* de l'architecture, et combien il importe d'en respecter les *convenances*. On n'en dirait jamais assez pour ceux qui prendraient à tâche de tout contester, et se prévaudraient de ce qui existe de conventionnel dans un art pour faire tout retomber dans l'empire de l'arbitraire." (Article *Convention*, tome II, pages 69-70)

Cabane :

"(...) Qu'entend-on, en effet, par cette cabane de bois qu'on prétend être le modèle de l'*architecture* ? Et qu'entend-on par l'imitation qu'on en a faite ? Ce ne peut être une copie servile que l'art s'en propose : il y a trop longtemps que le modèle n'existe plus que dans l'idée, et que l'imitation l'a laissée loin derrière elle. (...)

Qu'on refuse, si l'on veut, de voir le modèle de l'art dans la matière et la forme physique de la cabane, il n'en existera pas moins dans l'esprit qui présidé à sa composition ; dans les principes d'utilité, de convenance, d'ordre, de symétrie, de disposition qu'on y rencontre. Qu'importe qu'on copie plus ou moins matériellement la cabane, pourvu qu'on copie les maximes simples et vraies qui en dirigèrent la fabrication ? La Nature, sans doute n'a point de fait cabane ; mais la Nature a conduit l'homme dans sa formation. (...) Ce principe est à l'*architecture* ce que serait à la morale un axiome, ou l'existence reconnue d'une vérité première. Put-il être contesté par quelques sophistes, parviendrait-on à établir que ce n'est qu'une donnée fictive, un signe de convention et de ralliement pour s'entendre ; réussirait-on à démontrer que la cabane en question n'est à l'*architecture* que ce que sont les figures aux mathématiques, peu nous importe : nous irons jusqu'à accorder que ce n'est qu'une fable, une allégorie inventée pour renfermer un sens et une doctrine quelconque. Qu'on abandonne, si l'on veut, l'écorce : les principes qu'elle renferme n'en resteront pas moins inattaquables : on n'aura poursuivi qu'une ombre, combattu qu'une chimère et l'on n'aura rien gagné.

Oui, sans doute, ce sont les principes contenus dans la cabane rustique qui, indépendamment de toutes les preuves de son existence, la rendent inébranlable et la font triompher de toutes les attaques." (Article "*Architecture*", Tome I, pages 115-116)

"J'ai dit au mot *architecture* ce qu'on pouvait penser de la réalité de ce modèle et de la nécessité de l'imiter, quand bien même il ne serait qu'imaginaire. J'ai fait voir que, réelle ou fictive, la *cabane* était devenue le type invariable de l'architecture et comme la formule dans laquelle doivent se renfermer tous les principes de l'art." (Article *Cabane*, Tome I, page 382)

"C'est également de cette fiction habituelle de l'*architecture*, de cette supercherie, qui nous trompe en disant vrai, que provient en partie le plaisir que cet art nous procure, dans l'imitation

tout à la fois illusoire et réelle de la charpente et de la cabane. Quand bien même on parviendrait à nous prouver que cette imitation n'existe point, qu'elle n'est qu'un système fait après coup, et le fruit d'un rapprochement ultérieur d'idées postérieurement controuvées ; il n'en faudrait conclure autre chose, sinon que ce qui n'aurait point été, aurait du être ; et que ce serait une nouvelle obligation qu'on aurait à cet art, de s'être créé volontairement un modèle dont l'imitation est pour nous un plaisir de plus." (Article *Architecture*, Tome I, page 115)

Laugier cité par Quatremère de Quincy dans l'article *Cabane* de l'Encyclopédie Méthodique. *Architecture*, page 384, tome I.

"C'est en se rapprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite des défauts essentiels et que l'on saisit les perfections véritables. Les pièces de bois élevées perpendiculairement nous ont donné l'idée des colonnes ; les pièces horizontales qui les surmontent nous ont donné l'idée des entablements ; enfin les pièces inclinées qui forment le toit nous ont donné l'idée des frontons. Voilà ce que tous les maîtres de l'art ont reconnu : mais qu'on y prenne bien garde, jamais principe ne fut plus fécond en conséquences. Il est facile désormais de distinguer les parties qui entrent essentiellement dans la composition d'un ordre d'architecture d'avec celles qui n'y sont introduites que par besoin, ou qui n'y ont été ajoutées que par caprice. C'est dans les parties essentielles que consistent toutes les beautés ; dans les parties introduites par besoin consistent toutes les licences ; dans les parties ajoutées par caprice consistent tous les défauts. Ceci demande des éclaircissements : je vais tâcher d'y répondre tout le jour possible.

Ne perdons point de vue notre *cabane* rustique : je n'y vois que des colonnes, un plancher ou entablement, un toit pointu, dont les deux extrémités forment chacune ce que nous nommons un fronton. Jusqu'ici point de voûte, encore moins d'arcades, point de piédestaux, point d'attique, point de porte, même point de fenêtres. J'en conclus donc et je dis : dans tout ordre d'architecture, il n'y a que la colonne, l'entablement et le fronton, qui puissent entrer essentiellement dans sa composition. Si chacune de ces trois parties se trouve placée dans la situation et avec la forme qui lui convient, il n'y aura rien à ajouter pour que l'ouvrage soit parfait."

Bizarrerie :

"(...) On a dit ailleurs que l'imitation des ouvrages de l'art devenait indispensable à l'artiste ; que, lorsque par l'effet ordinaire des choses, la nature s'éloignait de la vue, les grands modèles pouvaient seuls la rapprocher de ses yeux ; que l'art enfin devenait, en quelque sorte, le miroir où se trouvaient réunies et comme concentrées en un point les beautés éparses et souvent fugitives de la nature. Mais on doit ajouter que cette imitation dont le pouvoir agit sur l'artiste, même sans qu'il s'en aperçoive, qui devrait être une des sauves-gardes les plus sûres de l'art contre les attaques de la mode et ses caprices, devient bientôt la cause même de la *bizarrerie*. On en voit la raison dans l'abus de l'imitation. Le don d'imiter, a-t-on dit ailleurs, n'a jamais été le

partage que d'un petit nombre d'hommes : le talent de l'imitation, telle qu'on doit l'entendre, est très voisin de celui de l'invention ; il n'a même existé que chez ceux qui ont le plus incontestablement donné les plus grandes preuves du second. Cependant si l'on considère cette foule d'artistes que la faiblesse et l'impuissance ont rendu imitateurs, l'on n'y voit que de serviles copistes, faits pour décrier et décréditer l'imitation. On voit qu'une telle manière d'imiter, loin de mener à la nature, ferait bientôt perdre de vue les routes mêmes qui doivent y conduire. Aussi la trace s'en perd-elle promptement ; une routine aveugle s'empare de tous les esprits ; tous les germes de l'invention s'appauvrissent ; l'art enfin s'atténue et meurt sous les entraves qu'il s'était données. C'est l'instant de la révolution : elle ne tarde pas à arriver. Le discrédit de l'imitation et le danger dont l'exemple est récent, ouvrent cent portes aux innovations les plus indiscretes. Le mal ne se guérit donc que par un mal plus grand encore. A la servitude de la routine succède l'effronterie de la licence.

Sous prétexte de rétablir le génie dans tous les droits que l'imitation lui a fait perdre, l'on bannit celle-ci de l'empire des arts. Les systèmes les plus téméraires se développent à l'envi, et semblent avoir replacé sur son trône le souverain que ses esclaves avaient asservi.

Cependant les auteurs de cette révolution n'y ont fait monter qu'un indigne usurpateur dont la fausse ressemblance les a trompés. Trop prévenus contre les dangers de l'imitation, ils se sont encore abusés sur les vrais principes de l'invention, et la nature même du génie. Et telle est la cause principale du goût de la bizarrerie chez les artistes qui en ont été les véritables inventeurs." (Article *Bizarrerie*, Tome I, page 285)

"Bizarrerie, substantif féminin, Terme qui exprime dans l'architecture, un goût contraire aux principes reçus, une recherche affectée de formes extraordinaires, et dont le seul mérite consiste dans la nouveauté même qu'en fait le vice.

On distingue en morale le caprice de la *bizarrerie*. Le premier paraît être le fruit de l'imagination, le second, le résultat du caractère. Le caprice se manifeste dans les goûts, la bizarrerie dans les humeurs. Le caprice rend ridicule, la *bizarrerie* rend insupportable. Le caprice suppose de la légèreté et semble n'être qu'une habitude fâcheuse qui peut se corriger. La *bizarrerie* suppose une conformation vicieuse qu'on ne saurait changer. Le capricieux enfin n'est point *bizarre* ; mais il est difficile que le *bizarre* ne soit pas en même temps capricieux.

Cette distinction morale peut s'appliquer à l'architecture et aux effets différents du caprice et de la *bizarrerie* qui ont lieu dans cet art. Le coût capricieux est celui qui fait un choix arbitraire des formes connues ; et qui, par un mélange indiscret, tend à dénaturer les principes de l'art. Le goût *bizarre* est celui qui les fronde, et qui, par un emploi de formes extraordinaires, cherche à renverser tous les principes. Le premier entraîne l'idée d'inconséquence, et suppose l'oubli des règles ; le second résulte de la réflexion, et annonce un projet déclaré de les mépriser ou d'en faire de nouvelles. Le caprice produit un jeu puéril dont les suites peuvent cependant devenir dangereuses. La *bizarrerie* enfante un système destructeur de l'ordre et des formes dicté par la

L'origine textile de l'architecture
selon Gottfried Semper

nature. Le caprice n'agit en général que sur les détails ; la *bizarrerie* attaque les formes constitutives de l'art. Les abus naissent du caprice : les vices sont enfants de la *bizarrerie*. Le caprice dicta quelques-unes des lois que l'usage et le respect de l'antiquité ont consacrées dans l'ornement. Les plus grands hommes, les plus beaux siècles de l'art, l'art lui-même en ont éprouvé le pouvoir. La *bizarrerie* ne se rencontre, ni dans l'antique, ni chez les grands maîtres modernes. Ainsi le caprice a pu quelque-fois se montrer dans la *bizarrerie* ; mais celle-ci, à coup sûr, ne paraît jamais sans l'autre. Vignole et Michel-Ange ont quelque fois admis dans leur architecture des détails capricieux. Borromini et Guarini ont été les maîtres du genre bizarre.

(...) On doit encore chercher la cause de la *bizarrerie* qui a si promptement infecté l'architecture, dans ce goût immodéré de la nouveauté, qui semble être devenu un caractère distinctif des peuples modernes." (Article *Bizarrerie*, Tome I, pages 282-283)

Baroque :

"Baroque, adjectif. Le *baroque*, en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement, ou, s'il était possible de le dire, l'abus.

Ce que la sévérité est à la sagesse du goût, le *baroque* l'est au bizarre, c'est-à-dire qu'il en est le superlatif.

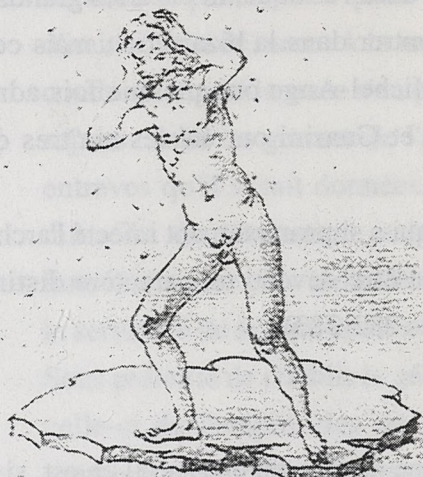
L'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès.

Borromini a donné les plus grands modèles de *bizarrerie* ; Guarini peut passer pour le maître du *baroque*. La chapelle du saint Suaire à Turin, bâtie par cet architecte, est l'exemple le plus frappant qu'on puisse citer de ce goût." (Article *Baroque*, Tome I, page 210)

Abus :

"Abus, substantif masculin. On appelle ainsi en Architecture, des pratiques introduites par le désir d'innover et autorisées par l'habitude, qui tendent le plus souvent à dénaturer les plus solides principes, et à corrompre les meilleures choses, par le mauvais et vicieux emploi qu'on en fait. Les *abus* résultent ordinairement, ou des fausses conséquences qu'on tire des principes les plus vrais en eux-mêmes ; ou des analogies forcées, qu'on déduit d'exemples fameux et de licences autorisées ; ou de l'application erronée de ces règles équivoques, dont le sentiment seul peut être le juge, comme il en fut l'auteur (...).

La différence entre les *abus* et les vices, consiste en ce que ces derniers dénaturent les parties de l'Architecture, ou dégradent les principes, et que les premiers ne font que les confondre, en méconnaissant leur esprit. Mais les plus grands vices, naissent des plus légers *abus*" (Article *Abus*, Tome I, page 4)



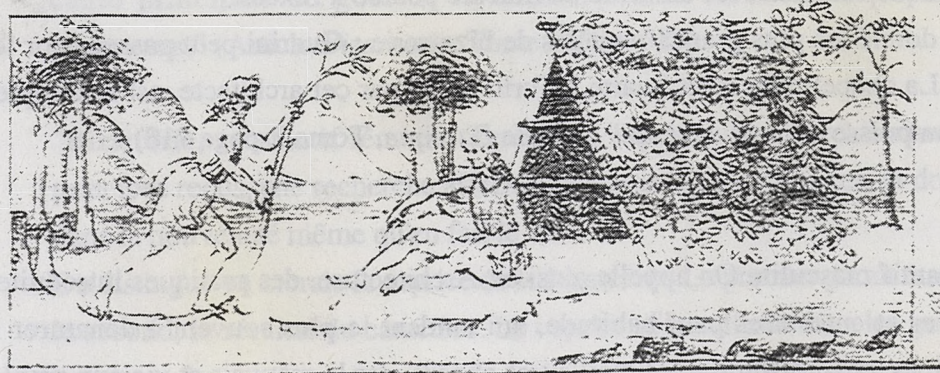
Vitruvio.
Adam.

Dans son traité, Filarete nous présente une genèse du mythe de la cabane primitive.

Etape 1 - L'Adam Vitruvien, tout juste arrivé sur terre, encore tout nu donc sans vêtement, se protège de la pluie de ses bras assemblés en fronton triangulaire.

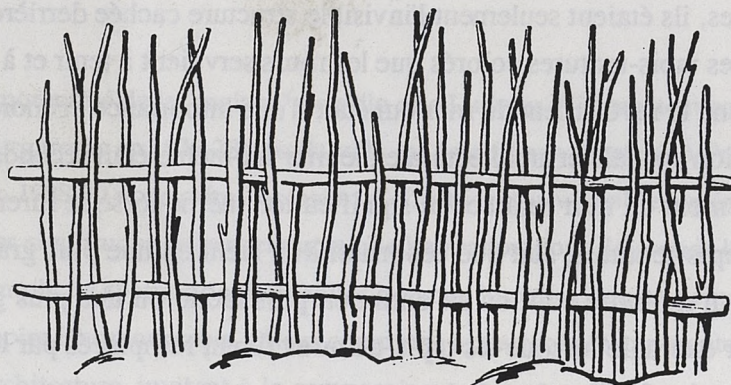
Etape 2 - Désormais revêtus d'habits, les hommes s'abritent sous une tente en végétation. L'homme utilise la branche flexible comme nature naturelle.

Etape 3 - Les hommes bâtissent les cabanes. Ils sont toujours habillés, sont munis d'outils, ont artificialisé les branches en poteaux et poutres. Ils revêtent les structures, toits et cloisons-parois.



L'origine textile de l'architecture selon Gottfried Semper

"Le premier matériau établissant la norme pour la clôture verticale ne fut pas la pierre mais un matériau qui, bien que moins durable, influença pour une longue période le développement de l'architecture aussi fortement que ne le firent la pierre, le métal ou le bois, je veux parler de la claie tressée, de la natte, du tapis, de la tenture.



Clôture en claie tressée, dans la campagne morave
près de Zďár nad Sázavou

Il y a des auteurs qui consacrent beaucoup de temps à rechercher jusque dans le détail les origines de l'art ; ils pensent ainsi pouvoir retracer et expliquer les différentes manières de construire.

La tente des nomades joue un rôle plutôt important dans leurs démonstrations. Mais tandis qu'ils détectent avec grande minutie la courbe en chaînette de la tente dans les lignes courbes du toit chinois ou qu'ils s'enferment dans d'autres assertions tout aussi erronées, ils ne remarquent pas la grande influence que le tapis-tenture, dans sa capacité de mur protecteur, eut sur l'évolution de certaines formes architecturales, et même sur les beaux-arts, comme la peinture et la sculpture, d'où ma surprise à chercher en vain quelque autorité à laquelle me référer en faveur de mon affirmation selon laquelle le mur-tenture joue un rôle important dans l'histoire de l'art.

Il est bien connu que toute tribu sauvage utilise une claie primitive comme moyen d'enclorre l'espace. Tresser la clôture conduit à tresser des murs mobiles en filasse, en roseau ou en petites branches, puis à tresser des tapis au moyen de plus fines fibres végétales ou animales. L'instinct artistique en herbe des premiers hommes s'affirme d'abord dans cette primitive industrie. Seul l'art de la poterie peut, avec quelques justifications, prétendre être aussi ancien que l'art de tisser les tapis.

Les premiers essais de décoration et les premières imitations grossières d'objets naturels selon leur contour et leurs couleurs furent réalisés sur de simples ustensiles et sur les nattes tressées de l'homme primitif.

L'usage de la vannerie afin d'isoler sa propriété et pour la fabrication des nattes de plancher et des protections contre la chaleur ou le froid précéda la maçonnerie même la plus rudimentaire. La vannerie fut le motif original du mur. Ce dernier retint cette signification première, réellement ou idéalement, lorsque les claies tressées et les nattes tissées furent par la suite transformées en murs de brique ou de pierre.

Les tapis-tentures suspendus demeurèrent les murs véritables ; ils étaient les limites visibles de la pièce. Les murs, souvent solides, qui se tenaient derrière eux trouvaient leur nécessité dans des raisons qui n'avaient rien à faire avec la création de l'espace ; ils étaient rendus nécessaires pour des besoins de protection, de support de charge, de permanence, etc...

Partout où le besoin de ces fonctions secondaires ne se faisaient pas sentir, les tapis-tentures restaient les seuls moyens de diviser l'espace. Et même lorsque les murs solides devinrent nécessaires, ils étaient seulement l'invisible structure cachée derrière les véritables représentants du mur, les tapis-tentures colorés que les murs servaient à tenir et à supporter.

C'était donc le revêtement du mur qui était d'une importance primordiale et essentielle quant à la signification spatiale et architecturale ; le mur lui-même était secondaire.

Le revêtement du mur retint cette signification même lorsque furent utilisés d'autres matériaux que les tapis-tentures, soit que ces matériaux aient eu une plus grande longévité ou bien qu'ils aient eu un moindre coût ou un entretien plus facile ou une plus grande magnificence, ce qui arriva par exemple lorsque les tapis-tentures furent remplacés par le stuc, les panneaux de bois, l'albâtre ou les feuilles de métal.

Pour longtemps le caractère du nouveau revêtement suivit celui de son prototype. Les artistes qui créèrent les décorations peintes ou sculptées sur bois, sur stuc ou sur métal, poursuivant une tradition dont ils avaient peu conscience, imitèrent les broderies colorées de l'âge ancien des murs-tentures (...).

L'art de la mosaïque fut un enfant du tissage des tapis ; pour longtemps il retint l'empreinte de son origine.

Une autre conclusion peut-être tirée de ce que l'on vient de dire, et qui est d'une grande importance, non seulement pour la compréhension du style Assyrien, mais pour une évaluation correcte de l'ensemble de l'architecture ancienne : les murs ne se présentèrent jamais dans leur nudité structurelle. Ils étaient toujours recouverts aussi bien sur leur face interne que sur leur face externe -à l'intérieur, de la manière que l'on a indiquée plus haut, à l'extérieur, avec du stuc ou une couche similaire qui était à la fois imperméable et malléable-. A l'occasion des fêtes, le déploiement des tapis et des tentures rappelaient le motif original dans sa forme propre, comme cela arrive souvent de nos jours en Orient et dans les pays de l'Europe du sud.

Ceci explique et justifie l'usage de la brique crue, qui était de pratique courante chez les Assyriens, les Mèdes, les Perses, les Chinois et les Hindous, et finalement chez les Egyptiens. Le stuc coloré ne fut pas inventé parce que la brique crue avait besoin d'un revêtement, mais il se passa exactement l'inverse : c'est parce que la couleur, la forme et même la résistance aux intempéries ne comptaient pas pour le mur, qui était dissimulé derrière un habituellement fort revêtement décoratif, que le matériau choisi pour le mur n'avait besoin que de satisfaire aux exigences minimales de structure et de faible coût."

Extrait de "Eléments structuraux de l'architecture Assyro-Chaldéenne" in "Théorie comparative de la construction" (1850) traduits en anglais par Wolfgang Hermann in "Gottfried Semper. In search of Architecture", MIT Press, 1989, pages 205-209.

Wittgenstein versus Loos

La contemporanéité de la "maison" de ville que Ludwig Wittgenstein construit à Vienne pour sa soeur Margarethe en 1926-28 avec la villa qu'Adolf Loos construit à Prague pour la famille Müller en 1928-30 nous offre l'occasion d'effectuer une véritable expérimentation architecturale. Les similitudes de programme, une habitation pour de grands bourgeois industriels, la complicité spatiale de deux villes presque jumelles, toutes deux sorties depuis peu du grand empire Habsbourgeois, et leur commune appartenance apparente au "langage moderne" de l'architecture, invitent à la comparaison.

De plus, depuis quelques années, les deux projets sont facilement visitables et deux livres récents fournissent une très riche documentation ¹.

On sait que Loos et Wittgenstein se connaissaient bien et que, pour Wittgenstein, Loos faisait partie de ces personnages créatifs, inventifs dont il n'aurait fait que "clarifier" les inventions, lui le penseur "reproductif" ². En outre, le premier architecte de la maison Wittgenstein était Paul Engelmann, élève et assistant de Loos, avec lequel Ludwig Wittgenstein avait passé ses années de formation, en particulier son service militaire à Olomoc. Engelmann avait déjà travaillé pour la famille Wittgenstein, pour toutes ces raisons, Margaret l'avait choisi pour lui faire le projet de sa maison personnelle dans le voisinage du palais de la famille, Alleegasse, devenue Argentinertstrasse dans le quartier aristocratique de Vienne derrière St Charles, l'église de Fischer von Erlach.

Lorsque le philosophe rejoint le projet dans l'été 1926, l'architecte en est à sa dixième version ! De plus les études ont été menées pour un terrain qui se trouve enfermé au coeur d'un vaste îlot occupé sur sa périphérie par de vastes demeures. Entre deux édifices un étroit passage donne accès au terrain depuis l'Est. Au dernier moment Margarethe change d'avis,

¹ Paul Wijdevel, "Ludwig Wittgenstein, Architect", Thames and Hudson, London, 1994. Ce livre est surtout intéressant par la publication du travail préparatoire de Paul Engelmann et par sa très riche iconographie. Leslie van Duzer et Kent Kleinman, "Villa Müller. A work of Adolf Loos", Princeton Architectural Press, New York, 1994. Superbe monographie par deux jeunes architectes qui ont fait le premier vrai relevé de la villa. Un modèle d'histoire architecturale de l'architecture.

² "Il y a, je crois bien, une vérité dans ce que je pense parfois : qu'à proprement parler je suis simplement reproductif dans ma pensée. Je crois que je n'ai jamais inventé un chemin de pensée, mais il m'a toujours été donné par quelqu'un d'autre. Tout ce que j'ai fait, c'est de m'en emparer immédiatement avec passion pour mon travail de clarification. C'est ainsi que m'ont influencé Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Fregu, Russel, Kraus, Loos, Weininger, Spengler, Sraffa." L. Wittgenstein "Remarques mêlées", page 32, TER, Mauvezin, 1990

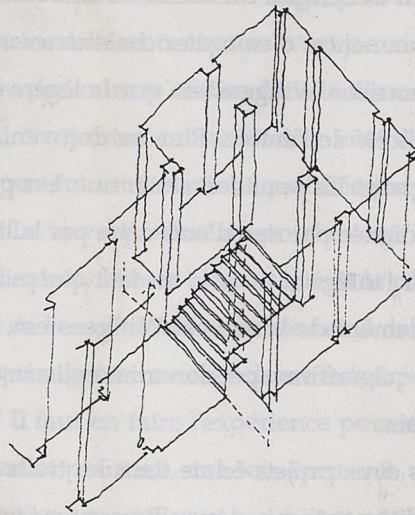
elle achète à la ville de Vienne une parcelle boisée, seul reste de la grande propriété Liechtenstein, dans un quartier "petit bourgeois", plus à l'Est vers le canal du Danube.

Le projet pour l'Argentinier strasse n'est pourtant pas transformé, seule l'orientation en est changée sur le terrain de la Kundmannngasse, et le nouveau permis de construire est immédiatement accordé en novembre 1926. Le projet est comme indifférent au changement de site. Le premier terrain était enfermé et ouvrait sur des façades arrières, le second terrain est libre sur ses quatre côtés et donne sur les façades sur rue des immeubles qui entourent l'îlot entièrement occupé par le seul projet. De plus, ce nouveau terrain est en pente vers le Nord. Le projet va "reconstruire" son site comme une plate-forme surélevée au-dessus du niveau des rues, d'une hauteur équivalente à celui d'un étage de maison. Son "abstraction" se trouve ainsi dédoublée : une première fois par l'absence de transformation malgré le changement radical d'ambiance, une seconde fois par la négation de la pente de la rue.

Cette stratégie d'implantation est la première différence avec la villa Müller de Prague. Celle-ci est située sur une parcelle, elle aussi en pente. Entre la rue d'accès au Sud en position haute et la limite nord en bordure d'une grande avenue, le terrain descend en forte pente. Loos, au lieu de la nier, va l'intégrer dans son projet non seulement dans la composition des niveaux externes mais également dans l'articulation des plans de l'intérieur. Alors que la maison Wittgenstein est composée de plans parallèlement superposés occupant toute la surface de chaque niveau, la villa Müller présente une imbrication de plans partiels entrelacés sur une multiplication de niveaux de différentes hauteurs. La pente qui était un "embarras" à Vienne, devient une complice du projet à Prague. C'est qu'ici est à l'oeuvre le Raumplan³ de Loos alors qu'à Vienne nous avons à faire à une composition classique de l'espace. Cette nouvelle conception loosienne de l'espace architectural, Ludwig Muntz la définit comme "la projection de pièces qui, n'étant plus liées à un plan identique pour toutes, peuvent se disposer sur divers niveaux. Selon leur fonction et leur signification, les espaces varient dans leur hauteur comme dans leur grandeur, se reliant en un tout harmonique et inséparable qui profite au maximum du bloc construit. Pensant uniquement en termes de plans superposés, il faudrait un espace beaucoup plus grand pour obtenir la même surface habitable. Cela équivaldrait à allonger les couloirs, à compliquer l'entretien, à diminuer la commodité, à accroître les coûts, à gaspiller l'espace. Adolf Loos a inventé l'économie spatiale ; dès lors on peut parler, non plus de projet, mais de projection. En conséquence les fenêtres pour éclairer les pièces, n'ont plus besoin d'être alignées en séquences rigides, mais peuvent se disposer librement et refléter des exigences spécifiques. L'extérieur devient ainsi la véritable

³ Françoise Véry "Les maisons de Loos ou l'espace en projet", in "Vienne 1880-1938", Centre Pompidou, Paris, 1986

enveloppe de l'intérieur : il en découle une coordination organique exprimée pour la première fois d'une manière si radicale" ⁴. On sait que Loos n'a pas lui-même employé l'expression de RaumPlan, mais il en a plusieurs fois indiqué le contenu, particulièrement lorsqu'il regrette amèrement son éviction de l'exposition de Stuttgart - Weissenhof de 1927 : " J'aurais eu quelque chose à exposer, la solution du problème de la répartition des pièces d'habitation, dans l'espace et non en surface, comme cela a toujours été le cas jusqu'ici, étage par étage (...) Car telle est la grande révolution architecturale : la solution d'un tracé dans l'espace" ⁵



On trouve bien dans la maison Wittgenstein un espace sur deux niveaux : c'est le hall d'entrée. Mais on pourrait dire que l'organisation de l'espace comme une vaste cage d'escalier à double hauteur, avec le retour de la circulation à partir du palier supérieur de part et d'autre de la volée de marches, évoque beaucoup plus le système de l'escalier monumental du palais baroque, qu'une volonté "moderne" d'éclatement d'une organisation spatiale "forcée" à l'unité par des raisons extérieures au fonctionnement formel des formes.

Mais la différence entre les deux projets qui saute le plus immédiatement aux yeux a trait à la question du revêtement. A l'extérieur, les deux bâtiments présentent le même enduit lisse et clair. Toutefois on ne trouve pas dans la maison Wittgenstein l'équivalent du porche d'entrée de la villa Müller revêtu de travertin, qui se différencie de façon étonnante du traitement des façades. A Vienne tout accident est neutralisé, jusqu'au refus de souligner les arêtes sommitales des murs par la saillie de la feuille métallique de protection qui aurait pu

⁴ Ludwig Müntz, "Adolf Loos", Il Balcone, Milano, 1956, cité par Bruno Zevi dans "Storia dell'architettura moderna", Einaudi, Torino, 1975

⁵ A. Loos, "Paroles dans le vide", pp 322-323, ed. Champ Libre, Paris 1979

apparaître comme un reste de corniche. (La restauration de 1976 a sur ce point "affaibli" le projet en faisant réapparaître la ligne renforcée de ces feuilles protectrices). A Prague au contraire, Loos loin de dissimuler ce dispositif purement technique le transforme en élément architectural du traitement de la ligne de ciel du bâtiment. Petite différence renforcée par le retrait de la rencontre des façades Sud et Ouest qui permet de donner le maximum de force avec le minimum de moyens à l'angle qui joue le rôle de signal dans l'approche du visiteur.

Aussi le "dépouillement" des façades de la villa Müller n'a pas le même sens que celui de la Maison Wittgenstein. Il résulte chez Loos d'une volonté de discrétion à l'égard du voisinage, qui s'efface devant la richesse du matériau de l'entrée lorsqu'il s'agit d'aborder l'intérieur de la villa et de commencer d'en traiter chaleureusement ses hôtes. Le même souci d'accueil ne produit dans la maison Wittgenstein que la légère sortie, en avant du plan de la façade Sud-Est, de la petite boîte de l'entrée. Rien ne doit venir troubler l'homogénéité austère du traitement des façades. La peau doit rester nue. Les percements des ouvertures ne doivent voir leurs arêtes soulignée par rien d'autre que par la ligne d'incision dans la surface murale. Il s'agit ici d'affirmer l'intégrité du mur en tant que pure surface. Loin d'être produit d'une discrétion, le dépouillement de la maison Wittgenstein, est l'effet de l'auto-proclamation d'une identité qui s'affirme par son minimalisme en opposition à tout ce qui caractérise son contexte urbain.

La différence entre les deux projets éclate dans les traitements respectifs de l'espace intérieur. Dans la maison Wittgenstein le dépouillement externe, se reproduit à l'identique à l'intérieur. Bien que le parcours d'entrée soit articulé en trois étapes, la boîte de l'entrée proprement dite, le vestibule, l'escalier-hall, la similitude de l'enduit blanc cassé des parois verticales et des plafonds, installe une forte homogénéité de l'espace, à peine nuancée par la différence entre parois aveugles et parois vitrées. Ces dernières en effet reçoivent soit un jour en second, soit une lumière extérieure affaiblie du fait que le mur-fenêtre du hall, qui ouvre sur la terrasse Sud-Est, se tient fort en retrait de la façade externe, comme protégé de la lumière directe par le bloc de sa partie supérieure. Dans cet espace intérieur le jeu de la différence n'est produit que par le fort contraste entre le noir des dalles du sol et la blancheur des autres parois. Ce même jeu se reproduit identique dans toutes les pièces du "bel-étage" auxquelles le hall donne accès. A vrai dire, dans le hall d'entrée, il est une autre manière, de jouer à la différence. Elle consiste dans le retrait effectué au sommet des pilastres, libres ou engagés, qui articulent l'espace de la pièce. Là où l'on s'attendrait à un épanouissement de la forme, place généralement occupée par le chapiteau, on se trouve en présence d'une diminution scandée des sections des éléments qui composent la rencontre entre pilastres verticaux et poutres et plans horizontaux. A cette disparition du chapiteau, d'une subtile et provocante exposition, ne correspond à la base que la simple et directe rencontre des blancs pilastres et des dalles noires du sol. La clarification de la relation entre l'horizontalité et la verticalité ne s'est accordée qu'un faible moment de relâche, par la sur-exposition la disparition du chapiteau. Quant au "tracas" causé par l'oblique de l'escalier dans le strict ordonnancement orthogonal, aussi bien

dans le hall d'entrée que dans l'escalier qui ceint la cage d'ascenseur dans la partie privée de la maison, il ne fait pas partie du jeu ! Il est seulement l'occasion de raviver le souvenir de la célèbre mise en garde d'Alberti : "Sed qui volent scalis non impediti, scalas ipsas non impediunt !"

S'il est vrai que l'architecte est le maçon qui connaît le latin alors Loos est architecte. Dès que l'on entre dans la villa Müller on est pris dans un enchaînement époustouflant. La succession couloir d'entrée - vestibule - escalier - salle de séjour se déroule à la fois dans la surprise renouvelée et dans la nécessité du parcours. L'étape suivante est en même temps annoncée et dissimulée. On passe de l'étroit au large, puis du plus étroit au plus large. L'axe autour duquel s'articulent les différents espaces n'est jamais installé en position centrale. La continuité fonctionnelle du parcours se réalise dans la discontinuité des appels spatiaux qui ouvrent les possibilités du comportement tantôt d'un côté de l'axe, tantôt de l'autre. De plus chaque étape du développement est fortement qualifiée par le matériau et la couleur du revêtement qui l'identifie. Le travertin doré du porche extérieur, le vert soutenu des panneaux d'opaxit réfléchissant de l'entrée, le bois blanc laqué et le plafond bleu marine du vestibule, encore le bois blanc laqué de l'escalier, et le marbre veiné de vert mat du séjour. Après cette énumération pléthorique qui suggère une abondance exagérée, peut-on ajouter que tout cela se passe dans la discrétion ? Il faut en faire l'expérience pour en admettre l'évidence. Rien n'obligeait à cette profusion et pourtant, une fois éprouvée, sa complexité s'est laissée oublier. Une machine spatiale est à l'oeuvre, qui nous conduit et nous sollicite sans que jamais son fonctionnement prenne le pas sur sa libre jouissance.

Et ce que l'on peut dire de la séquence d'entrée, serait à renouveler pour toutes les autres parties de la maison. Qu'il s'agisse de la cuisine, des chambres, des dressing-rooms, des escaliers, du bureau ou du boudoir des dames. Le même mécanisme est à l'oeuvre dans les espaces singuliers aussi bien que dans leurs relations les uns avec les autres. Chaque fois le revêtement des parois, du sol au plafond, déploie sa capacité à qualifier l'espace.

C'est l'expérience de la villa Müller qui nous fait comprendre comment la maison Wittgenstein, particulièrement par son manque décidé de revêtement, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, reste au seuil de l'architecture, en tant que celle-ci est le lieu de l'habitation des mortels que nous sommes.

A ce point écoutons Hermine, l'autre soeur de Wittgenstein : "le chapitre qui traite de Ludwig et de son projet pour ma soeur Gretl me conduit maintenant à parler de ma soeur qui m'est à la fois si infiniment intime et si infiniment différente. Même si j'admire tellement cette maison, je savais que je ne voulais ni ne pouvais l'habiter. Elle me semblait plutôt une maison faite pour les dieux, plutôt que pour une petite mortelle, ce que je suis, et j'avais dès le

début une aversion intime et étouffée pour cette "logique devenue maison" (hausgewordene Logik) comme je l'appelais, pour sa perfection et sa grandeur"⁶

Laissons de côté, pour le moment, la question du rapport entre forme architecturale et forme logique, impliquée par la formule célèbre de la "hausgewordene Logik" et que traite excellemment Antonia Soulez⁷, et continuons de nous interroger sur la seule réalité architecturale de la maison. Comment Hermine, dès le début, est-elle amenée à penser la maison comme inhabitable pour elle. "Elle" se définissant comme une simple mortelle, en opposition à sa soeur Gretl et son frère Ludwig, tous deux bien davantage proches du divin en raison de leur perfection. A quoi conduit cette "perfection" lorsqu'elle s'incarne dans le projet. Tout d'abord à l'absence totale d'ornementation aussi bien que de revêtement. Ensuite à une attention maniaque à la précision des assemblages des divers éléments qui composent portes et fenêtres ou des sols dallés avec l'organisation des parois verticales. Précision des objets comme poignées, serrures ou radiateurs, qui provient de la formation initiale de Wittgenstein comme ingénieur familier du dessin industriel, et qui rencontre ce que l'on pourrait appeler son "éthique de la précision", et dont témoigne une de ses remarques mêlées :

"Longfellow : Aux anciens jours de l'art
les bâtisseurs oeuvraient avec le plus grand soin
Au plus menu détail, au moins visible
Car les Dieux sont partout.

(Pourrait me servir de devise). "

Comme Hermine le percevait, si les Dieux sont partout jusque dans le moindre détail - le diamètre du trou de serrure, trois centimètres de la hauteur du plafond de la salle de séjour - ce sont les hommes qui risquent d'être exclus. Mais le but de cette entreprise était-il vraiment de bâtir une habitation humaine ? Ne peut-on prendre à la lettre une autre remarque : "Elever un édifice, cela ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse est d'avoir devant moi, transparents, les fondements des édifices possibles. Bref, mon but est autre que celui des savants, et la façon dont ma pensée se meut est différente de la leur." La proposition reste-t-elle vraie si l'on remplace "savants" par "architectes" ? Alors le projet de la Kundmangasse ne serait pas tant le projet-oeuvre que l'on attendrait du mode de penser architectural, qu'un projet-clarification des conditions de l'édifier. Serait visée l'édification plutôt que l'édifice. On comprend l'excitation du philosophe à qui est offert la possibilité, comme une démonstration par l'absurde, de construire réellement ce qui n'est pas de l'ordre du construire architectural mais

⁶ Hermine Wittgenstein, in "Souvenirs de famille", chapitre VI, 1940.

⁷ Antonia Soulez, "Pour une pensée de l'architecturalité", in "L'architecte et le philosophe", Mardaga, Liège, 1993. Voir également Jacques Bouveresse "Wittgenstein et l'architecture", in "Vienne 1880-1938.

du construire en général. Le résultat d'une telle démarche ne peut que décevoir celui qui attend du "projet" une vraie maison à habiter. Mais si le projet n'était pas celui-là, et nous avons déjà souligné l'**abstraction** qui caractérise l'implantation urbaine de la maison, alors ce serait d'autres satisfactions qu'il nous faudrait attendre de cette expérience de Wittgenstein.

C'est lui-même qui nous dit que la maison n'est pas une oeuvre de l'art architectural, du moins pas une **grande** oeuvre. La maison telle qu'elle est, telle qu'elle a été conçue - par Wittgenstein, car le projet architectural de Paul Engelmann, en chemin au travers des dix esquisses, s'est effacé derrière le dess(e)in du philosophe, même s'il a fourni la base de la solution finale - renonce à affronter cette dimension qui fait de l'oeuvre d'art le produit d'un combat entre les règles, les principes et la matière brute, l'espace et le matériau.

"Il y a dans tout grand art un animal SAUVAGE : **dompté**. Chez Mendelssohn, par exemple, il n'y en a pas. Tout grand art a comme **basso continuo** les instincts primitifs de l'homme. Ce n'est pas ce qui fait la **mélodie** (sauf, peut-être, chez Wagner) mais ce qui donne à la mélodie sa **profondeur** et sa puissance.

En ce sens-là, on peut qualifier Mendelssohn d'artiste "reproductif". Dans le même sens : la maison que j'ai faite pour Gretl est décidément le produit d'une **finesse** , le produit de mes **bonnes** manières, l'expression d'une grande **compréhension** (pour une culture, etc.). Mais la **vie originelle**, la **vie sauvage** qui cherche à déverser son trop-plein, cette vie là lui manque. On pourrait aussi bien dire qu'il lui manque la **santé** (Kierkegaard). (Plante de serre)." ⁸

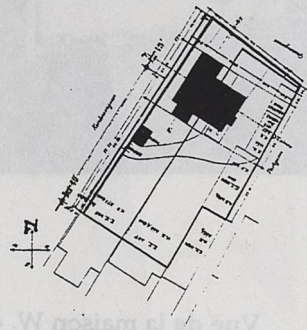
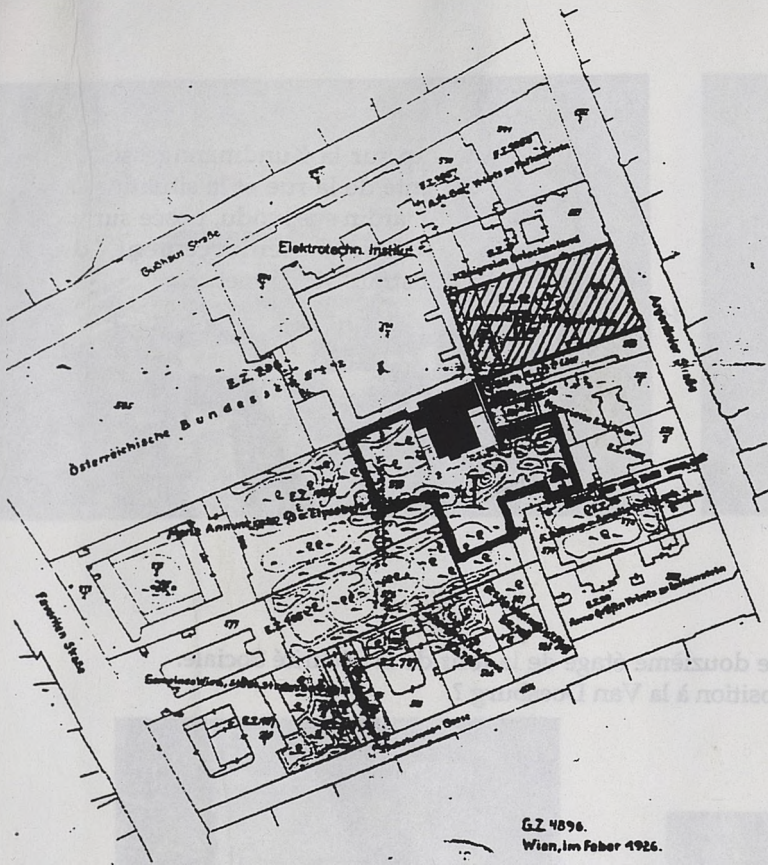
On a compris que c'est avec le principe du revêtement et avec le Raumplan que l'architecte peut l'emporter dans cette domestication du **sauvage**. Aussi, avec la maison du philosophe Wittgenstein avons-nous la chance unique de pouvoir faire l'expérience architecturale du non-architectural, d'expérimenter les limites amont de l'architecture, limites que nous fait franchir l'architecte Loos...

⁸ Ces remarques proviennent des "Remarques mêlées", TER.

La maison Wittgenstein Kundmannngasse 19, Vienne 3

1. Hansmann, *Wittgenstein, la Sprache et le monde*, chapitre III, 1940.

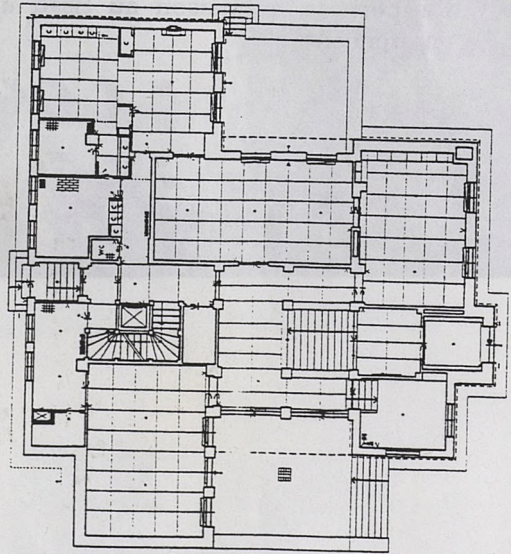
2. *Architectural Theory*, voir une partie de l'ouvrage de Hansmann, *Wittgenstein, la Sprache et le monde*, chapitre III, 1940.



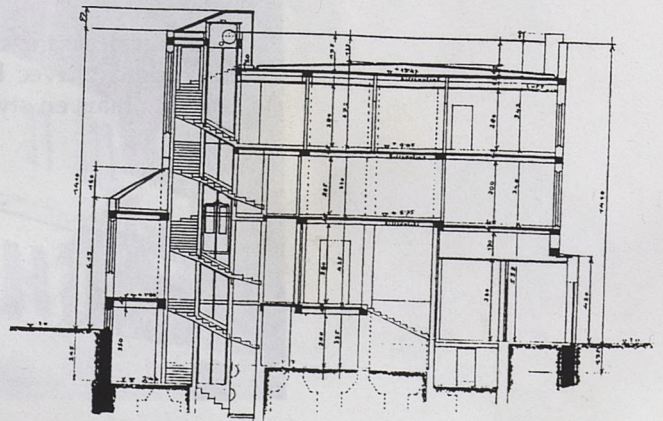
62 4896.
Wien, im Feber 1926.

Ci-dessus : Comparaison de l'orientation de la maison Wittgenstein sur le premier site prévu pour le projet, Argentinier strasse, et sur le site du projet réalisé, Kundmanngasse.

Ci-contre : Plan du "bel étage" de la maison Wittgenstein, en rez-de-jardin surélevé, d'après Wijdeveld.



Coupe sur l'escalier d'entrée et la cage d'ascenseur-escalier de "service". D'après le permis de construire de 1926.



Dans le Kundmanngasse, la maison W. ouvre un trou dans le tissu urbain. Au premier plan l'immeuble de la Sécurité Sociale qui occupe l'ancien parc de la maison.

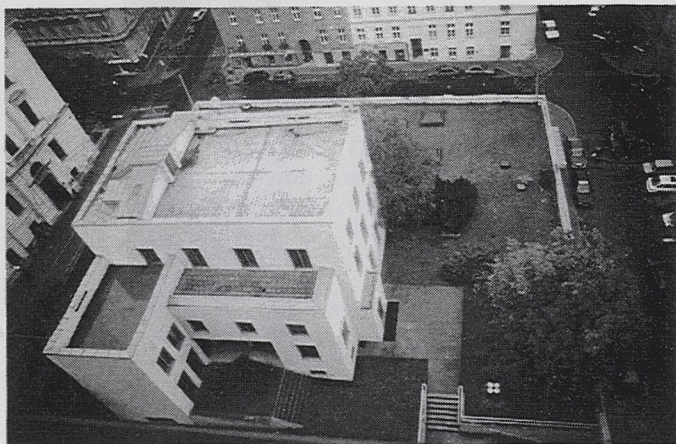
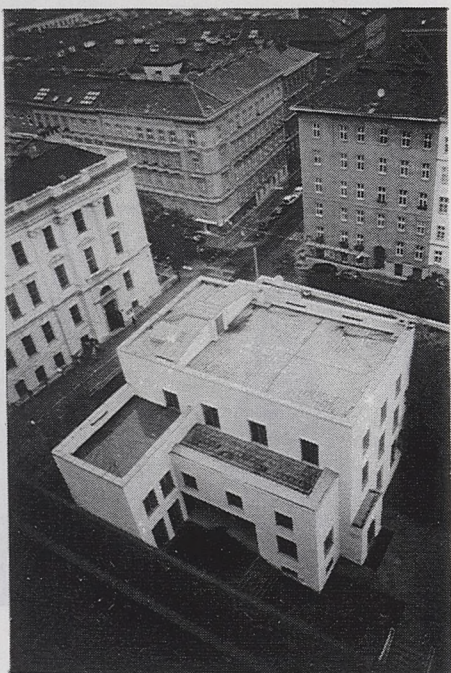
Contre-champ sur la Kundmanngasse. On perçoit la pente de la rue et la situation de la maison en jardin suspendu, posée sur un terrain artificiel. Renforcement du caractère "abstrait" du projet.

Vue de la maison W. depuis le douzième étage de la tour de la Sécurité Sociale.
Composition à la Van Doesburg ?

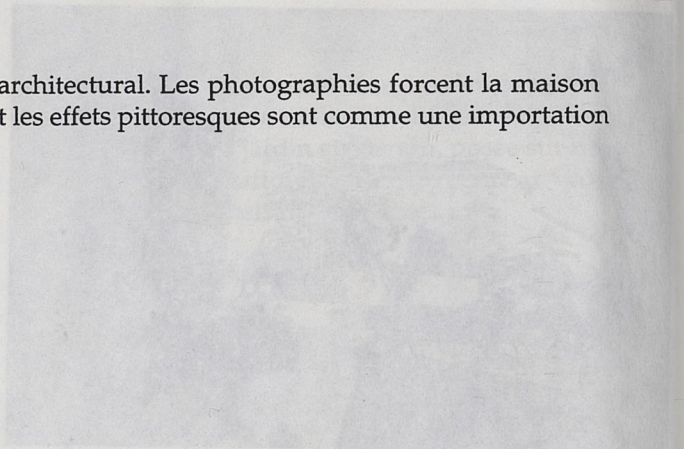
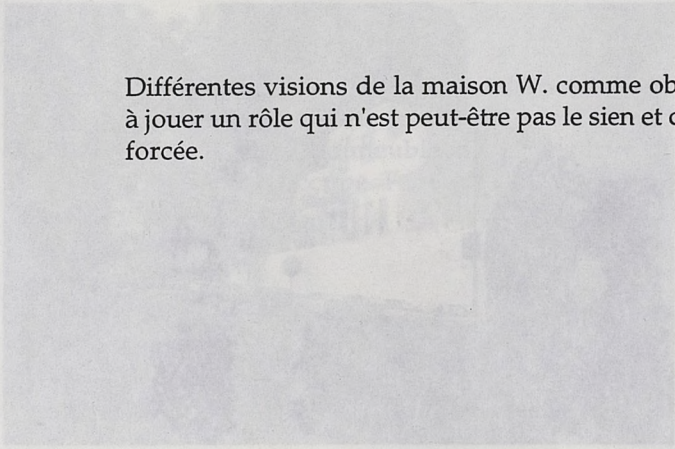
Rapport de la maison au tissu urbain environnant.

La maison dans ce qui reste de sa parcelle.
Au premier plan à droite, l'escalier d'entrée depuis la Parkgasse.

Vue depuis la rue, la maison surgit au-dessus de son mur de soutènement. Allure "moderne", puriste qui tranche avec le contexte, non seulement en densité mais en style.



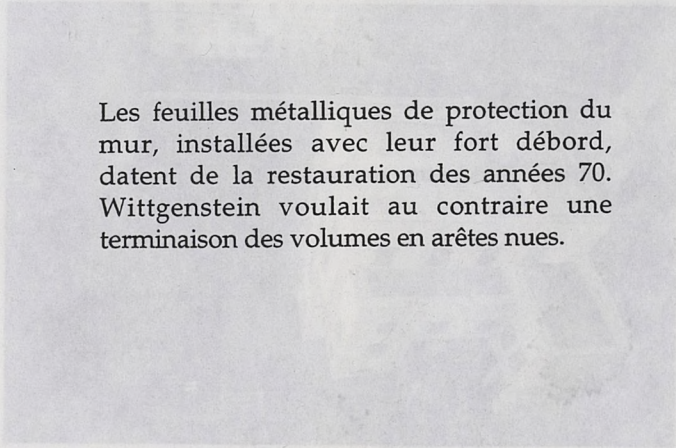
Différentes visions de la maison W. comme objet architectural. Les photographies forcent la maison à jouer un rôle qui n'est peut-être pas le sien et dont les effets pittoresques sont comme une importation forcée.



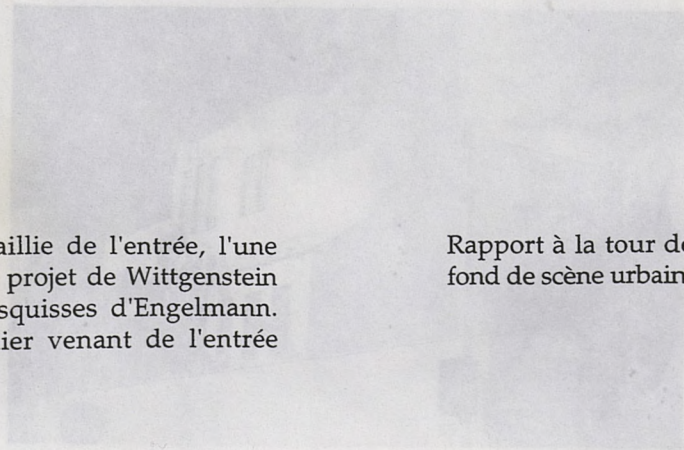
Vue de la maison W. depuis le boulevard qui se situe devant la Sécurité Sociale.

Composition par Wolf D. Prix

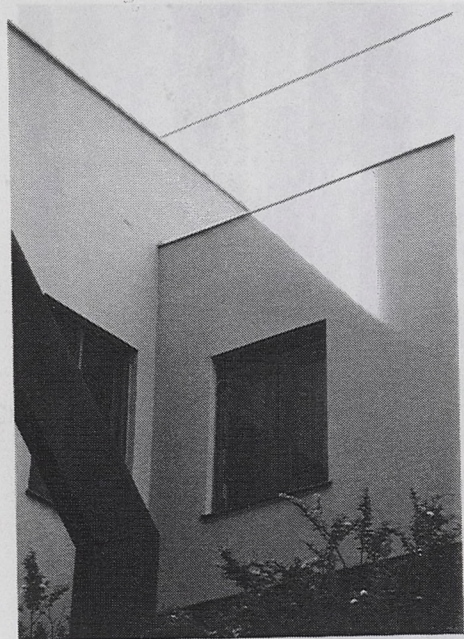
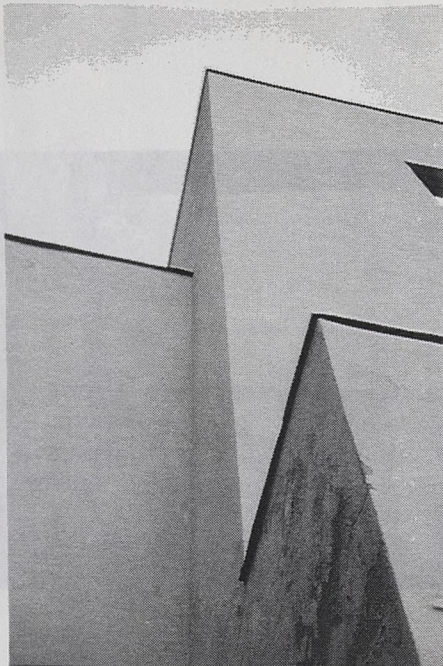
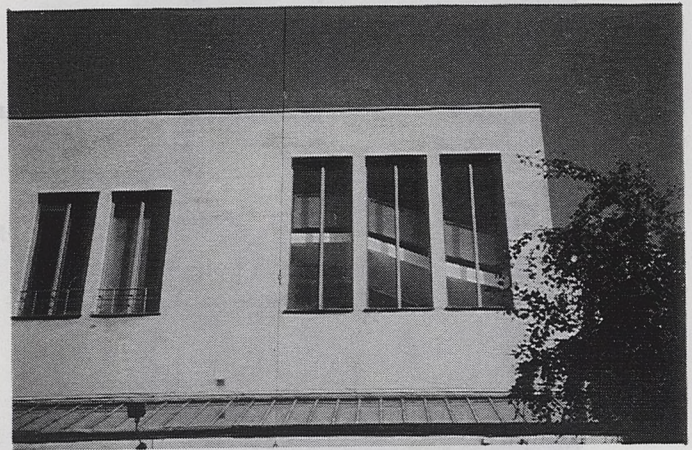
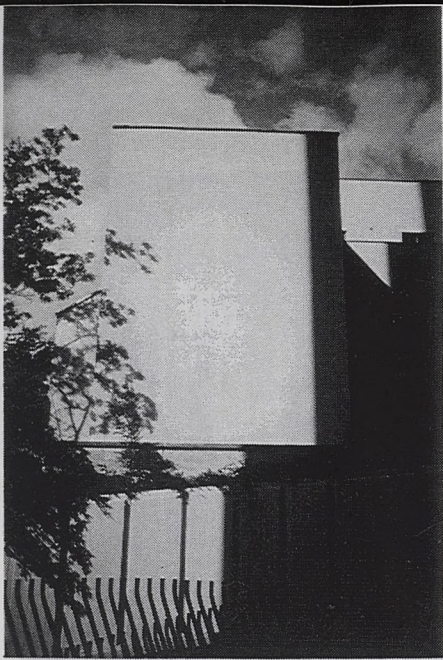
Les feuilles métalliques de protection du mur, installées avec leur fort débord, datent de la restauration des années 70. Wittgenstein voulait au contraire une terminaison des volumes en arêtes nues.



Le petit bloc en saillie de l'entrée, l'une des nouveautés du projet de Wittgenstein par rapport aux esquisses d'Engelmann. Vue depuis l'escalier venant de l'entrée Parkgasse.



Rapport à la tour de la Sécurité Sociale, en fond de scène urbaine.



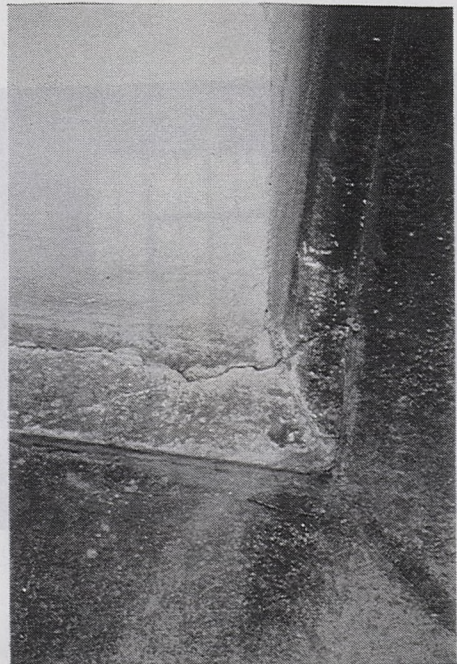
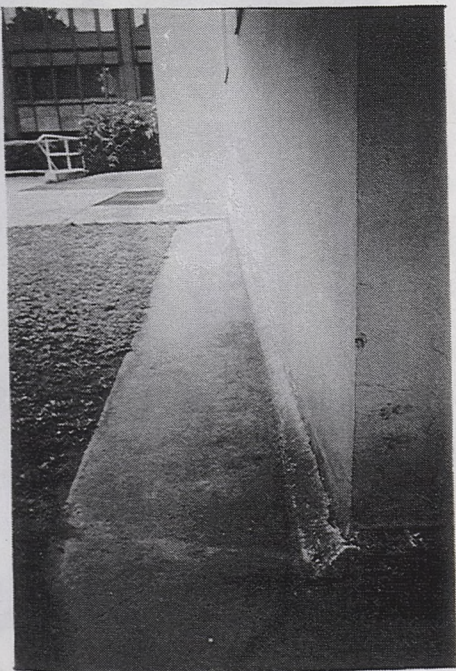
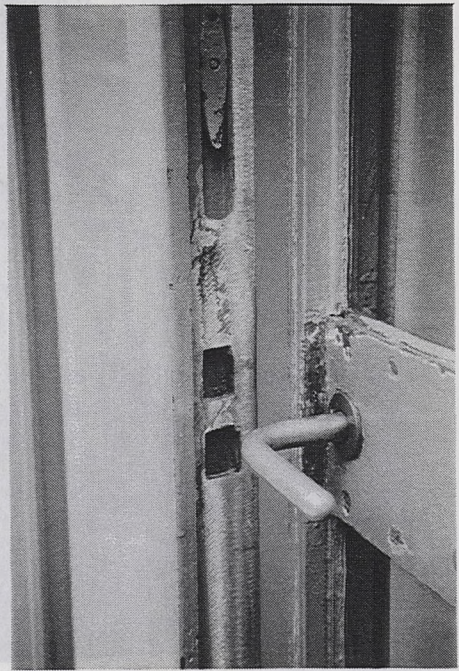
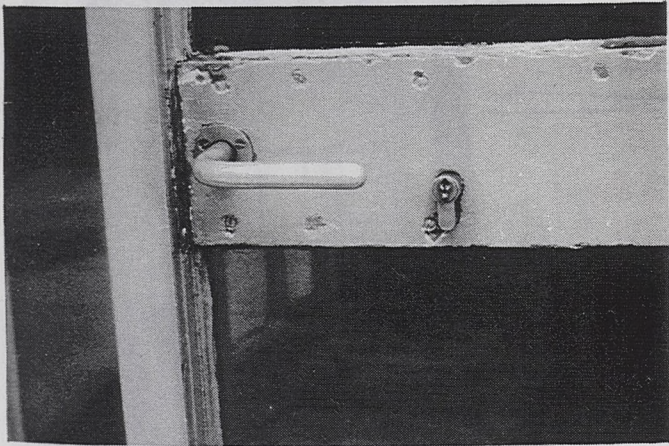
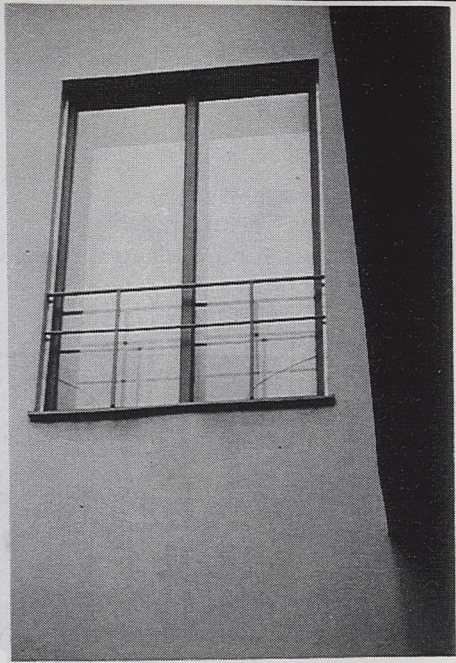
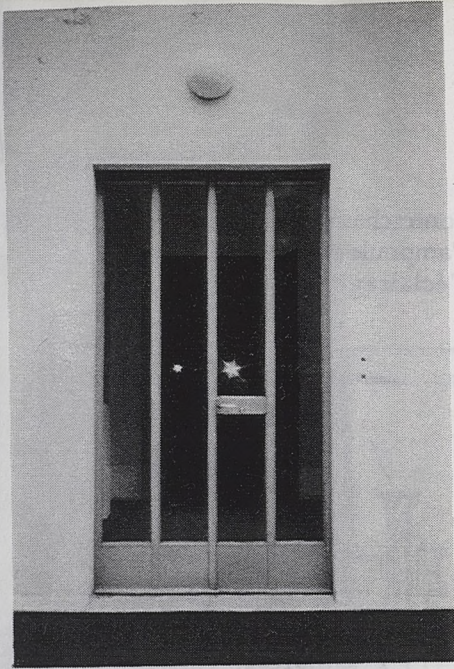
La verticalité troublée par des éléments horizontaux :

- la planche qui comporte la poignée et la serrure de la porte d'entrée.

- le garde-au corps des fenêtres au-dessus de la terrasse Sud-Est.

On a du limer le montant de la porte d'entrée pour qu'elle puisse s'ouvrir facilement. Ironie du temps qui passe, perturbateur de la découpe parfaitement ajustée exigée par Wittgenstein.

Elément de transition oblique entre la verticalité de la façade et l'horizontalité du joint d'étanchéité qui court au pied du tour de la maison. Encore un détail dérangentant !



Depuis le bloc d'entrée, vue sur le vestibule, puis sur le Hall au sommet des escaliers.

Contrechamp du vestibule vers l'entrée. L'ampoule nue comme dispositif d'éclairage.



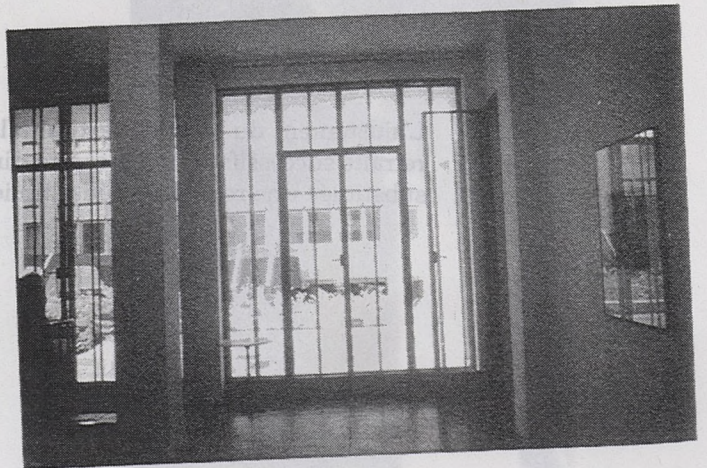
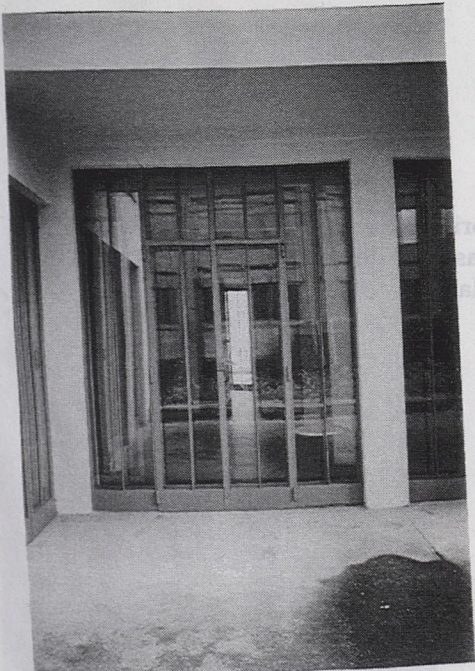
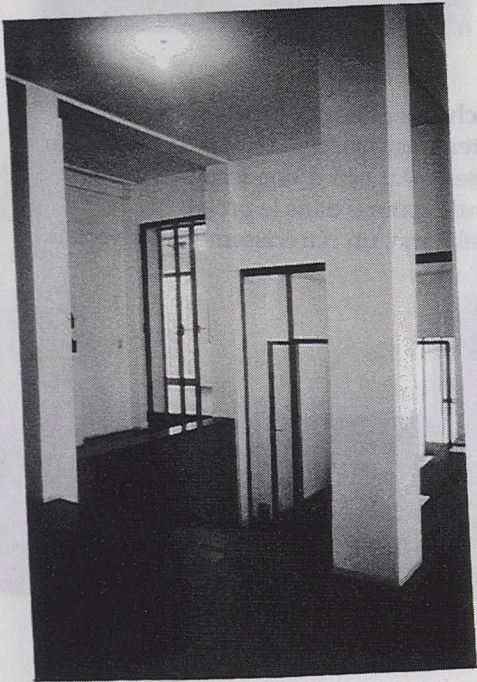
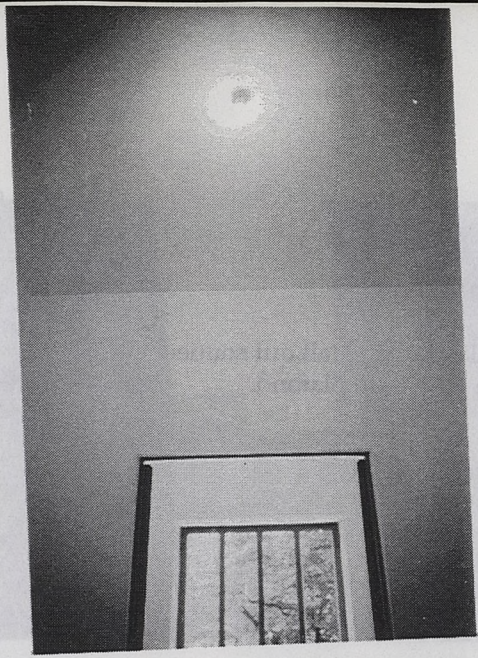
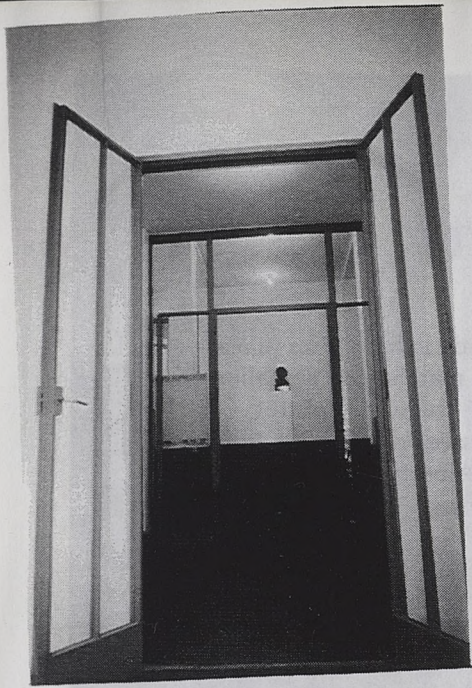
Croquis du Hall par Paul Engelmann. L'organisation de l'espace est conservée dans le projet de Wittgenstein. Seule différence : la disparition des chapiteaux.

Depuis le palier central du Hall vue sur le retour vers la porte du séjour-bibliothèque (Nord-Est).

Depuis le palier central du Hall vue sur le retour vers la porte de la salle à petit-déjeuner et sur les portes vitrées qui ouvrent sur la terrasse Sud-Est.

Depuis la terrasse Sud-Est vue traversante au travers du Hall et de la salle de musique sur la porte vitrée de la terrasse Nord-Est.

Contrechamps, au travers de la paroi vitrée, vers la terrasse Sud-Est.



L'ordre de Wittgenstein.

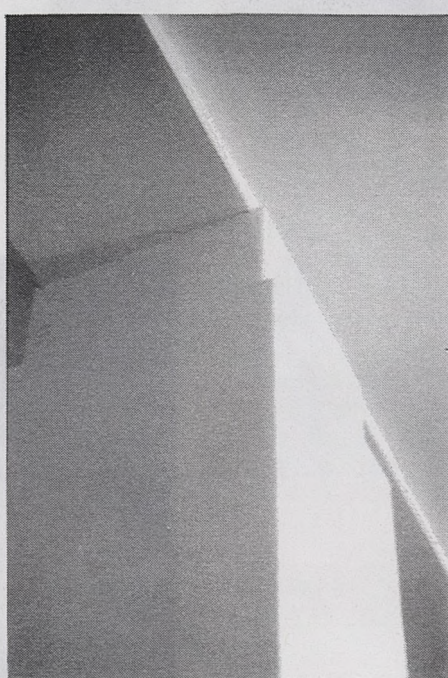
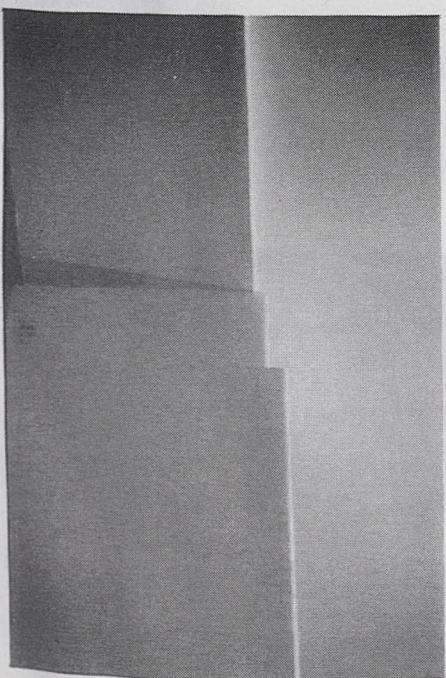
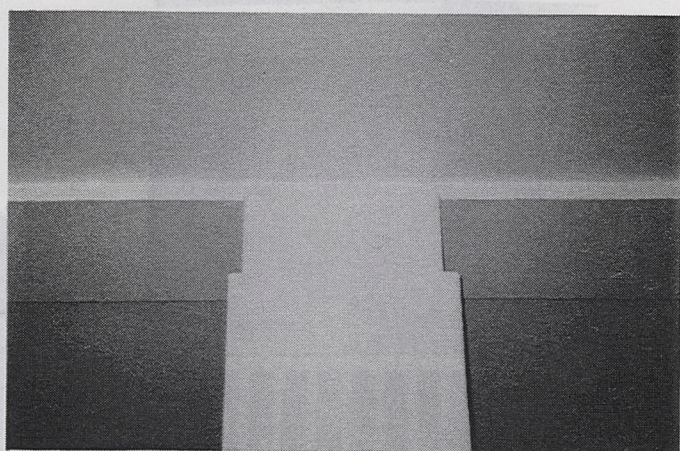
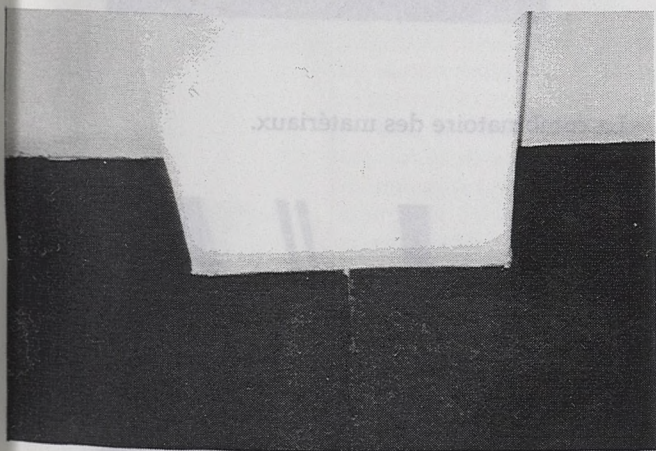
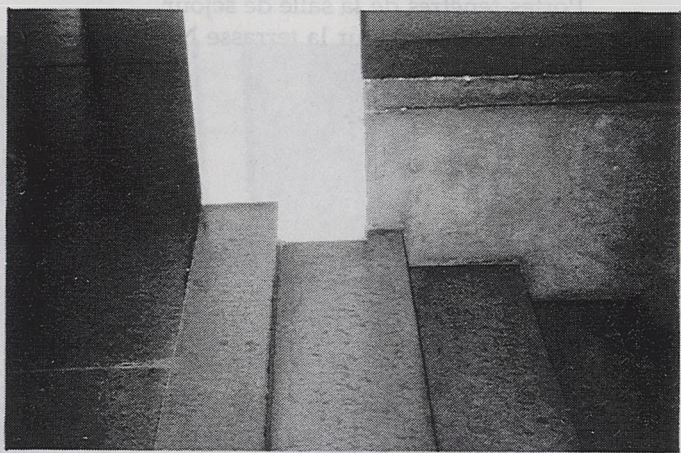
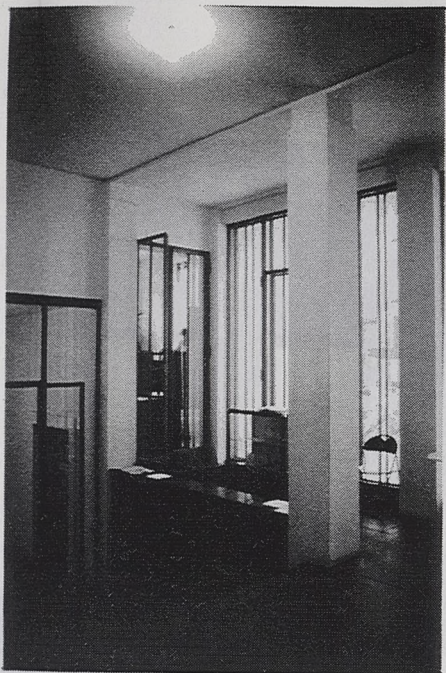
Les pilastres du Hall soutiennent la fausse poutre du plafond.

Accroche de la base d'un pilastre avec les dernières marches de l'escalier. Ou la régularité chahutée, plutôt, "embarrassée" par l'escalier comme le soutient Alberti.

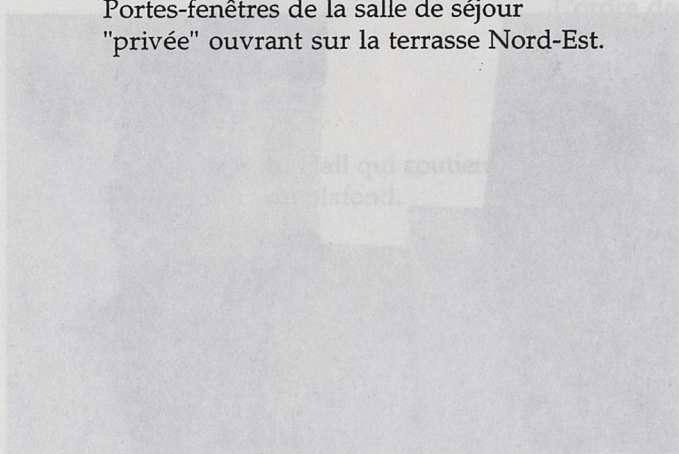
La base du pilastre engagé sans "base". Ajustement parfait avec les dalles du sol.

Accroche au plafond. La place du chapiteau est ménagée, mais le chapiteau est absent. Au lieu d'une terminaison épanouie comme dans le projet d'Engelmann, un rétrécissement provocant.

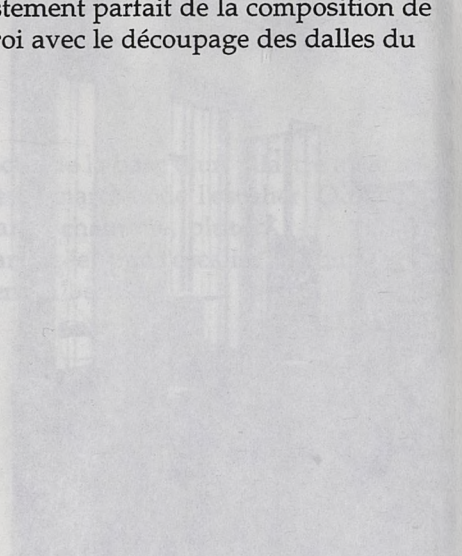
L'ajustement du pilastre vertical à la poutre horizontale s'opère par retraits successifs. A la rencontre directe du pilastre et de la base est substituée une rencontre démultipliée avec le plafond.



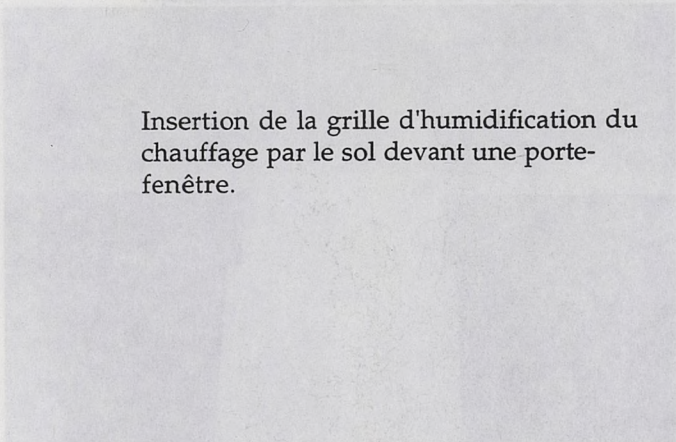
Portes-fenêtres de la salle de séjour "privée" ouvrant sur la terrasse Nord-Est.



L'ajustement parfait de la composition de la paroi avec le découpage des dalles du sol.

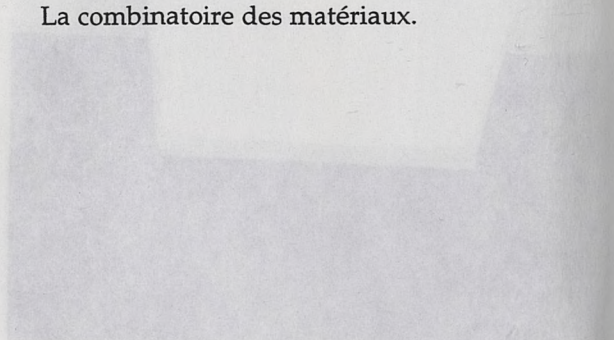


La base du pilastre engagé dans le mur. Ajustement parfait avec les dalles du sol.

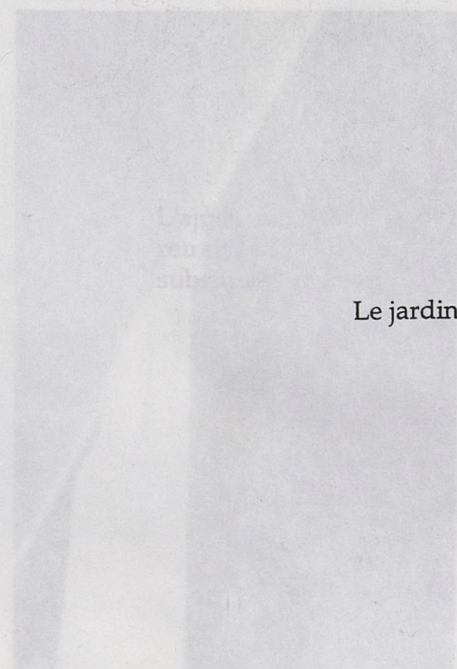


Insertion de la grille d'humidification du chauffage par le sol devant une porte-fenêtre.

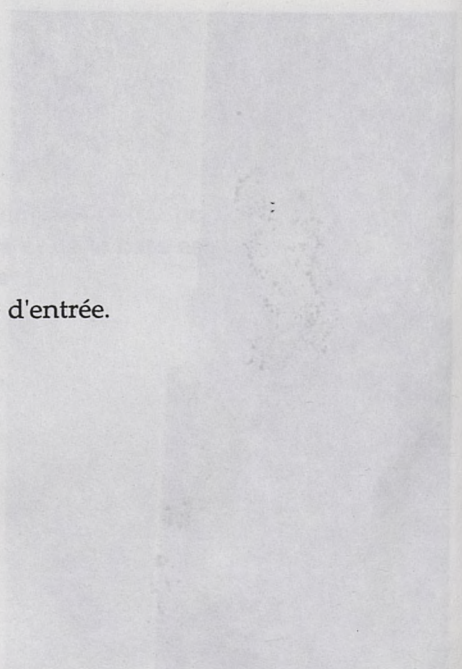
Arrière-plan du plafond. La place du... est ménagée, mais il... au lieu d'une terminaison... dans le projet... un rétrécissement provocant

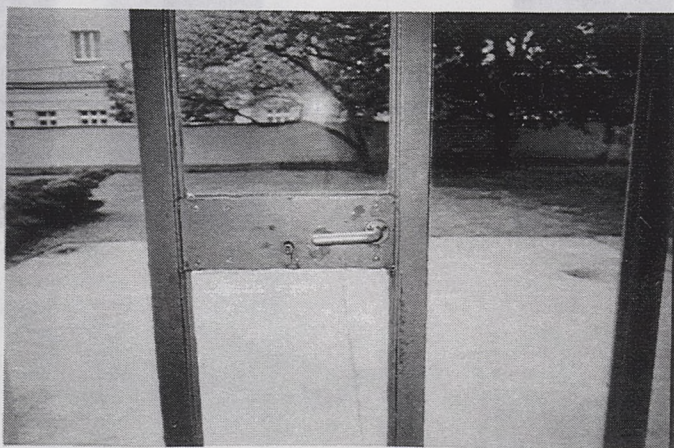
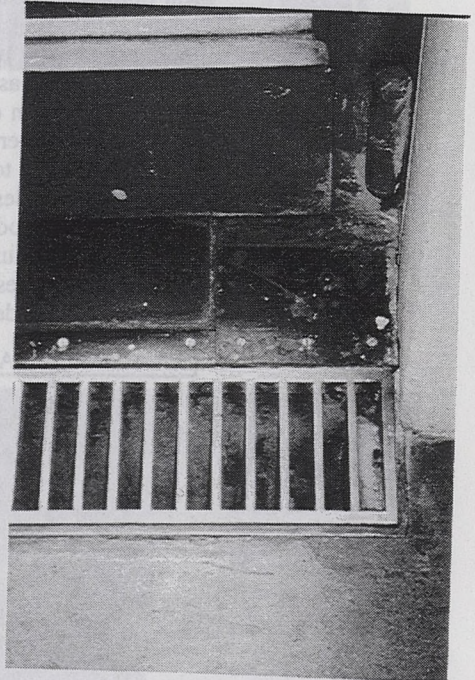


La combinatoire des matériaux.



Le jardin vu au travers de la porte d'entrée.





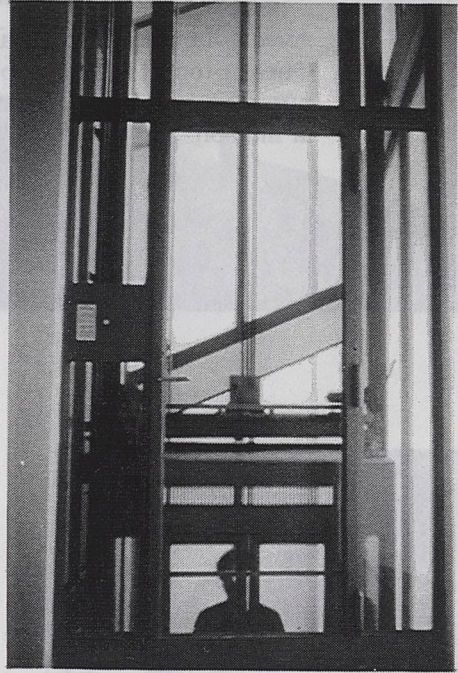
La cage d'escalier se développant autour de l'ascenseur.

La cage d'ascenseur exhibe sa machinerie en contraste avec la nudité de l'enduit des parois de la cage d'escalier.

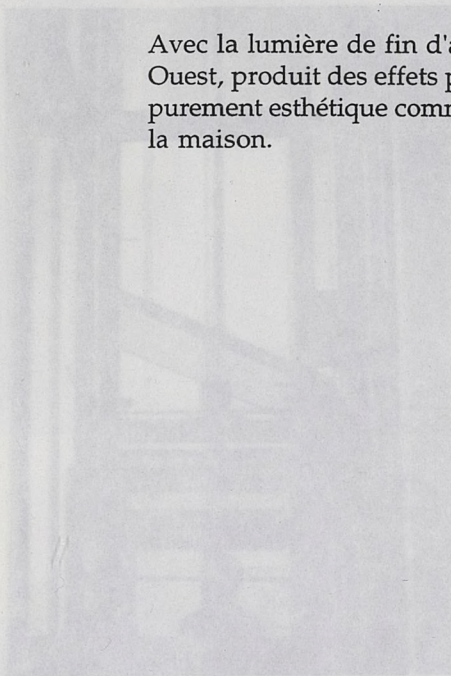
"La disposition des escaliers est une affaire causant tant de tracas qu'on ne peut les disposer correctement qu'après une délibération mûre et ordonnée. En effet en un seul escalier on rencontre trois sortes d'ouvertures ; desquelles l'une est la porte qui donne accès à l'escalier, une autre est la fenêtre qui permet à la lumière reçue de rendre perceptible la profondeur de chaque marche, la troisième est l'ouverture du plancher et du plafond, qui nous permet de pénétrer dans l'étage supérieur et dans la toiture. C'est pourquoi l'on dit que les escaliers sont assurément un embarras dans les plans des bâtiments. Aussi ceux qui ne veulent pas être embarrassés par les escaliers, ne doivent pas les embarrasser. On doit en effet leur consacrer un espace déterminé et approprié, qui permette un parcours libre et dégagé jusqu'à la partie la plus haute de la toiture, celle qui est à ciel ouvert. Qu'il ne te soit pas contrariant que les escaliers occupent tant d'espace : ainsi apporteront-ils une commodité suffisante et ne causeront qu'un minimum d'incommodité aux autres parties de l'édifice. De plus les vides des arcs de soutien, qui restent sous les escaliers, ne s'écarteront pas d'un usage des plus commodes."

Alberti, "De re aedificatoria", Livre I, Chapitre XIII.

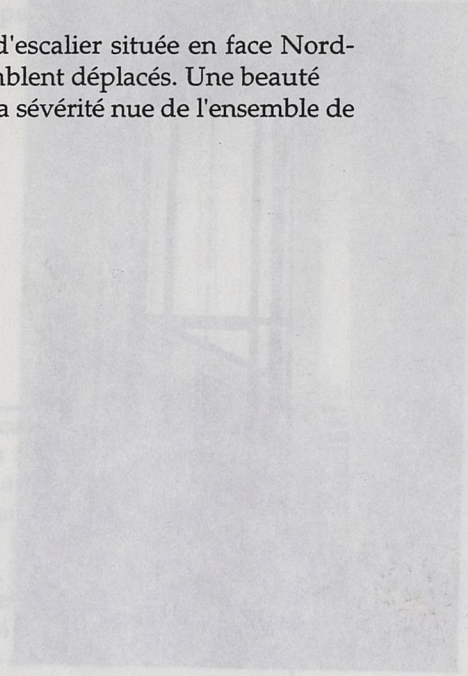
Le dessous oblique des volées de l'escalier est traité en surfaces courbes et gauches. L'intrusion de la main du maçon dans le monde parfait de la mécanique de l'ascenseur. Autre version, le maçon n'a pas encore appris à parler latin !



La cage d'escalier se développant autour de l'ascenseur.



La cage d'ascenseur exhibe sa machinerie en contraste avec la nudité de l'enduit des murs.

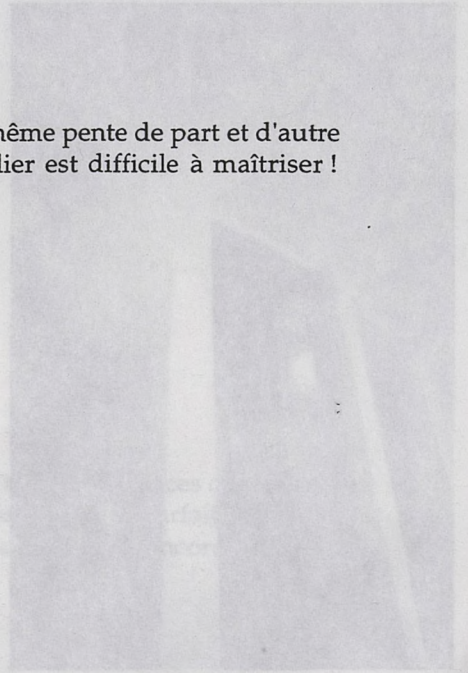
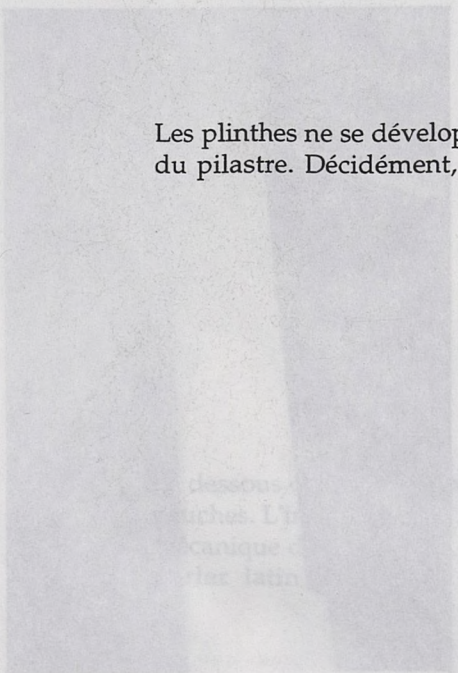


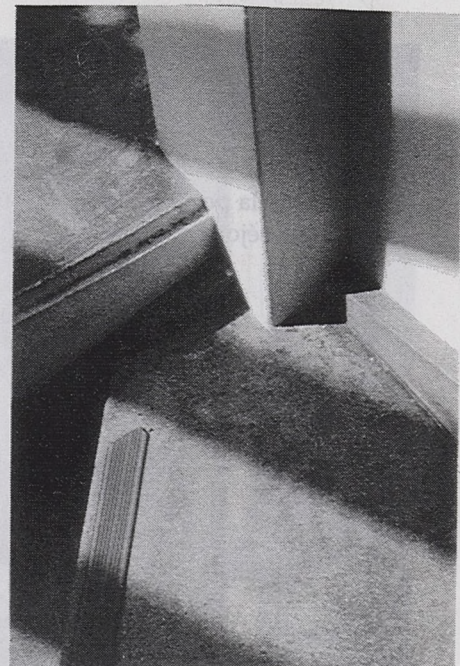
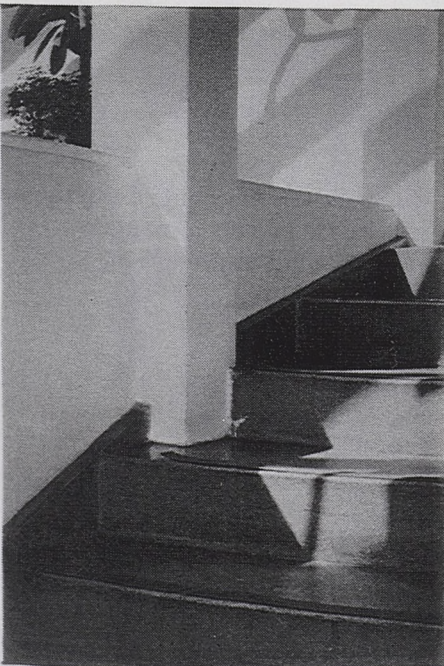
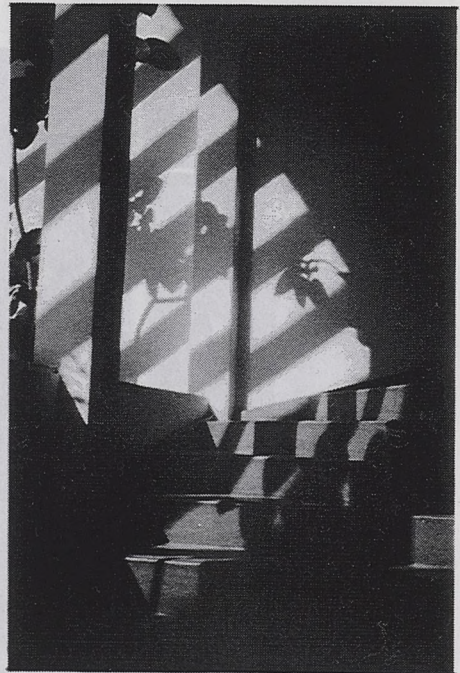
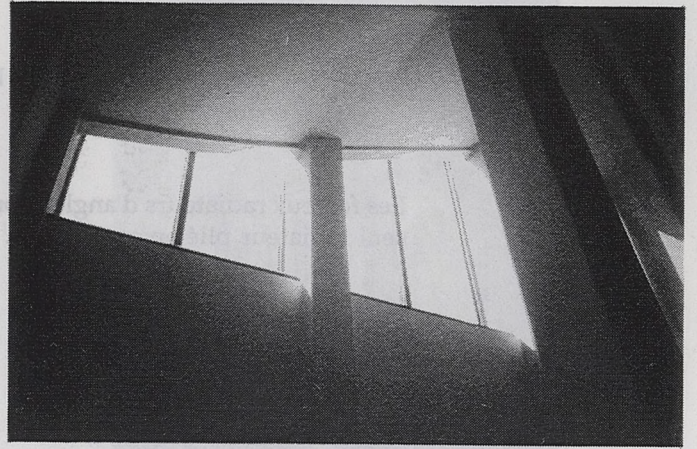
Avec la lumière de fin d'après-midi la cage d'escalier située en face Nord-Ouest, produit des effets pittoresques qui semblent déplacés. Une beauté purement esthétique comme incongrue dans la sévérité nue de l'ensemble de la maison.

qui se veulent pas être embarrassés par les escaliers, ils doivent pas les embarrasser. On doit en effet leur consacrer un passage déterminé et approprié, qui permette un parcours libre et dégagé jusqu'à la partie la plus haute de la toiture, celle qui est à son aise. Qu'il ne te soit pas contraignant que les escaliers occupent tout l'espace, ainsi apporteront-ils une commodité suffisante, et ne laisseront qu'un minimum d'incommodité aux autres parties de l'édifice. De plus les vides des arcs de soutien, qui restent sous les escaliers, ne réalisent pas d'un usage des plus commodes."

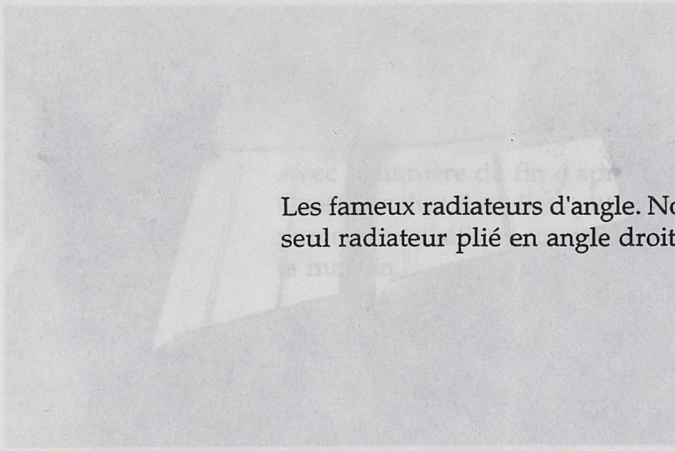
Aberli, "De re architectura", Livre I, Chapitre XIII.

Les plinthes ne se développent pas selon la même pente de part et d'autre du pilastre. Décidément, l'oblique de l'escalier est difficile à maîtriser !

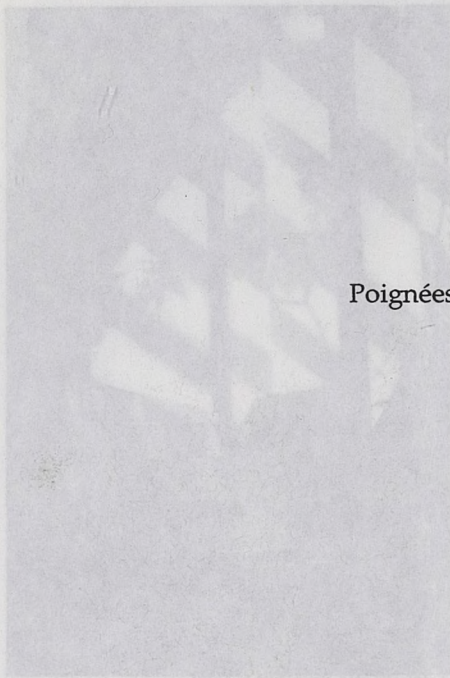
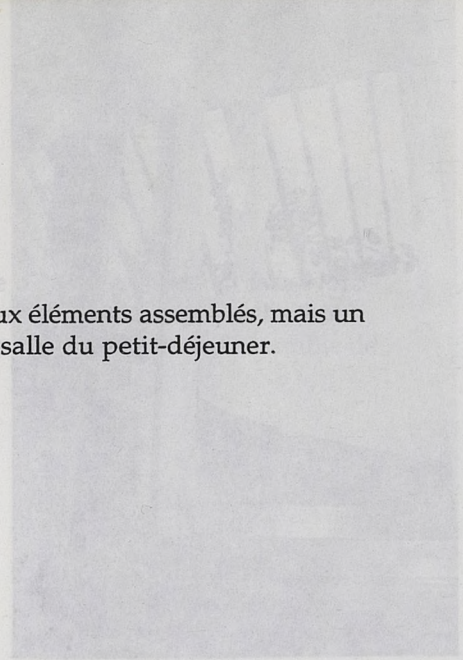




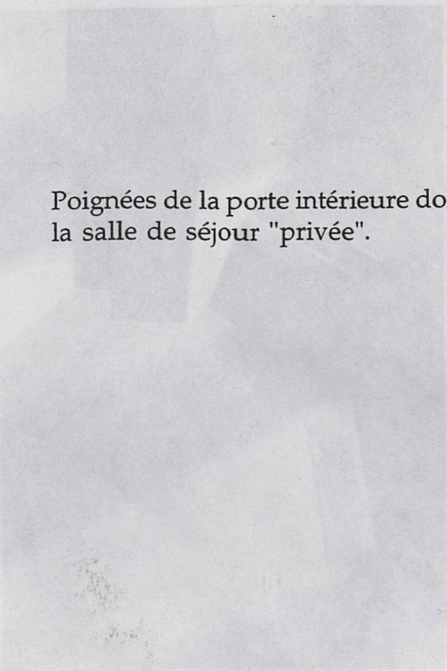
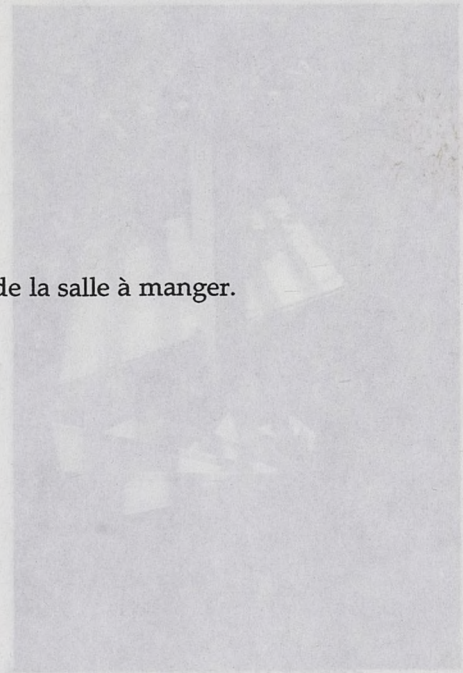
Détails



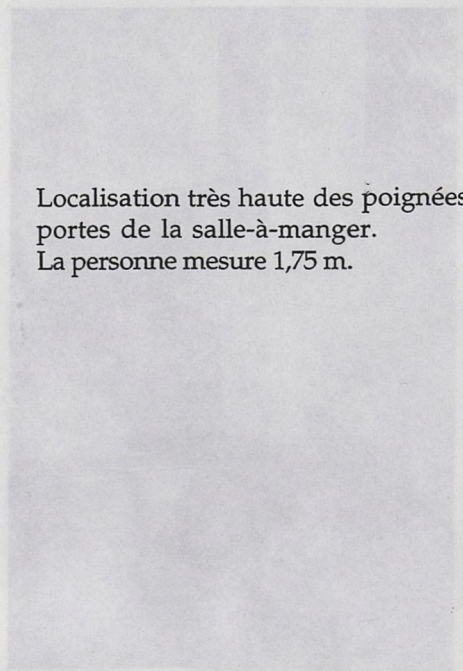
Les fameux radiateurs d'angle. Non pas deux éléments assemblés, mais un seul radiateur plié en angle droit. Dans la salle du petit-déjeuner.



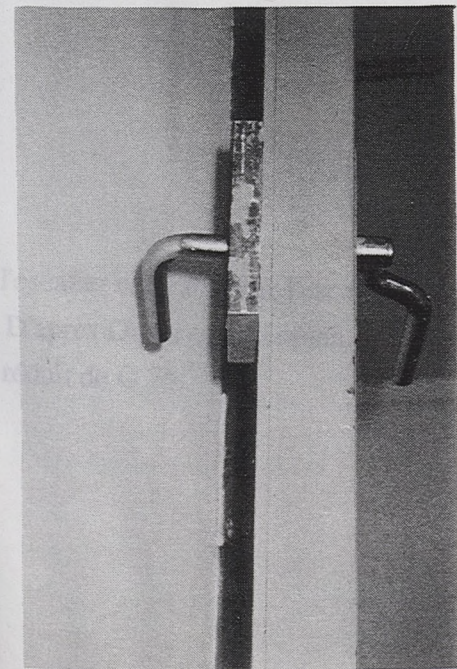
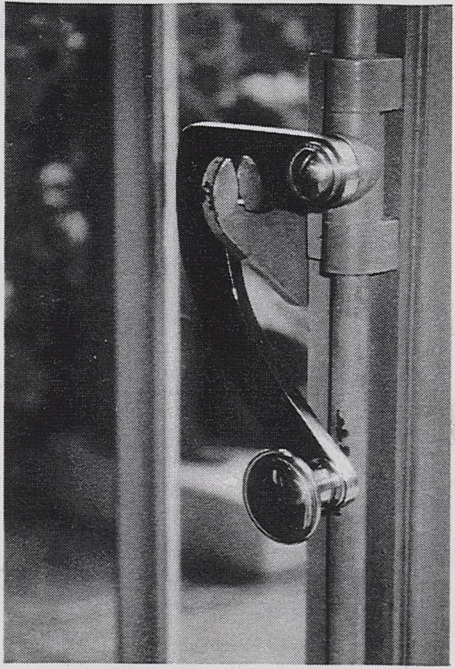
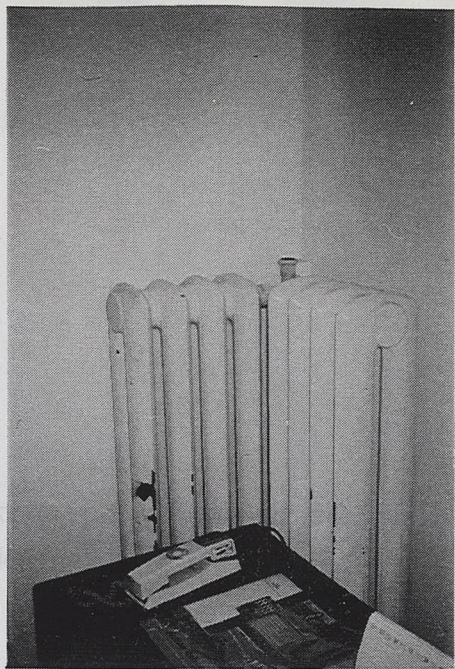
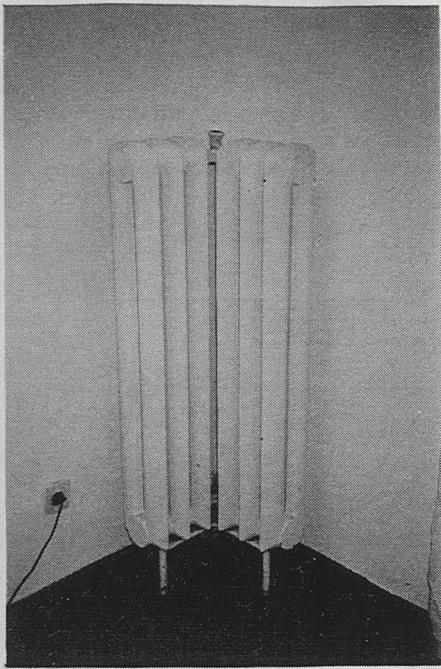
Poignées des portes-fenêtres de la salle à manger.



Poignées de la porte intérieure donnant sur la salle de séjour "privée".

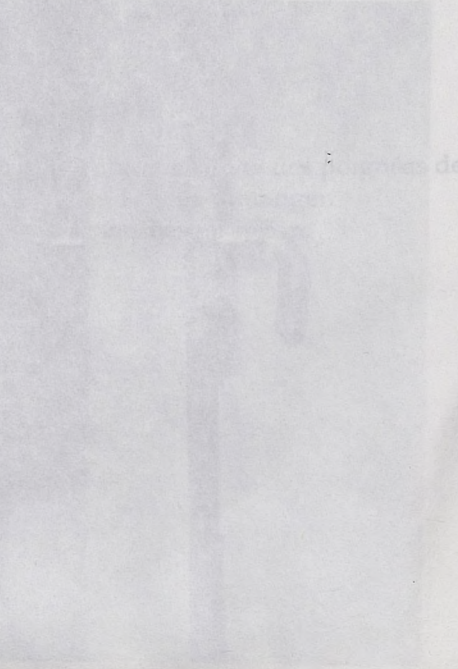
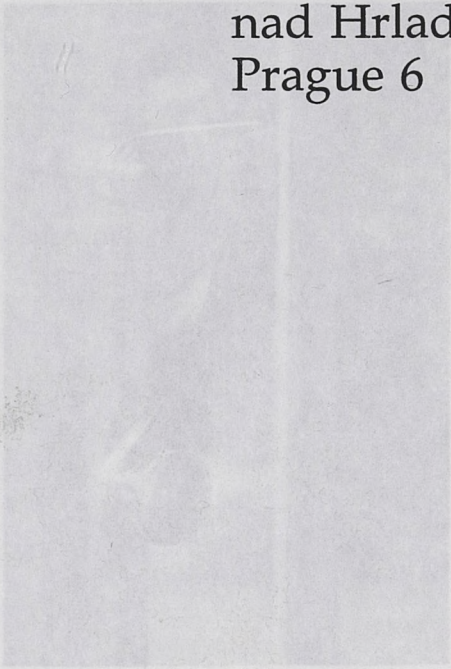
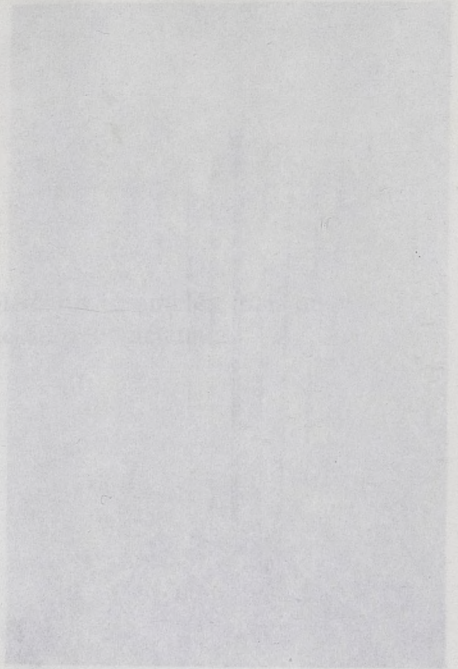
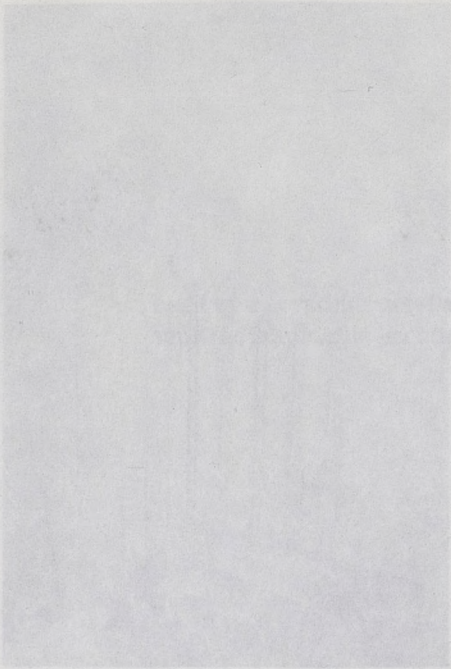


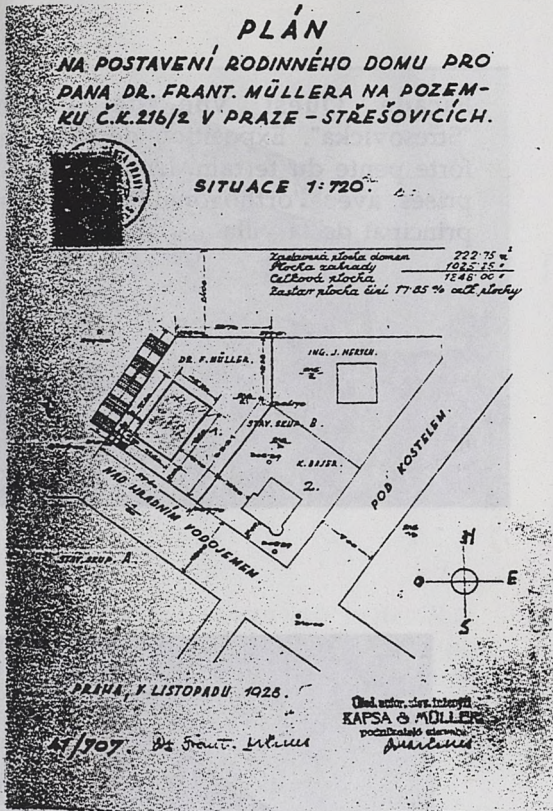
Localisation très haute des poignées des portes de la salle-à-manger. La personne mesure 1,75 m.



Détails

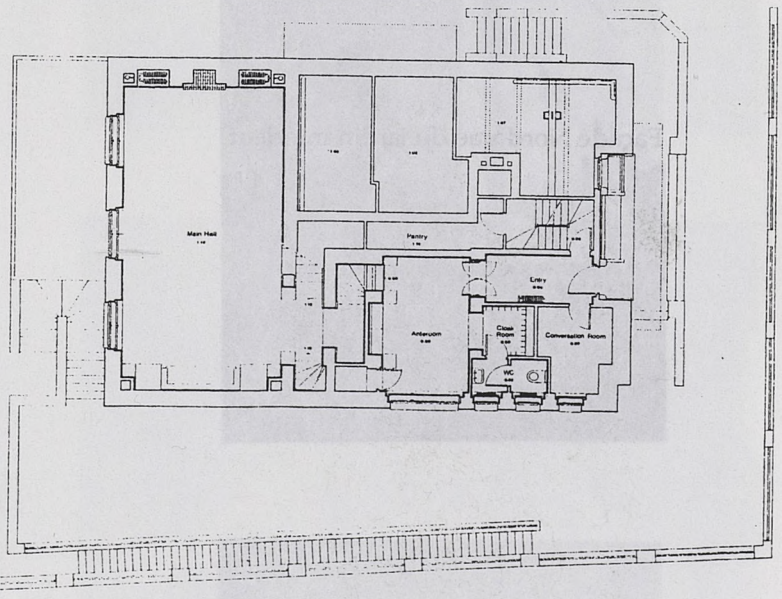
La villa Müller
nad Hřladním vodojemem - Střešovice
Prague 6



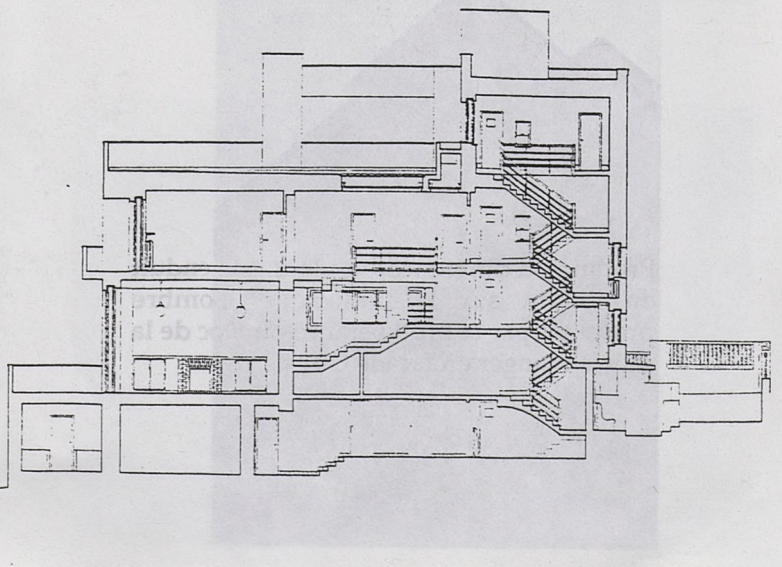


Ci-contre : plan de situation de la villa Müller.

Ci-dessous : plan du niveau de l'entrée et du niveau de la salle de séjour.



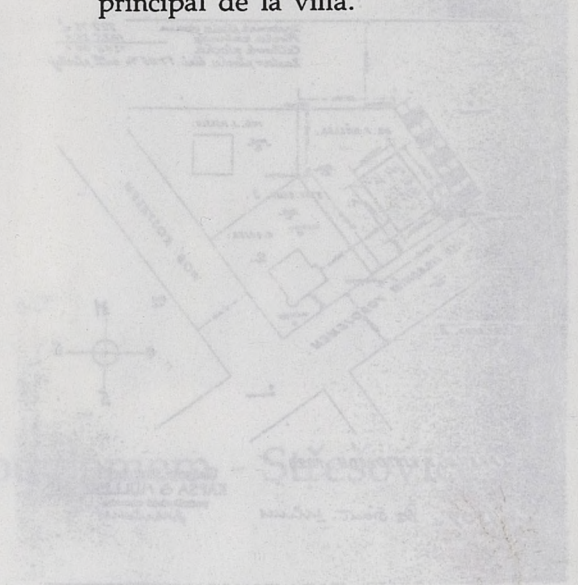
1:200



Coupe sur l'escalier central et sur l'escalier de service. D'après Duzer et Kleinman. Document réduit de O,75.

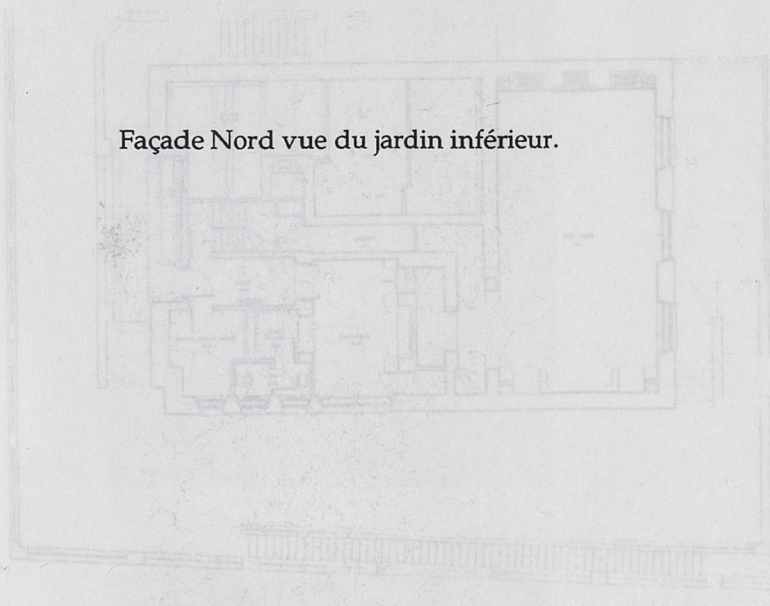
Façades Sud et Est vues de la rue "Nad hradním vodojemem"

Façade Ouest vue de l'avenue "Štřesovicka". Exposition décidée de la forte pente du terrain. L'oblique est aux prises avec l'orthogonalité du volume principal de la villa.



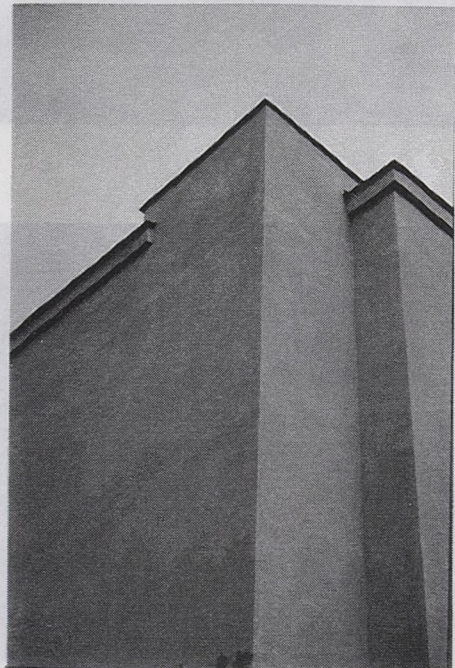
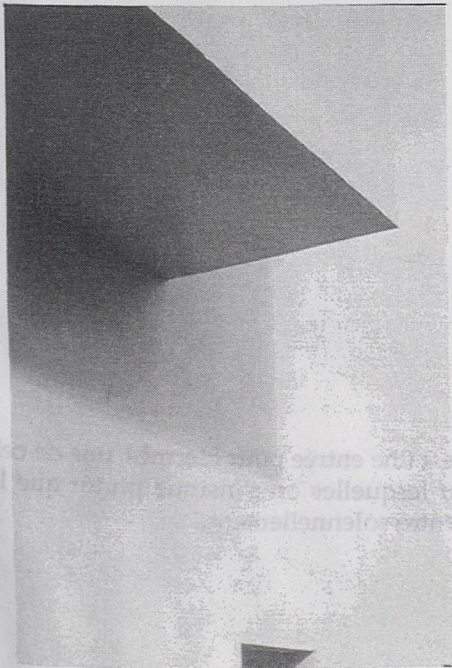
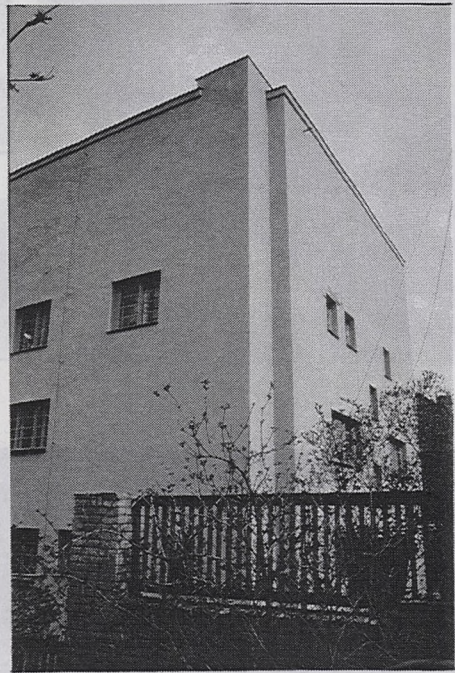
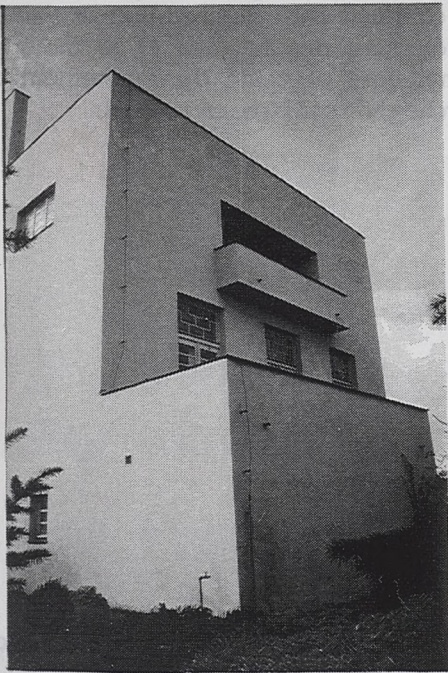
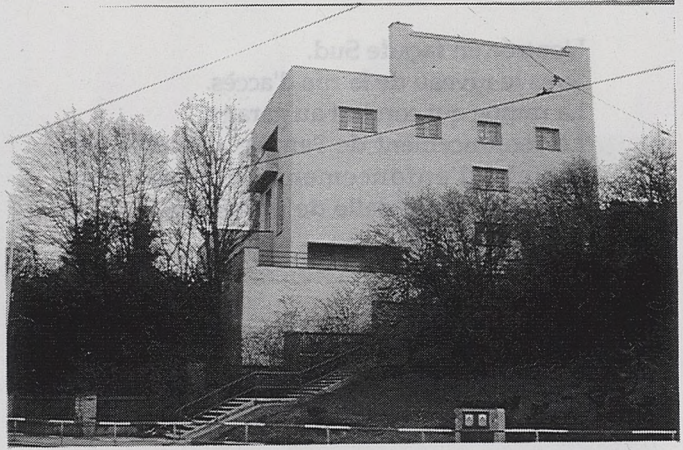
Façade Nord vue du jardin inférieur.

Rencontre décalée des façades Ouest et Sud.



Produire la différence avec le même enduit en jouant sur la lumière et l'ombre produites par la protubérance du bloc de la salle à manger en façade Ouest.

Le retrait de la façade Sud au moment de rencontrer l'arête de la façade Ouest produit le dédoublement de l'angle. L'effet de décalage est renforcé par la surélévation de la partie centrale de l'angle qui se trouve soulignée par l'arrêt des bandes-corniches avant l'arête proprement dite. La ligne de ciel du bâtiment est fortement marquée par le néanmoins subtil ressaut de la feuille métallique de protection du dessus des murs.

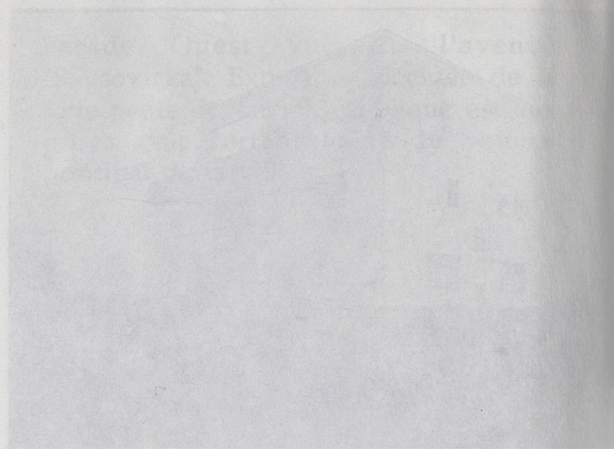
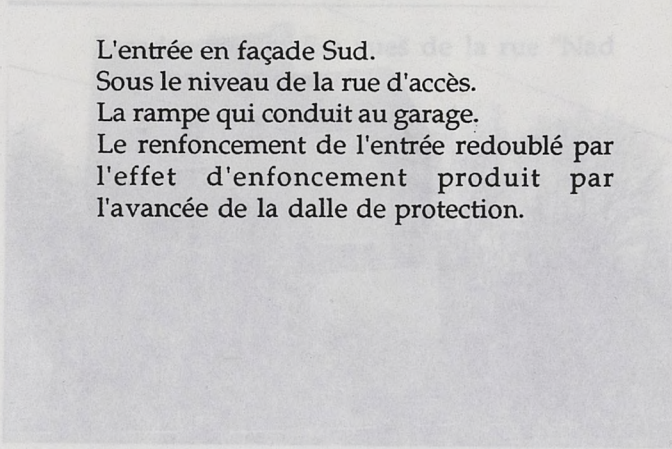


Profondeur de l'espace de l'entrée et choc

L'air est frais et le ciel est bleu

C'est la entrée dans l'espace de l'entrée et choc

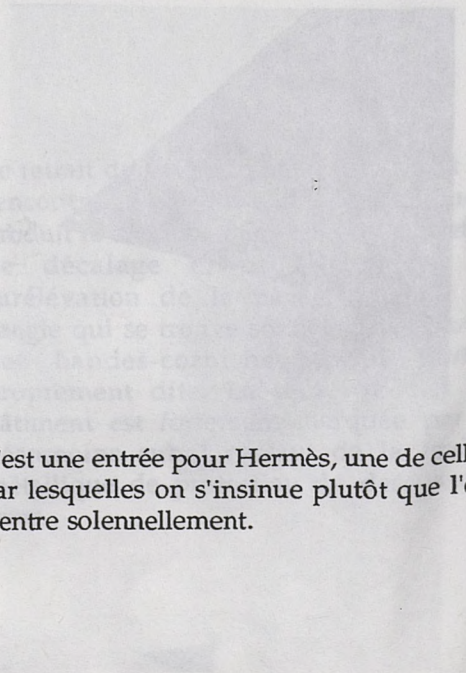
L'entrée en façade Sud.
 Sous le niveau de la rue d'accès.
 La rampe qui conduit au garage.
 Le renforcement de l'entrée redoublé par
 l'effet d'enfoncement produit par
 l'avancée de la dalle de protection.



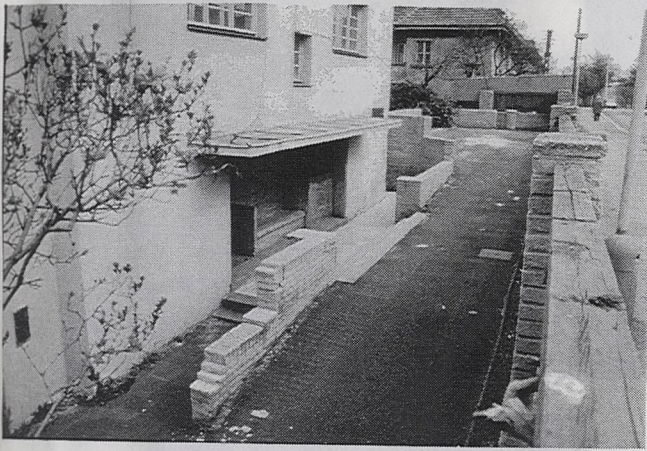
Profondeur de l'espace de l'entrée et choc
 du contraste entre l'enduit lisse et clair du
 revêtement des façades et le matériau
 riche, doré et veiné du revêtement du
 porche et de son banc en travertin.



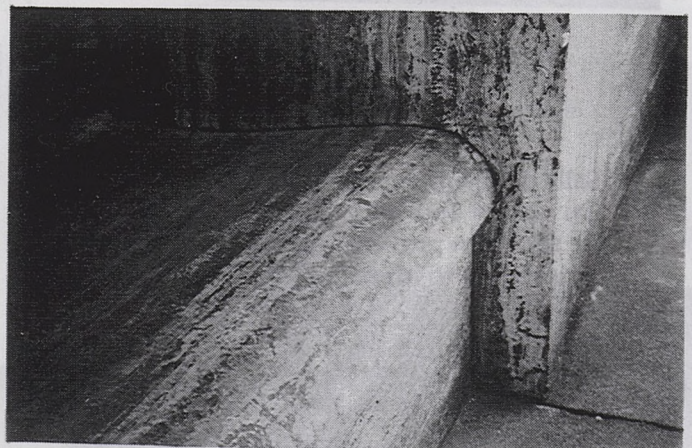
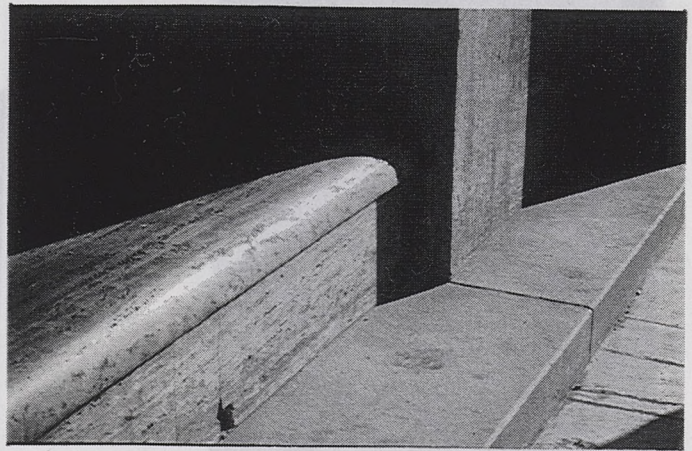
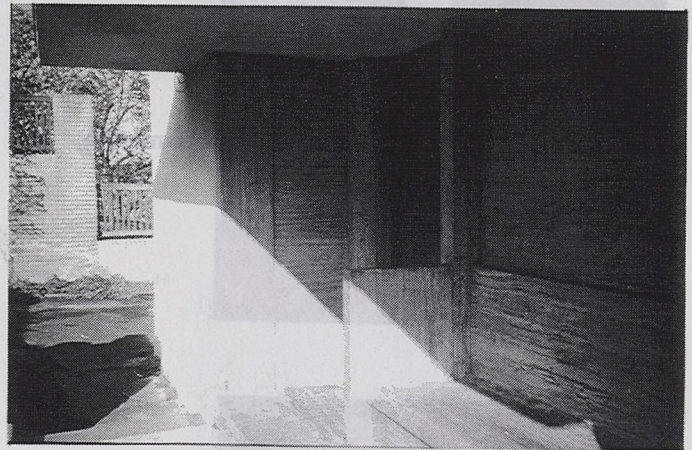
La courbe rebondie et polie de l'assise qui
 se tient en retrait de l'arête vive.



C'est une entrée pour Hermès, une de celles
 par lesquelles on s'insinue plutôt que l'on
 n'entre solennellement.



Plafond du vestibule

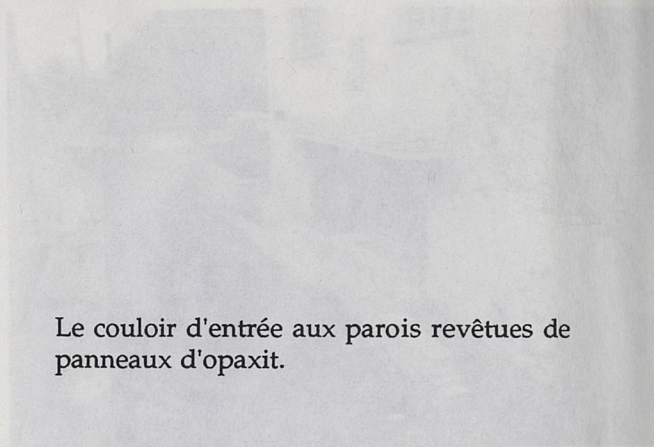


Le projet de l'édifice est une œuvre d'art en soi. À travers la composition de l'espace, le langage du béton, du bois, du verre, le projet se compose d'un langage architectural.

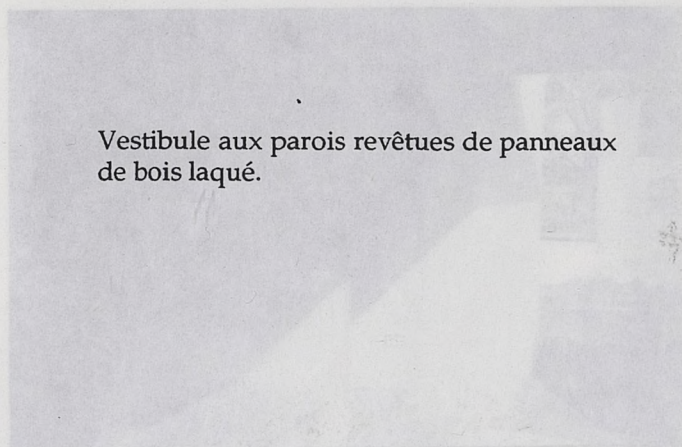
Le site "intégré" dans le projet, constitue deux blocs de béton, l'un en avant, l'autre en arrière.

Plafond du vestibule

Sous le niveau de la rue d'accès.
La rampe qui conduit au garage.
Le renforcement de l'entrée redoublé par
l'effet d'enfoncement produit par
l'avancée de la dalle de protection.

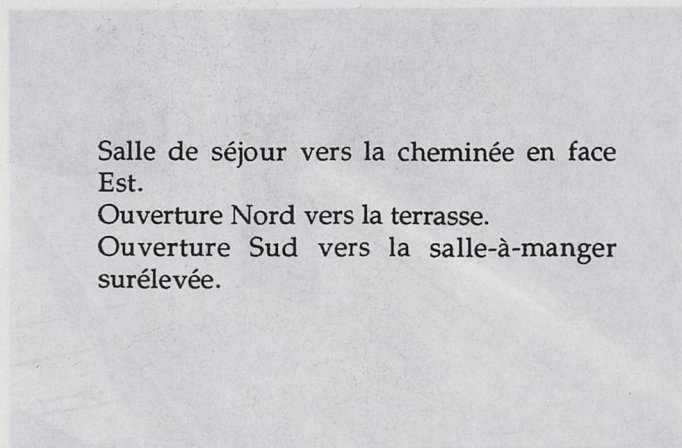


Le couloir d'entrée aux parois revêtues de
panneaux d'opaxit.



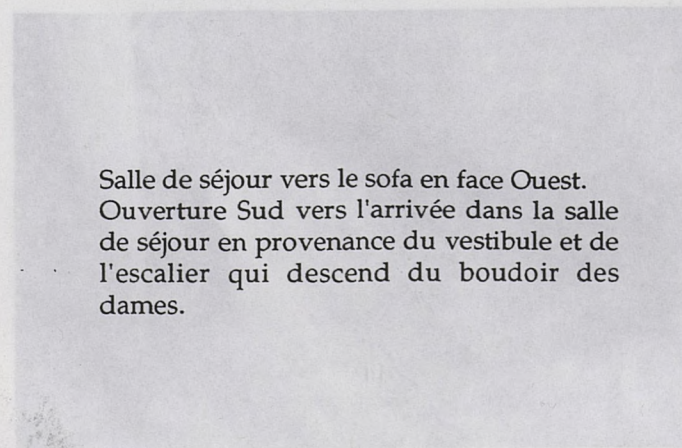
Vestibule aux parois revêtues de panneaux
de bois laqué.

Profondeur de l'espace de l'entrée et choc
du contraste entre l'enduit lisse et clair du
revêtement des façades et le matériau
riche, doré et veiné du revêtement du
porche et de son banc en travertin.



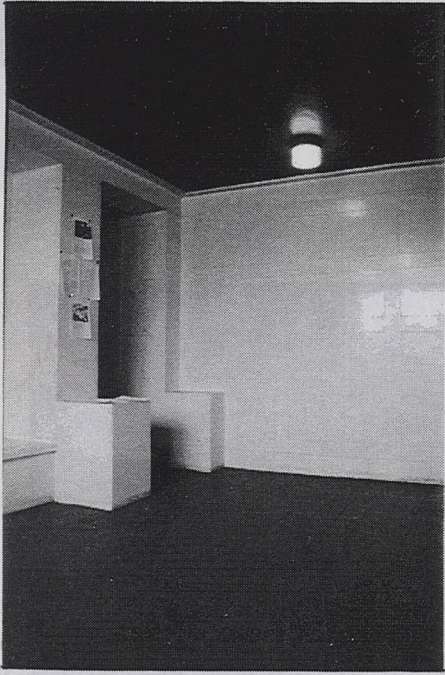
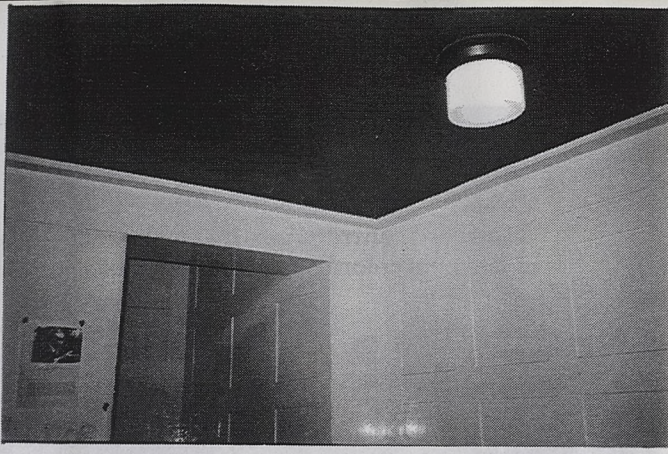
Salle de séjour vers la cheminée en face
Est.
Ouverture Nord vers la terrasse.
Ouverture Sud vers la salle-à-manger
surélevée.

Le palier de distribution au seuil de la
salle de séjour. Arrivée du vestibule.
Descente du boudoir. Montée vers la salle-
à-manger. Composition-décomposition du
plancher.



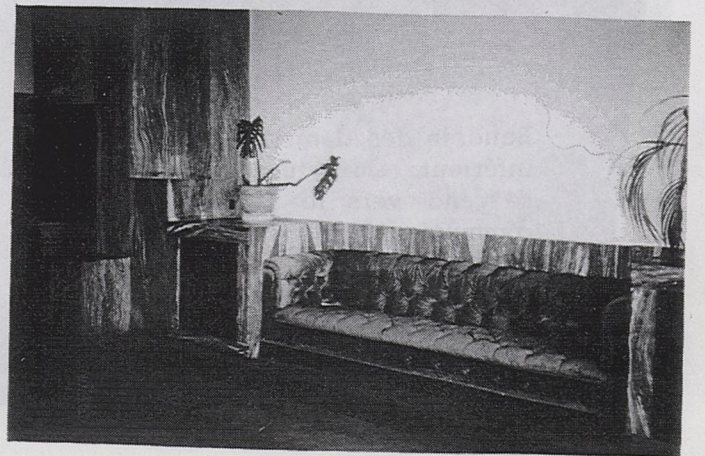
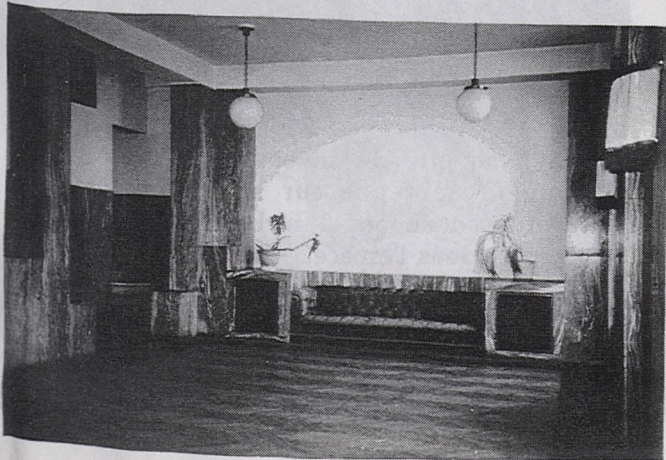
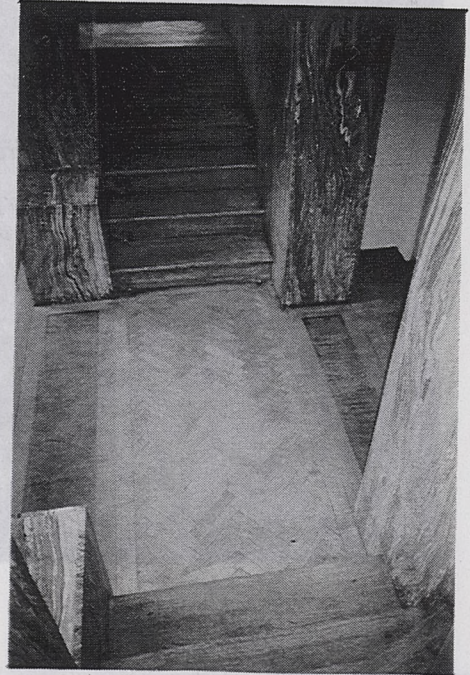
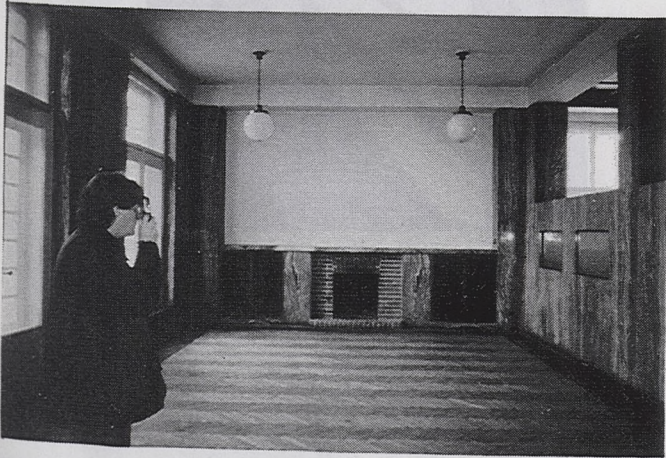
Salle de séjour vers le sofa en face Ouest.
Ouverture Sud vers l'arrivée dans la salle
de séjour en provenance du vestibule et de
l'escalier qui descend du boudoir des
dames.

Le sofa "intégré" dans le revêtement des
murs, entre deux blocs de chauffage.
Le meuble "moderne" ne peut plus bouger !

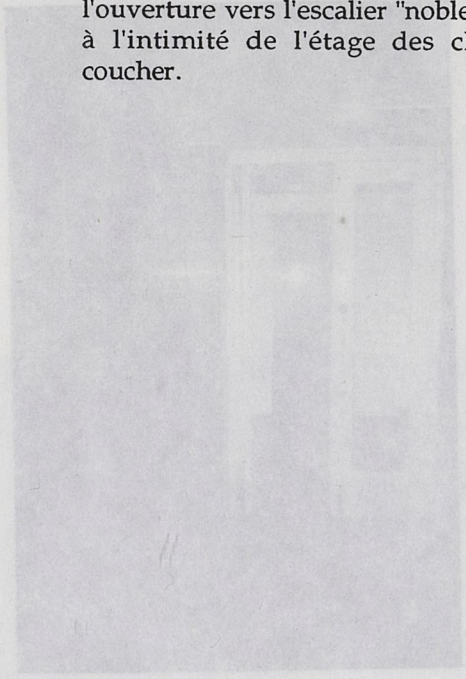


au défini
révèle la
changer et
qui même
ampres à

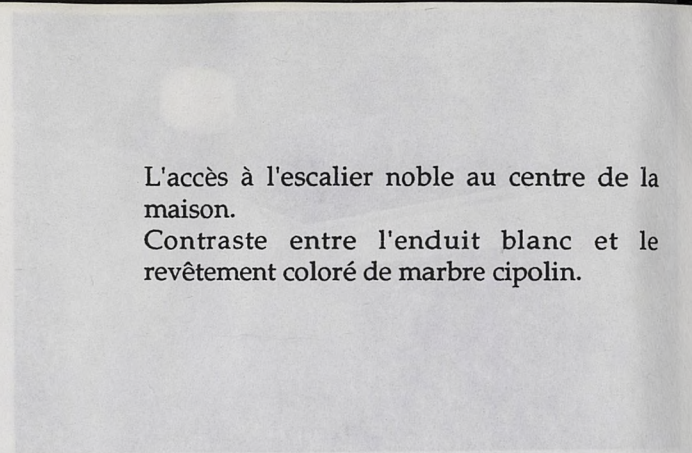
champs.
ouverture
du toit-



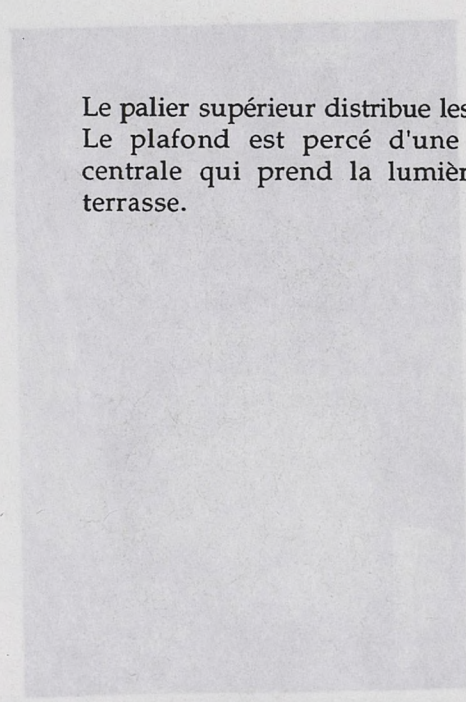
La paroi Sud de la salle de séjour définit l'espace en même temps qu'elle révèle la position supérieure de la salle-à-manger et l'ouverture vers l'escalier "noble" qui mène à l'intimité de l'étage des chambres à coucher.



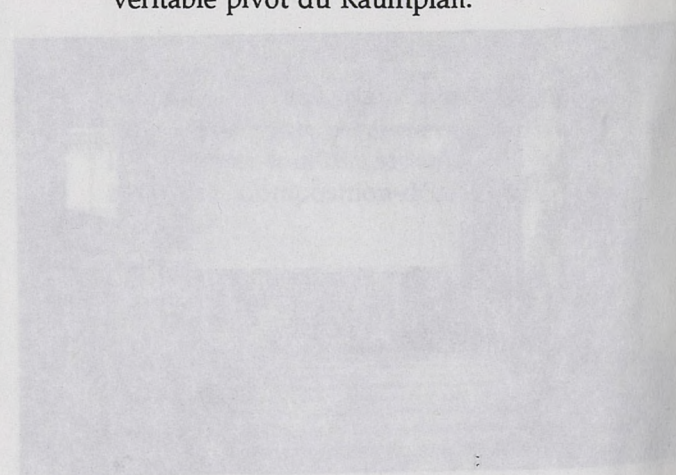
L'accès à l'escalier noble au centre de la maison.
Contraste entre l'enduit blanc et le revêtement coloré de marbre cipolin.



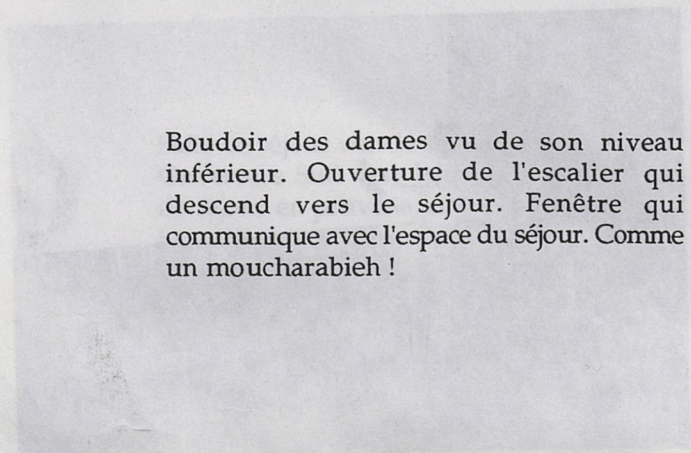
Le palier supérieur distribue les chambres. Le plafond est percé d'une ouverture centrale qui prend la lumière du toit-terrasse.



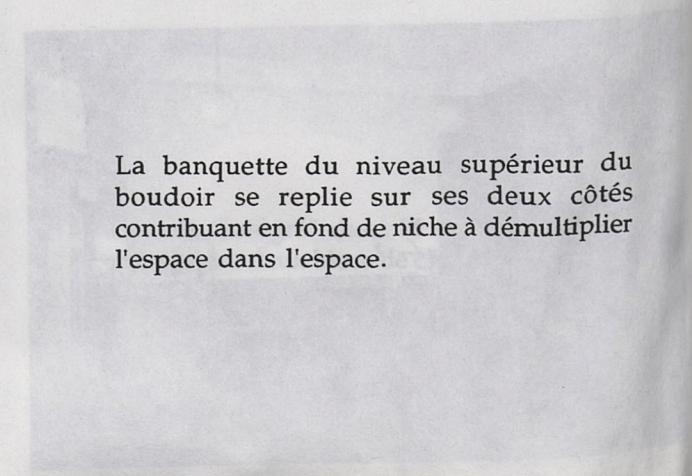
Au départ de l'escalier, une pyramide tronquée répond au-dessous des marches du retour de la volée supérieure. C'est le véritable pivot du Raumplan.

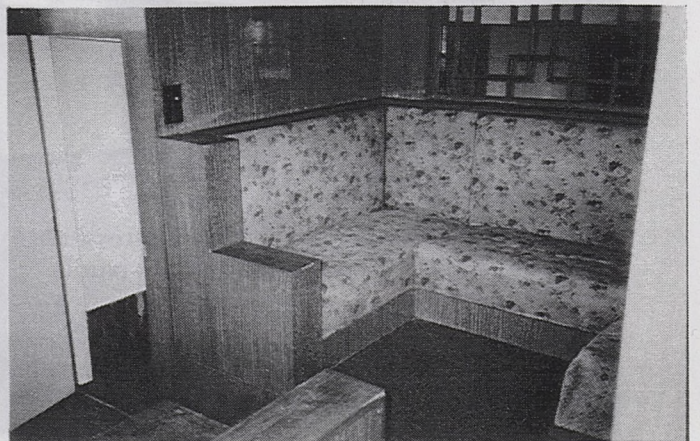
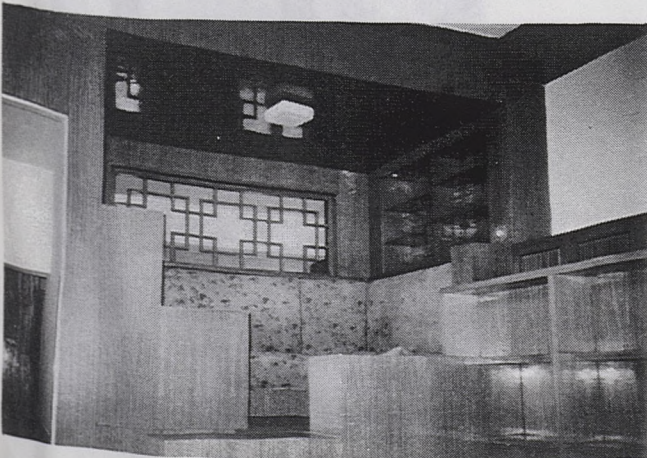
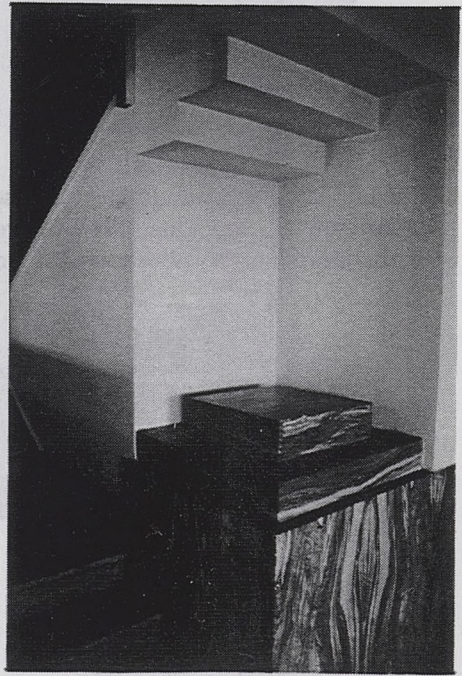
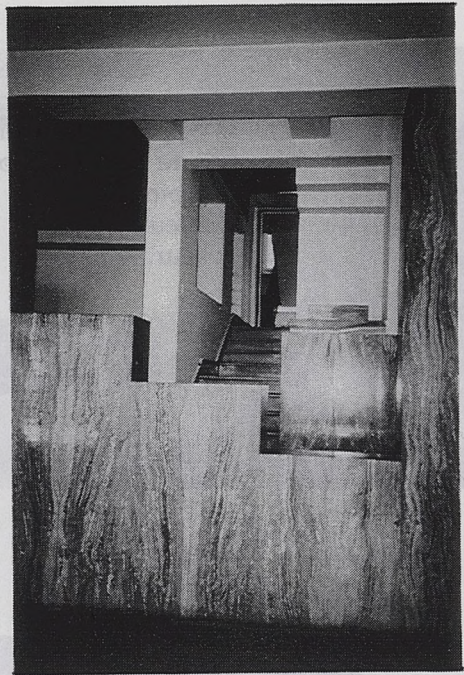
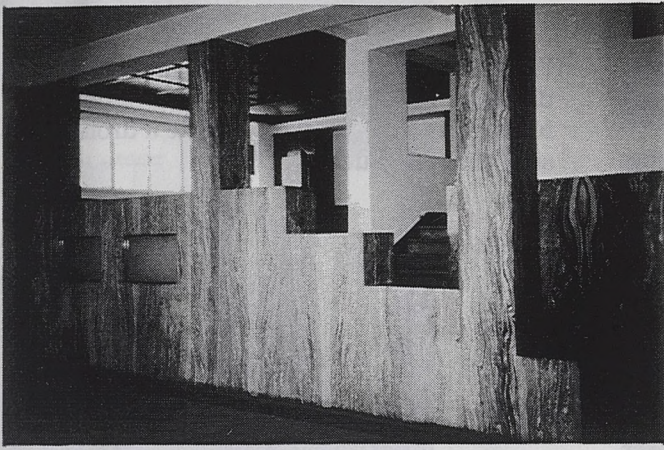


Boudoir des dames vu de son niveau inférieur. Ouverture de l'escalier qui descend vers le séjour. Fenêtre qui communique avec l'espace du séjour. Comme un moucharabieh !

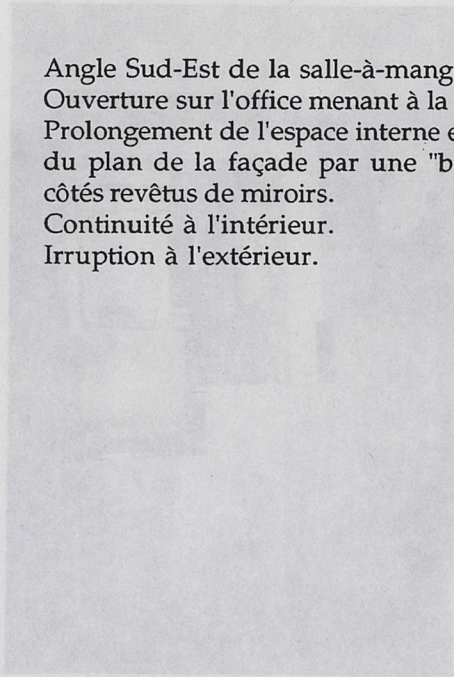


La banquette du niveau supérieur du boudoir se replie sur ses deux côtés contribuant en fond de niche à démultiplier l'espace dans l'espace.

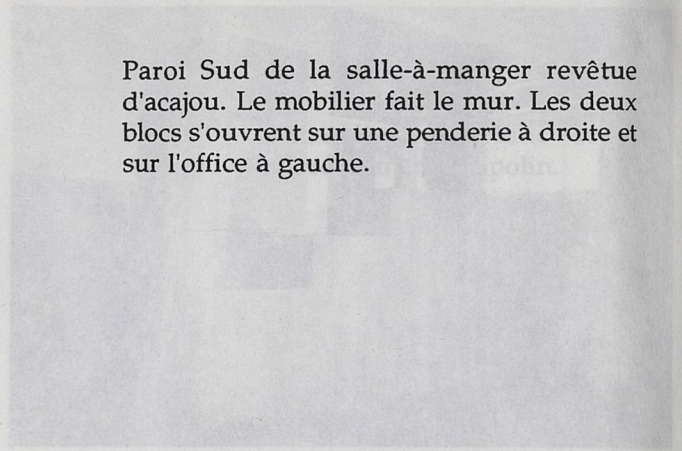




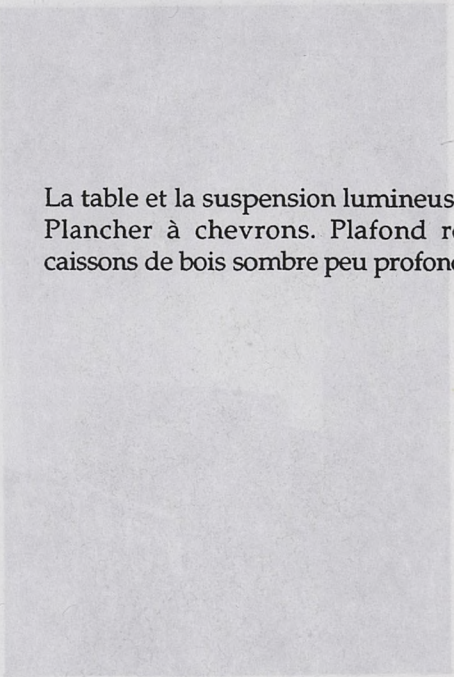
Angle Sud-Est de la salle-à-manger.
Ouverture sur l'office menant à la cuisine.
Prolongement de l'espace interne en dehors
du plan de la façade par une "boite" aux
côtés revêtus de miroirs.
Continuité à l'intérieur.
Irruption à l'extérieur.



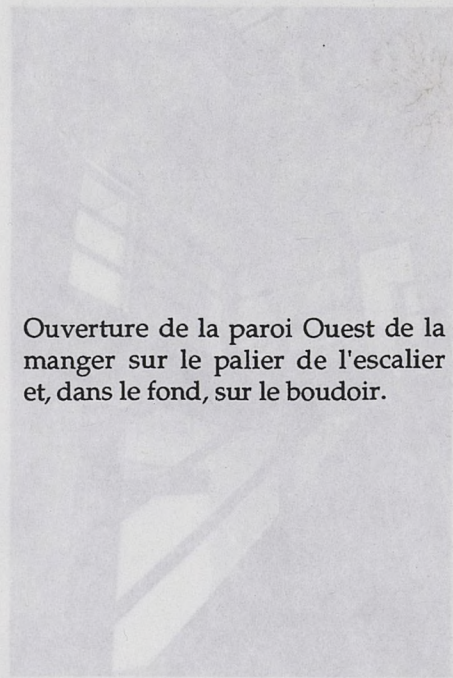
Paroi Sud de la salle-à-manger revêtue
d'acajou. Le mobilier fait le mur. Les deux
blocs s'ouvrent sur une penderie à droite et
sur l'office à gauche.



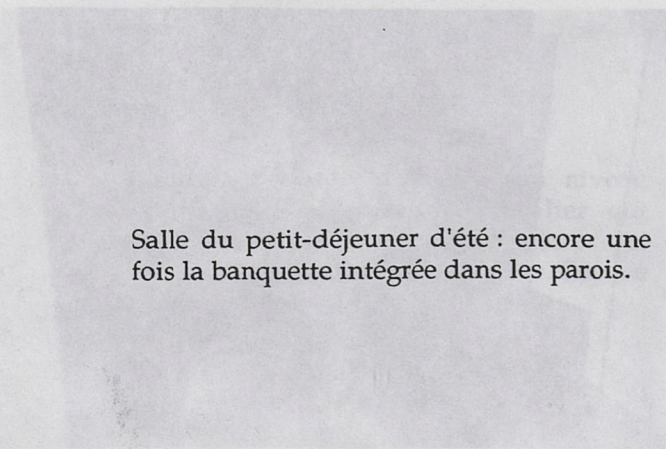
La table et la suspension lumineuse.
Plancher à chevrons. Plafond revêtu de
caissons de bois sombre peu profonds.



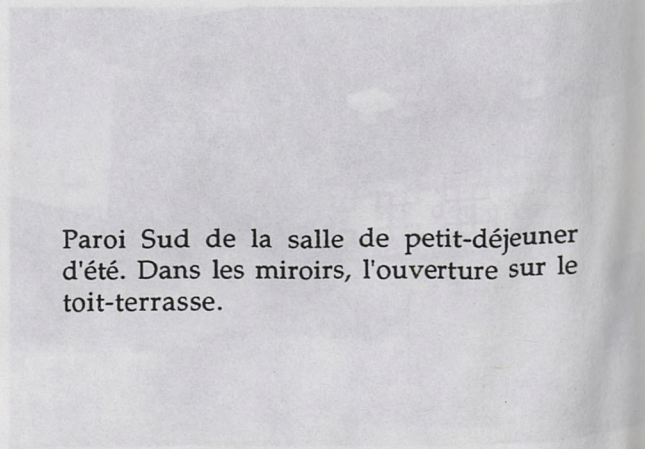
Ouverture de la paroi Ouest de la salle-à-
manger sur le palier de l'escalier central
et, dans le fond, sur le boudoir.

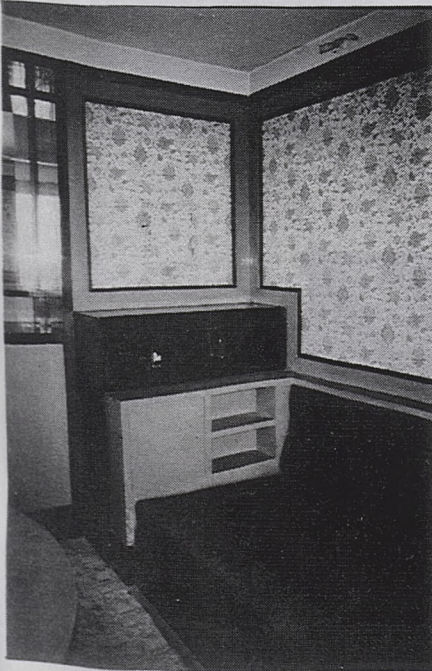
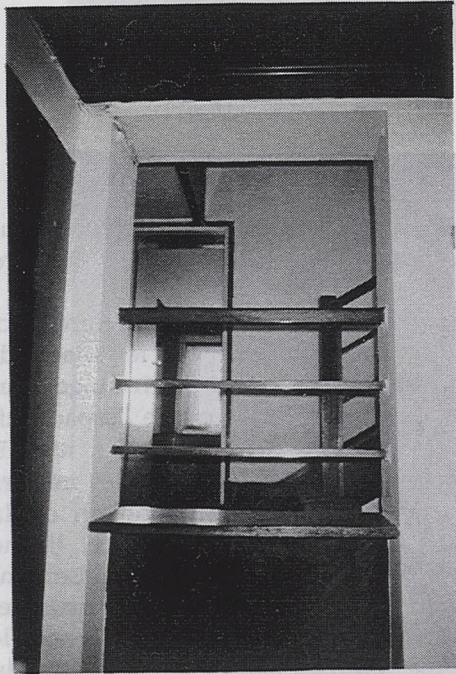
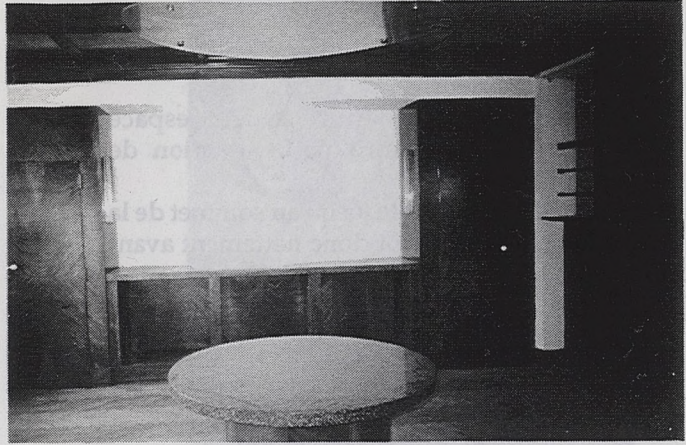
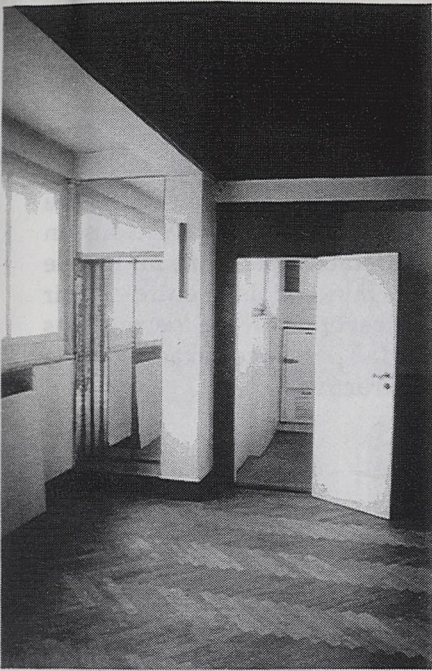


Salle du petit-déjeuner d'été : encore une
fois la banquette intégrée dans les parois.



Paroi Sud de la salle de petit-déjeuner
d'été. Dans les miroirs, l'ouverture sur le
toit-terrasse.





Le meuble-porte de la chambre d'enfants, vu de l'intérieur.

Le revêtement du mur devient espace tridimensionnel, abritant la fonction de rangement.

Le revêtement monte jusqu'au sommet de la porte et s'interrompt donc nettement avant d'atteindre le plafond de la pièce.

L'entrée "épaisse" dans la chambre d'enfants. Comme si nous traversions un mur de considérable épaisseur, au lieu de l'habituelle et mince cloison entre couloir et pièce. Le revêtement ne permet pas d'apprécier la présence exacte de la structure constructive.

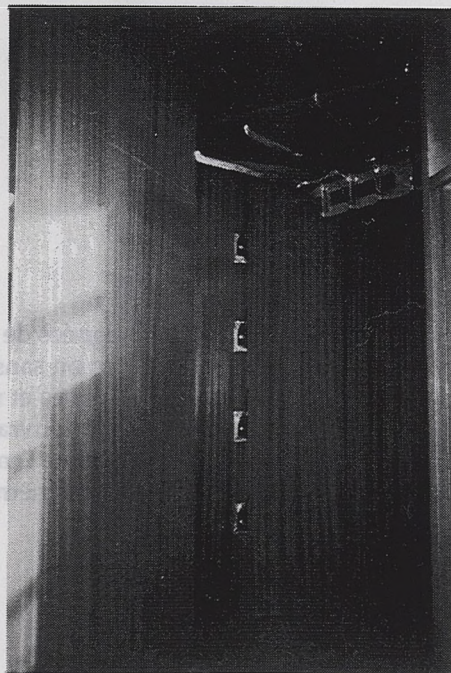
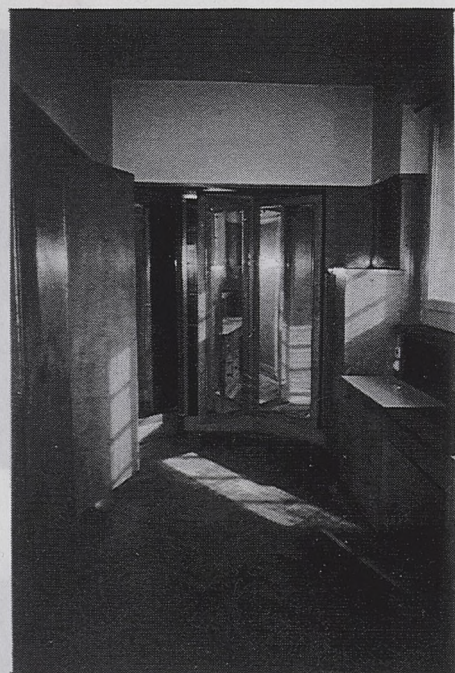
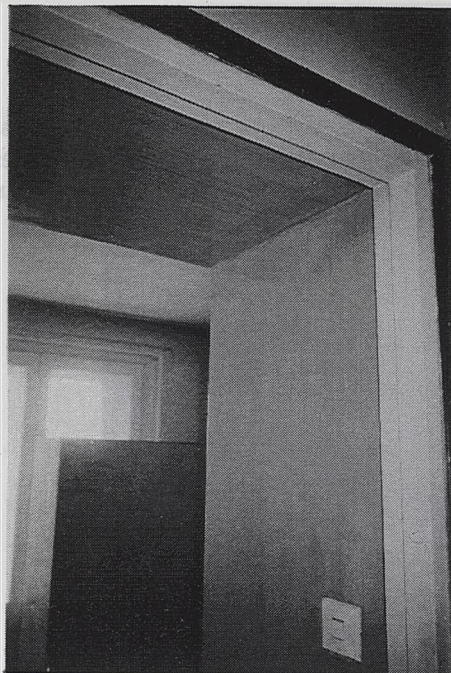
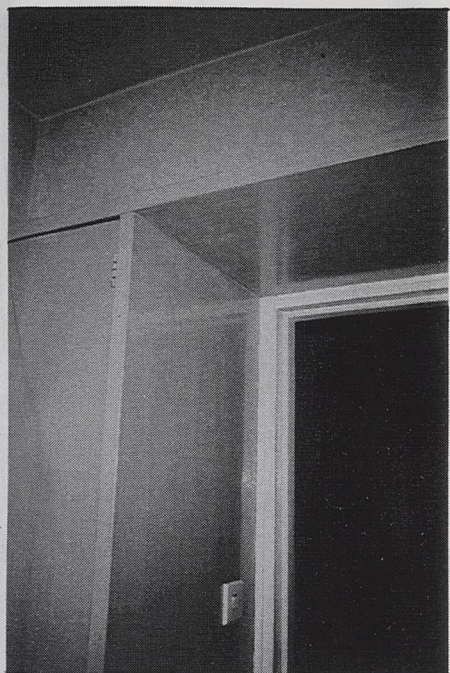
Dressing-room de Madame Müller ouvrant sur la façade Est, recevant donc la lumière matinale.

Le revêtement-meuble s'interrompt ici aussi avant d'atteindre le plafond. Formation d'un virtuel "clair-étage" qui dilate la partie supérieure de l'espace (cf. l'American Bar à Vienne). Au niveau inférieur, à hauteur de corps, les miroirs n'occupent qu'une faible portion de la surface d'enveloppe de l'espace. Ils ne jouent pas un rôle d'agrandissement illusoire de l'espace disponible, mais bel et bien de dispositif technique de contrôle de l'habillement et de la silhouette du corps qui s'y reflète.

Intérieur de la penderie.

Patères articulées en laiton poli et crochets à chapeaux, empruntés aux cabines de paquebots.

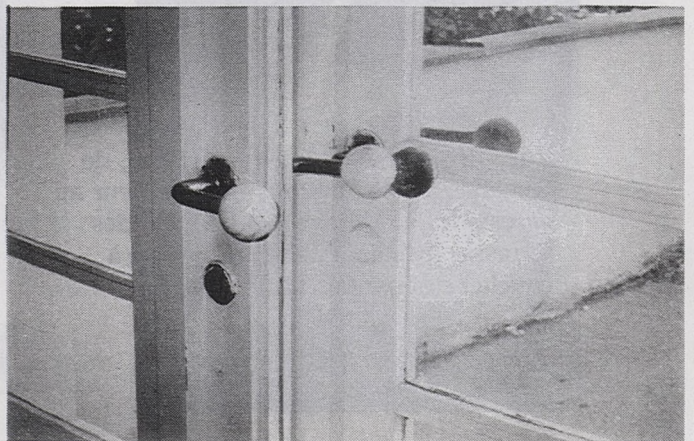
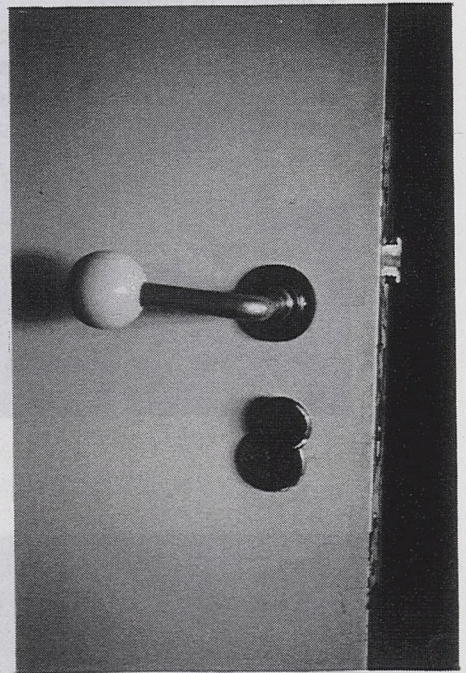
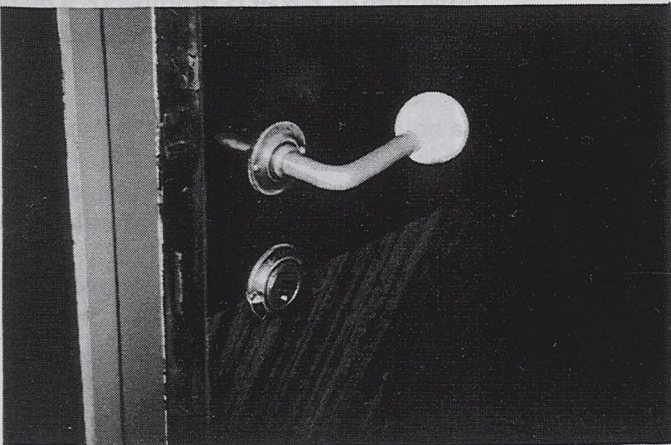
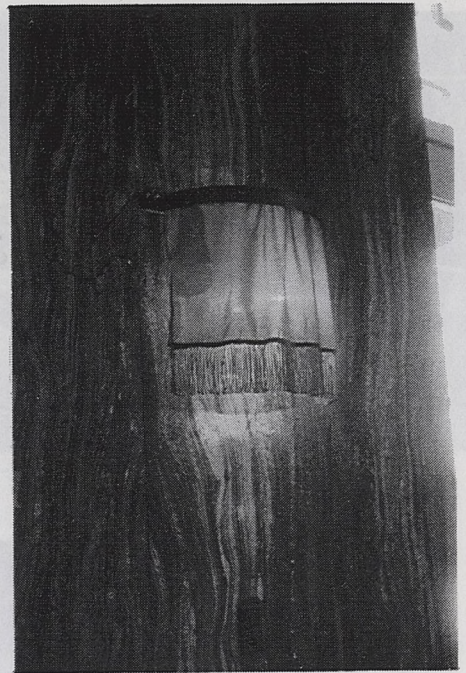
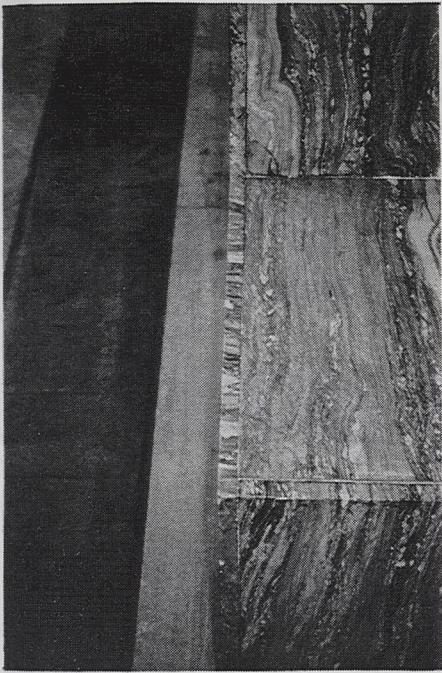
Tiroirs coulissants du bas de la penderie.
Sensation de velours du bois !



Le revêtement de la salle de séjour en marbre cipolin vert exhibe sa réalité de fines plaques, ou tranches, appliquées sur les murs. Le revêtement ne doit pas feindre d'être ce qu'il n'est pas, à savoir le mur de structure.

Applique murale de la salle de séjour. En tissu pendant d'un demi-cercle métallique et terminé d'une frange de passementerie. L'habillage de la lampe réduit à la plus simple expression textile et technique (cf American Bar et villa Khüler à Payerbach).

Poignées de porte à boule d'ivoire. Trous de serrure avec ou sans cache. Multiplication des boules blanches et noires à la double porte-fenêtre du séjour ouvrant sur la terrasse Nord. Toujours l'emprunt au monde du paquebot pour la porte-fenêtre ouvrant sur le toit-terrasse.



L'angle Sud-Ouest du toit-terrasse.
Espace clos protégeant l'intimité de la
salle à petit-déjeuner d'été. Le mur-écran
est renforcé sur son côté libre par son rôle de
souche de cheminée.

Le prisme triangulaire vitré protège
l'éclairage dans le plafond de l'escalier
central

L'angle Nord-Est du toit-terrasse.
Vue ouverte sur le paysage, d'une part
librement, et d'autre part encadrée par le
mur-fenêtre de plein-air qui fait pendant
au mur-écran de l'angle Sud-Ouest.

La fenêtre de plein-air encadre la vue sur
les tours de la cathédrale St Guy du
Château de Prague.

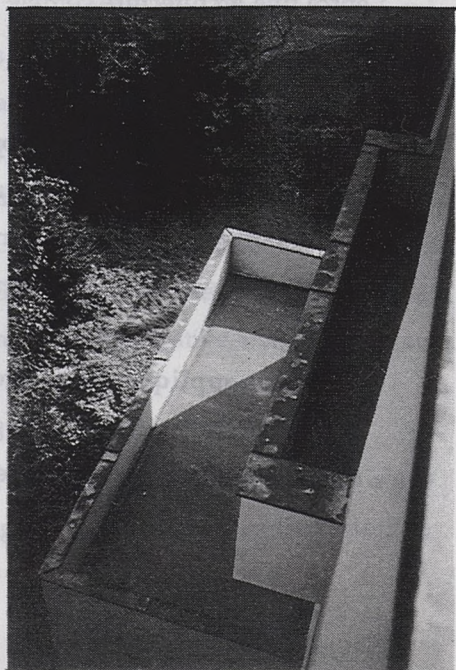
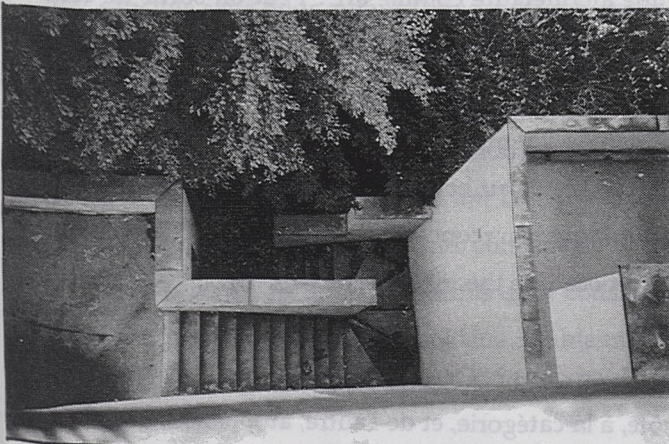
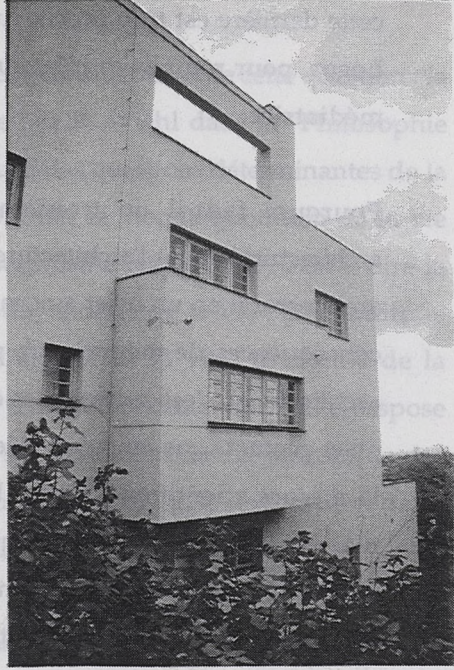
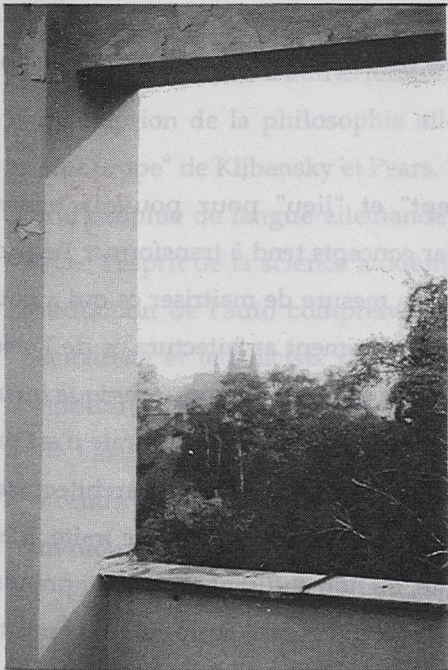
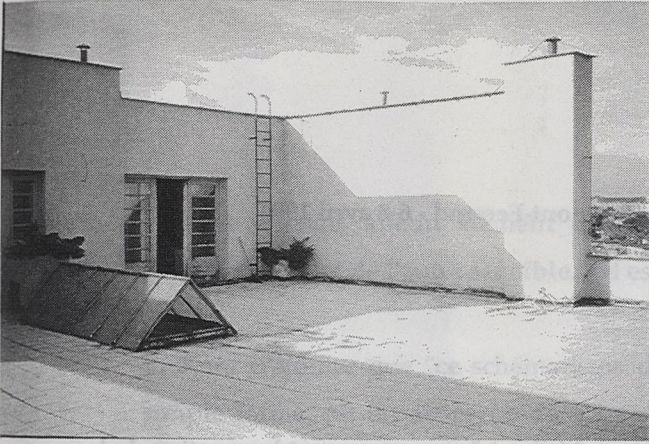
Feuille métallique de protection du dessus
du mur, dont l'usage sans remords, permet
de souligner les arêtes sommitales. (cf a
contrario la villa Wittgenstein)

La fenêtre de plein-air au sommet de la
façade Est, contre-balance par son
ouverture en retrait la protubérance du bloc
de la "percée" de la salle à manger.
Etablissement d'une puissante, quoique
virtuelle, obliquité.

La boîte, accolée à la façade, présente une
composition symétrique de sa face
principale, avec la fenêtre en bande de la
salle à manger en position centrale, alors
qu'elle enveloppe deux espaces
dissymétriques : la prolongation de la
salle à manger d'une part et au-dessus le
balcon de la chambre d'enfants.

Vue sur l'articulation, en face Nord, de
l'escalier qui rejoint le jardin inférieur au
niveau du garage avec les volumes des
terrasses du séjour et de la chambre à
coucher des parents Müller.

Progression vers l'extérieur et vers le bas
des balcons-terrasses de la façade Nord.
Nouvelle production d'une coupe oblique
virtuelle.



intelligible et sensible, le mythe est un Logos, mais un Lo

Communication au Colloque de Clermont-Ferrand - 6-8 avril 1994

"Muthos entre Logos et Topos"

Bruno Queysanne, Février 1995

J'interprète le titre de notre colloque "Logos-Topos-Aisthesis" comme posant la question de la relation du Logos au Topos au moyen d'un troisième terme, l'Aisthesis. Or il me semble que cette dernière est trop proche du Topos, en tant que pôle sensible face au pôle intelligible du Logos, pour remplir ce rôle d'intermédiaire. Je propose de confier au Muthos cette fonction médiatrice.

Pourquoi faut-il un troisième terme entre "concept" et "lieu" pour pouvoir penser architecturalement l'architecture. C'est que la pensée par concepts tend à transformer l'espace architectural en un objet aux caractéristiques qu'elle est en mesure de maîtriser ce qui a pour conséquences de mettre entre parenthèses les qualités proprement architecturales de l'objet architectural, c'est-à-dire celles qui en font quelque chose de plus qu'un objet technique qu'un objet géométrique ou qu'un objet fonctionnel. Autrement dit la mesure architecturale n'est pas la mesure scientifique. Certes la mesure scientifique peut s'exercer sur l'objet architectural, mais en le réduisant au statut qui le rend semblable à tous les autres objets qu'elle traite. Mais si l'on considère cette réduction comme non satisfaisante, ou non suffisante pour comprendre l'architecture, doit-on pour autant renoncer à la penser. Est-on coincé entre réductionnisme scientifique et une confrontation, une condamnation à l'ineffable, à l'indicible ? Le tableau des attitudes d'interprétation de l'architecture ne présente-t-il pas un mouvement de balancier entre une architecture comme science et une architecture comme art ? Peut-on sortir de cette antinomie ?

Remarquons que cette question, sous la forme de l'antinomie, de l'intelligence et du sensible, appartient à la tradition de la philosophie. Elle est au cœur de la philosophie Kantienne. "Les concepts sans intuition sont vides, les intuitions sans concepts sont aveugles". Pour combler ce vide, où éclairer cet aveuglement, Kant propose une théorie du schématisme.

Comment **appliquer** les catégories à des phénomènes ? "Or, il est évident qu'il doit y avoir un troisième terme qui soit homogène d'un côté, à la catégorie, et de l'autre, au phénomène, et qui rende possible l'application de la première au second. Cette représentation intermédiaire doit

être pure (sans aucun élément empirique) et pourtant il faut qu'elle soit d'un côté **intellectuelle**, et de l'autre **sensible**. Tel est le **schéma transcendantal**".

Et Kant d'ajouter que "ce schématisme de l'entendement relatif aux phénomènes et à leur simple forme, est un art caché dans les profondeurs de l'âme humaine, et dont il sera bien difficile d'arracher à la nature et de révéler le secret". (livre II, chapitre I de la "Critique de la Raison Pure").

Autre exemple, en d'autres termes, en une autre époque de la considération de cette question : la description de la philosophie allemande contemporaine par R. Wiehl dans la "Philosophie en Europe" de Klibansky et Pears. "Ce fut et ce demeure l'une des questions déterminantes de la philosophie de langue allemande de savoir comment concilier le monde quotidien de la vie avec l'esprit de la science moderne, comment éviter un scientisme inapproprié, c'est-à-dire la réduction de l'auto compréhension de la **Lebenswelt**, du "monde de la vie", par l'attitude scientifique et techniciste (...) l'idée décisive était que le "monde de la vie", le monde de la quotidienneté n'est pas seulement doté, face à la science, d'une autonomie, mais qu'il dispose de valeurs et de normes spécifiques de rationalité qui ne se laissent pas mettre au compte des normes de la rationalité scientifique." L'architecture est, nous semble-t-il, le nom propre de ce **monde de la vie**.

Donc, ne pas renoncer à penser l'architecture et ne pas se satisfaire du réductionnisme.

Reconnaître qu'il y a une sorte de Logos dans le Topos, qui permet de rendre intelligible le sensible sans pour autant l'effacer du processus de penser. Un Logos intermédiaire métissé qui choque le pur Logos. Celui que Merleau-Ponty repère dans la comparaison des arts. "Quand on y pense c'est un fait étonnant que souvent un bon peintre fasse aussi de bon dessin ou de bonne sculpture. Ni les moyens d'expression, ni les gestes n'étant comparables, c'est la preuve qu'il y a un système d'équivalences, un Logos des lignes, des lumières, des couleurs, des reliefs, des masses, une présentation sans concept de l'Être universel." ("L'Oeil et l'Esprit"). Ce logos des formes sensibles nous proposons de le considérer comme un Mutos. Cette logique du sensible, pour pouvoir s'en servir, dans une double intention interprétative et opérative, nous proposons de la faire fonctionner sous forme d'un discours mythique.

Pourquoi ? Parce que les Grecs et pour celui-là même qui a institué la différence entre intelligible et sensible, le mythe est un Logos, mais un Logos d'une sorte particulière, dont la

différence d'avec le pur Logos qui vise l'intelligible, se marque par le qualificatif d'eikos, de vraisemblable. Or ce "discours vraisemblable" se rencontre lorsqu'il est question de ce monde sensible, changeant, énigmatique, corruptible, terriblement temporel. Ce monde auquel on ne peut appliquer les critères de la connaissance véritable, ceux de la connaissance de l'intelligible, c'est-à-dire de l'être stable, immuable, éternel. Du point de vue de la vérité, le monde sensible, comme simple copie du monde intelligible, comme dégradation de l'être, n'est pas susceptible d'un discours "logique". Le sensible échappe au pur Logos, l'effort d'en discourir ne peut produire qu'une vraie-semblance, un "vero simile", quelque chose qui ressemble au Vrai mais qui n'est pas vrai. Si nous n'avions à faire qu'au monde intelligible, si nous étions purs esprits, la disqualification du sensible ne serait pas gênante. Mais voilà, nous sommes nous mêmes partie prenante du monde sensible. Toute conversion, quelle qu'elle soit, ne peut nous en détourner. Il faut donc bien que nous mettions au point les procédures qui nous permettent de penser le sensible en tant que tel et non pas seulement en tant que pâle copie de l'intelligible. D'où l'utilité du Mutos comme Eikos Logos, "discours qui porte sur les copies des formes intelligibles, c'est-à-dire sur les choses sensibles". Dans sa très riche analyse du Timée, Luc Brisson montre comment Platon donne à l'Eikos, au vraisemblable, un contenu positif : non celui d'être une catégorie dégradée de la vérité intelligible mais bel et bien d'être le type de discours qui convient à ce que l'on voudrait nommer "vérité sensible", si "vérité" n'était pas la marque exclusive de l'intelligible.

Platon, qui est celui qui établit la différence critique entre Logos et Muthos, continue d'utiliser les mythes lorsqu'il en a besoin. Il en crée même, comme le texte du Timée, ce dialogue qui porte précisément sur la création du monde, ce monde dans lequel, nous les hommes nous vivons. Pour le comprendre, ce monde, il nous faut nous raconter des histoires. Il nous faut forger des discours obliques, sans essayer de les redresser. Non du Logos, mais du Muthos. "Pour le philosophe, le mythe était donc une allégorie des vérités philosophiques ; pour les historiens c'était une légère déformation des vérités historiques. Soit dit en passant, l'une et l'autre versions se retrouvent chez Platon (...) Toutefois, chez Platon, l'allégorie philosophique, cette demi-vérité, correspondait à la fois à la participation du sensible à la vérité des Idées et, néanmoins, à l'impossibilité d'une science rigoureuse du sensible." Cette ambiguïté du statut du mythe, Paul Veyne l'expose magnifiquement dans son essai "Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?". Il l'expose et montre comment les Grecs, y compris Platon, ne voulaient pas la dépasser, mais l'utiliser.

Pour penser certaines choses, le Logos convient, pour en penser d'autres, c'est du Muthos dont nous avons besoin. Comme le montre Luc Brisson, il ne s'agit pas d'opposer un récit à un discours argumenté, un discours invérifiable à un discours vérifiable, comme si l'un était bon et l'autre mauvais. Il s'agit plutôt de jouer de cet arsenal différencié, et de ne pas se tromper de type de discours en fonction du type d'objet dont on veut parler.

Pour penser le monde sensible, le discours mythique, dans son inconvenance, convient très bien. L'architecture étant ce qui donne forme et consistance à notre monde sensible, elle nous semble relever du Mythe bien davantage que du Logos.

Le recours au mythique nous semble utile non seulement dans son contenu mais dans ses procédures. Jean-Pierre Vernant a exposé le fonctionnement du couple Hestia-Hermes, comme clé de la compréhension de la conception grecque de l'espace. On peut y adjoindre la relation amoureuse de Gaïa et d'Ouranos contée dans la Théogonie d'Hésiode. Dans ces deux cas on trouve un ensemble de qualités spatiales structurées en séries d'unités dédoublées. Centralité-dispersion, stabilité-mobilité, intériorité-extériorité, fermeture-ouverture, terre-ciel, plein-vide, lumière-ombre, etc... On y reconnaît les principales dimensions de l'espace architectural dans leurs qualifications qui échappent au discours logique et donc la plupart du temps se trouvent tues, selon l'adage de Wittgenstein : "ce dont on ne peut parler, on doit le taire". C'est précisément parce que le Logos se trouve sans "mots" pour parler de ces qualités sensibles de l'espace architectural, que la "parole" du Muthos doit être mobilisée. Grâce à elle on n'est plus contraint d'identifier, de saisir de façon univoque l'objet de la pensée, pour pouvoir le décrire, le définir. Au contraire on est invité à considérer le "complément" dans la compréhension du "sujet". Non pas le centre tout seul, où la périphérie toute seule, mais le couple centre-périphérie saisi dans sa dualité complémentaire. Non pas la stance ou le déplacement mais le repos et le mouvement. Cette union difficile à expliquer logiquement, l'hymne à Hestia la dit sans réticence lorsqu'il évoque Hermes : "protège-moi d'accord avec la Déesse vénérée qui t'est chère. Vous habitez tous deux les belles demeures des hommes de la terre, avec des sentiments d'amitié mutuelle". La contradiction logique entre ce qui demeure et ce qui passe est remplacée par leur complicité. Le mythe nous permet de nous mettre à l'écoute d'un registre de l'être que le concept étouffe, aussi bien lorsque nous nous mettons en posture descriptive qu'en posture productive. Certes le message mythique n'a pas la clarté et la distinction du message logique. Le discours "vraisemblable", celui qui n'est pas "vérifiable", demande toujours à être interprété, ou plutôt ré-interprété. Son autorité comme parole de vérité est précaire, contrairement au discours logique dont la vérificabilité assure la certitude.

Mais cette certitude est fondée sur un principe qui est extérieur au discours même et qui fonctionne comme principe d'autorité auquel se régler. De façon paradoxale on peut dire que ce discours ne souffre pas la discussion : ou bien l'*adaequatio intellectus ad rem* est atteinte, et la Vérité est trouvée, ou bien elle ne l'est pas et l'on erre dans l'erreur. Au contraire le discours mythique est auto-référentiel : ce qu'il propose, il ne le valide par une proximité plus ou moins grande avec la chose dont il parle, car il est la chose dont il parle. Gaïa et Ouranos dont l'embrassement crée le monde, ne sont pas des représentations plus ou moins adéquates de l'espace sensible, ils sont l'espace sensible, la Terre et le Ciel en acte, en performance, dans une parole qui ne les dit pas à distance, mais les fait se déployer, avec nous comme témoins, ou plutôt comme complices. Aussi la parole mythique ne tire son autorité que de sa profération. Elle n'impose rien à celui qui ne veut pas l'entendre. Son efficacité ne provient que d'une convention librement acceptée par des acteurs qui veulent bien considérer le monde comme la scène où se joue leur vie. Qui dit convention dit bien la fragilité de l'accord. Nulle autorité extérieure à laquelle se référer. Seulement la bonne volonté de vivre ensemble en nous racontant des histoires sur notre propre histoire. En ce sens l'architecture appartient bien au monde de la parole, non pas comme une métaphore linguistique, mais comme cette scène de la "parole d'avant les mots" qu'Antonin Artaud rencontre avec le théâtre Balinais. Parole qui est geste, déploiement spatial plutôt que texte.

Le recours au mythique dans la pensée de l'architecture ne porte ses fruits que dans son utilisation pragmatique. Il faut faire agir, jouer les couples de dieux dans la configuration spatiale que l'on veut analyser aussi bien que dans celle que l'on projette. Essayer la rencontre de Gaïa et d'Ouranos pour comprendre San Francisco, ou "les sentiments d'amitié mutuelle" qui unissent Hestia et Hermès pour reconnaître l'originalité de Los Angeles. C'est grâce au mythe que nous est révélé par exemple, la raison du charme de l'application du schéma urbain en grille orthogonale sur la pente des collines : au sommet de la rue qui franchit nécessairement la ligne de plus grande pente le Ciel pénètre sa mère la Terre. L'horizon urbain n'est plus la ligne qui sépare, mais la zone qui réunit le haut et le bas, le là et l'au-delà, il est le lieu d'une rencontre entre ce que la raison contraint à la séparation. La rue en pente, débouchant sur le vide encadré par les constructions installées au sommet de la colline, n'est plus considérée comme une erreur du système de circulation, mais comme le dispositif spatial qui permet de domestiquer l'horizon et rend familière, tout en lui laissant sa puissance énigmatique, la limite passage entre l'intérieur et l'extérieur, l'une des qualités fondamentales de l'espace architectural, à la différence de l'espace géométrique qui définit, délimite, enferme chacun chez eux l'intérieur et l'extérieur de la forme.

Le tissu de la ville

Quant à la forme urbaine de Los Angeles, la pensée logique lui refuse toute organisation, à peine capable de percevoir l'absence de centralité ou la surprésence des voies de circulation, en n'y trouvant que des caractéristiques négatives. Alors que l'utilisation du couple Hestia-Hesmès comme clé de compréhension permet d'apprécier les qualités de cette ville-réseau où l'intimité de la résidence trouve mille lieux où se nicher dans la croisée mille fois renouvelée des voies de déplacement ouvertement exaltées.

Mais est-il légitime d'utiliser le Mythe comme paradigme de compréhension de la ville moderne ? N'est-ce pas une coquetterie intellectuelle, voire un anachronisme théorique, que de recourir au Mythe pour pratiquer la modernité ? Je ne répondrai que par le témoignage d'expériences qui ont institué notre monde moderne. Celle de Freud qui tisse le texte de la psychanalyse avec celui de la mythologie grecque. Celle de la peinture surréaliste qui fait du Minotaure la figure emblématique de notre existence. Et enfin Mark Rothko qui dans la première partie de son oeuvre ne se propose pas "d'illustrer des mythes mais d'en fabriquer". Et les mythes en peinture, qu'il élabore, concernent la relation de l'être humain avec le monde et le cycle de la vie, avec le "drame humain" ou la "tragédie" comme il le nomme. Mais peut-être encore plus proche de notre thèse sa peinture non-figurative de l'après-guerre jusqu'à sa fin. Ces toiles au format rectangulaire vertical partagé en sous-rectangles distingués et réunis tout à la fois par des bandes horizontales que l'on a considérées comme des "abstractions" de paysages naturels à la Turner. Or Rothko refusait cette lecture directe de son travail : "Absolument pas : il n'y a pas de paysage dans mon oeuvre". Et cependant il maintenait "que l'art abstrait ne l'intéressait pas ; j'ai toujours peint réalistement. Ma peinture actuelle est réaliste". Ce paradoxe ne peut se dénouer que si l'on considère la "réalité" peinte par Rothko, non pas représentée sur la toile, mais présente par la toile, comme un morceau de cette scène urbaine architecturée où Ciel et Terre se rencontrent. Le souci mythologique de sa première période s'est effacé devant l'obsession de la condition de l'être urbain américain, où l'usage de la grille orthogonale, comme forme de la ville, installe l'ouverture de la vue sur le vide de la rue qui se développe linéairement sans obstacle, même sans la pente des collines de San Francisco. Rothko, loin de Manhattan, se sentait mal. Son domaine ce n'est pas la campagne, son horizon ne se déploie pas "horizontalement", son champ pictural c'est celui de l'horizon encadré verticalement. Ses formes n'ont plus besoin de prendre les figures mythologiques pour nous faire partager le sens des structures fondamentales de l'espace que nous pratiquons en tant qu'être urbain.

Si certains trouveront ma tentative de démonstration de l'utilité du recours au Mythe pour penser le lieu par trop entachée de "métaphorisme", je leur donne rendez-vous pour une prochaine rencontre au plus près de la conception architecturale, cette fois éclairée par le mythe de la cabane primitive et de son complément, celui du labyrinthe, à la suite d'une filière qui irait de Loos à l'abbé Laugier en passant par Semper et Quatremère de Quincy.

"Timée :

- Si donc, Socrate, en bien des points et sur bien des questions - les dieux et la génération de l'univers - nous nous trouvons dans l'impossibilité de proposer des explications qui en tous points soient totalement cohérentes avec elles-mêmes et parfaitement exactes, n'en sois pas étonné. Mais, si nous proposons des explications qui ne sont pas des images plus infidèles qu'une autre, il faut nous en contenter, en nous souvenant que moi qui parle et vous qui êtes mes juges sommes d'humaine nature, de sorte que, si, en ces matières ou nous propose un mythe vraisemblable, il ne sied pas de chercher plus loin.

Socrate :

- Parfait ! Timée, il faut absolument souscrire aux conditions que tu viens de poser".

Platon, Timée 29c.

Bibliographie

- Antonin Artaud, "Le théâtre et son double", Gallimard, Paris, 1964.
 Reyner Banham, "Los Angeles. The architecture of four ecologies", Penguin Press, Harmondsworth, 1971.
 Luc Brisson, "Platon, les mots et les mythes", Maspero, Paris, 1982.
 Anna Chave, "Mark Rothko. Subjects in abstraction", Yale University Press, New Haven, 1989.
 Emmanuel Kant, "Critique de la Raison Pure", Flammarion, Paris, 1976.
 Maurice Merleau-Ponty, "L'oeil et l'esprit", Gallimard, Paris, 1964.
 Platon, "Timée/Critias", traduction de Luc Brisson, G.F. Flammarion, Paris, 1992.
 Jean-Pierre Vernant, "Mythe et Pensée chez les Grecs", Maspero, Paris, 1965.
 Paul Veyne, "Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?", Seuil, Paris, 1983.

Le tissu de la ville

Je commencerai par m'interroger sur une question qui pourrait paraître un peu scolastique, mais qui me semble pouvoir être utilisée comme une intéressante voie d'accès à la compréhension de ce que sont l'architecture et la ville : c'est la question de la forme verbale qui conviendrait à la pensée de l'architecture. Je fais la proposition que c'est le gérondif. En tant que mode de l'action à accomplir, en tant que forme progressive, du "work in progress", le gérondif permet de dire l'architecture aussi bien dans sa conception que dans sa réception. Le gérondif nous permet de passer du simple présent à une extension de la présence dans laquelle l'acte se déploie en action.

C'est dans les Confessions de St Augustin que j'ai trouvé une décisive approche de cette question, lorsqu'il s'interroge sur notre relation au temps et au fonctionnement de la mémoire : "Oui, si le futur et le passé sont des réalités, je veux savoir où ils sont. N'y arrivais-je pas encore, je sais du moins que ces réalités, où qu'elles soient, n'y sont point futures ou passées, mais présentes. A les y supposer, en effet, futures, elles n'y sont pas encore, et, passées, elles n'y sont plus. Où qu'elles soient donc et quelles qu'elles soient, elles ne sont que présentes" (Livre XI-18). Car nous devons partir du postulat selon lequel pour être connu il faut être, du non-être il n'y a pas de connaissance. Donc nous devons faire une place dans l'être, au pas-encore et au déjà-plus. La seule solution consiste dans l'épaississement du présent, dans sa double extase vers le futur et vers le passé. "Du moins est-il maintenant limpide et clair que ni le futur ni le passé ne sont rien (*du premier nous avons des indices, du second des traces*) et que l'expression : trois temps, passé, présent, futur est impropre, mais que peut-être l'expression propre serait : trois temps, un présent où il s'agit du passé, un présent où il s'agit du présent, un présent où il s'agit du futur. Il y a, en effet, dans l'âme, trois données que je ne vois pas ailleurs : un présent où il s'agit du passé, le souvenir ; un présent où il s'agit du présent, la vision ; un présent où il s'agit du futur, l'attente. Me permettra-t-on de la dire ? Ce sont trois temps que je vois et, je l'avoue, trois réalités." (Livre XI-20). Ainsi le présent se trouve-t-il non seulement enrichi, mais pourrait-on dire sauvé. Car la dimension du présent laissée à elle-même se réduit bien vite à la réalité si fragile de l'instant. Il est paradoxal de voir que nous avons pris en compte cette possibilité du dédoublement du temps pour le futur et le passé, avec le futur antérieur et le plus-que-parfait, mais que nous n'avons pas forgé de forme verbale similaire pour le présent lui-même. Il nous manque un plus-que-présent ! Mais en considérant la fréquence de l'expression "il s'agit" dans le texte de St Augustin, il me semble possible de proposer le gérondif, en tant que mode de l'action à accomplir, comme la forme verbale de notre relation à la présence du monde, que la traduction énonce comme "vision", vision que nous devons bien sûr considérer comme un concentré de notre perception générale du monde, sous les diverses formes que le corps met à notre disposition, et pas seulement comme sens exclusif de la vue.

Puisque nous sommes maintenant à l'abri de la précarité de l'instant entrons dans le présent en acte. Encore une fois avec St Augustin lorsqu'il s'interroge sur ces choses qui nous permettent de penser, les "catégories" d'existence, d'essence, de qualités, etc., et que la "vision" du monde ne nous a pas fournies.

"Voici donc un point acquis : apprendre ces choses-là, dont nous n'avons par les organes aucune image, mais que, sans images, nous voyons en nous, telles qu'elles sont par elles-mêmes, ce n'est rien autre que par la "cogitation" (*cogitando*) mettre pour ainsi dire ensemble (*quasi colligere*) les données que la mémoire contenait çà et là sans ordre et, par l'attention, faire que, placées comme sous la main, précisément dans la mémoire où, auparavant, elles se dérobaient éparées et à l'abandon, elles tombent aisément sous un regard désormais familiarisé. De telles notions, ah ! quelle quantité en suspension dans mon âme ! Acquisées déjà et placées en quelque sorte, comme je disais, sous la main, elles constituent ce que, suivant notre façon de dire, nous avons appris et que nous savons. M'arrêté-je d'y revenir à de courts intervalles, les voilà de nouveau si englouties, comme emportées à la dérive en des renforcements plus écartés, qu'il faut, comme des nouveautés, les tirer derechef par la "cogitation" (*excogitanda*) de la même place que devant, car elles n'ont d'autre gîte, et, pour que savoir se puisse, les ramasser de nouveau (*cogenda*), autrement dit les mettre ensemble (*colligenda*) comme au sortir d'un état de dispersion, d'où le mot "cogitation" (*cogitare*) : il y a en effet, entre *cogo* et *cogito*, le même rapport qu'entre *ago* et *agito*, entre *facio* et *factito*. Toutefois l'âme s'est attribué ce mot-là en propre : s'agit-il de ce que l'on met ensemble (*quod colligitur*), autrement dit que l'on ramasse (*quod cogitur*) non pas ailleurs, mais dans l'âme, en ce cas le terme propre est "cogitation" (*cogitare*)." (Livre X, 11)

Ce qui me frappe dans ce texte c'est encore une fois la présence du gérondif. Présence souterraine dans le texte en français qui force le traducteur à mettre entre parenthèses l'expression latine au gérondif que le français a bien du mal à transmettre par lui-même. Ou bien à mettre entre guillemets la "cogitation", que le mot de pensée ne pourrait traduire dans son épaisseur temporelle de processus de pensée, tant nous sommes habitués à aller droit au résultat en négligeant le procès qui y mène et qui est bien pourtant l'action de penser.

Ces choses, donc, qui ne nous sont pas données par les sens, nous les trouvons en nous "éparées et à l'abandon" et il nous faut les rassembler, les réunir, les ramasser ("cogere"). Et ce rassemblement, pour pouvoir penser, nous devons le répéter, l'entretenir, d'où la formation du fréquentatif de "cogo", "cogito". Cet étirement se fait dans le temps du présent étendu, dédoublé, épaissi dans lequel nous nous insinuons, nous nous déployons.

Ceci nous rappelle que la pensée aussi est une action. "Les mots sont des actes", dit Wittgenstein. Ce qui n'est pas si facile à penser dans notre langue qui traite de l'Être à l'infinitif, toujours comme au repos. L'essence, depuis Platon, est à l'arrêt, seule l'existence est en mouvement, ce qui serait précisément le signe de son insuffisance d'être. Par contre la langue anglaise ne peut se passer de la forme progressive, l'être y est spontanément "étant"

hors de la stance. Heidegger s'y *entend* difficilement : pour distinguer l'être de l'étant, il faut recourir à la majuscule seulement visible, "the Being of the being" ! L'être n'y est substantivé que sous forme de performance. Ce ne sont donc pas les conditions socio-économiques qui font se développer la philosophie pragmatique en anglais, c'est la langue elle-même.

Et c'est sans surprise que j'ai retrouvé l'usage abondant du gérondif dans ce qui est sans doute l'un des derniers traités classiques d'architecture : les "Instructions élémentaires à l'adresse des jeunes gens qui se destinent à l'étude de l'Architecture Civile" du piémontais Bernardo Vittone publié à Lugano en 1760. Dans un chapitre où Vittone décrit la méthode qui selon lui permet "dans leur composition d'établir avec facilité et régularité les parties des Edifices", on trouve une profusion de gérondifs comme si cette forme verbale était vraiment celle qui convient à la "progettation" ; à l'élaboration du projet, comme disent aujourd'hui encore les Italiens. "Ceci fait, et fixée sur un tel dispositif (la feuille quadrillée) l'idée de la forme que l'on veut donner à la construction, on ira de membre en membre, déterminant (*determinando*) la longueur des côtés (...). Et commençant (*cominciando*) par les murs de façade (...) et passant (*passando*) de ceux-ci aux cloisons (...) on ira ainsi de partie en partie continuant (*continuando*) jusqu'à la détermination du tout (...). Et avec l'escorte des règles ci-dessus exposées, pensant, esquissant, murissant la pensée (*escogitando, abbozzando e maturando* il pensiere) tout se retrouvera déterminé." C.Q.F.D. !

Il est intéressant de comprendre comment le mot de "gérondif" est lui-même le gérondif du verbe *gero-gerere-gerundium* qui signifie "prendre en charge, accomplir", mais aussi "porter sur soi" comme on porte un vêtement. Et le participe passé, *gestum*, nous donne l'événement, l'exploit, les choses accomplies (*res gestae*) mais aussi la *geste* ou le récit de ce qui est arrivé. L'étape suivante c'est le *gestus*, le mouvement du corps, l'attitude corporelle. Et finalement c'est le *gestamen*, l'objet porté, le fardeau mais aussi le vêtement, l'ornement. Auquel nous a conduit également le fréquentatif de *gero, gesto*, l'action de porter çà et là, celle de porter habituellement sur soi. Maintenant nous sommes entrés à fond dans une pensée de l'architecture telle que nous pouvons la développer à la suite de Wittgenstein et de Loos.

On connaît leur commune attention pour le vêtement bien coupé, celui qui convient aux mouvements du corps. Le vêtement, pour eux, est bien davantage qu'une simple métaphore de l'architecture. Tout d'abord deux "remarques mêlées" de Wittgenstein : "l'étrange ressemblance d'une recherche philosophique (surtout peut-être en mathématiques) avec une recherche esthétique. (Par exemple, ce qui ne va pas dans tel vêtement, ce qui serait seyant, etc.)". Et puis celle-ci "souviens-toi de l'impression que t'a faite une bonne architecture, à savoir l'impression d'exprimer une pensée. Elle aussi, on aimerait la suivre du geste."¹

Ce n'est pas le moment de développer ces propositions, mais je voudrais seulement en signaler la commune origine viennoise de ce début de XXe siècle où Loos, ami de Wittgenstein,

¹ Ludwig Wittgenstein, "Remarques mêlées", pages 36 et 39, ed. Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1990.

propose sa théorie du revêtement (*bekleidung*) en architecture.² Ce qui semble paradoxal de la part de celui qui mène la croisade contre l'ornement dans son célèbre essai "Ornement et crime". C'est qu'il faut comprendre que le revêtement n'est pas un ornement. Le revêtement touche à l'essentiel de la forme spatiale. Il est ce par quoi est donné le caractère spécifique de l'espace architectural. C'est lui qui donne l'ambiance, qui qualifie, qui identifie l'espace. Il n'est pas un décor secondaire appliqué à une structure primaire, primordiale. Il n'est pas un ornement du mur, il est la qualité des parois du vide que nous habitons. Cette théorie du revêtement Loos l'emprunte à Semper qui le premier au milieu du XIX^e siècle a opéré ce renversement du paradigme vitruvien de la cabane primitive comme origine de l'architecture.³ Pour Semper l'architecture ne commence pas par la construction d'une structure dont il s'agit en un second temps seulement de remplir, de couvrir les vides béants entre les éléments qui composent le système poteaux-poutres comme cela se produit avec l'édification de la cabane de Vitruve, de Laugier ou de Quatremère de Quincy. Pour Semper, le premier geste architectural est celui qui consiste à délimiter un espace autour d'un foyer par le déploiement de tentures qui enclosent, protègent et donnent forme à l'espace où se réunir. Le problème technique de faire tenir debout ces tentures est secondaire et trouve diverses solutions non pertinentes quant à l'attribution du sens de la forme spatiale. Autrement dit pour Semper, et pour Loos ensuite, l'origine de l'architecture est textile et non constructive. D'abord le vêtement, le re-vêtement, ensuite le mur. Ce renversement des valeurs nous étonne encore. L'architecte chez les grecs, dans la langue grecque n'est-il pas l'*arkhitektòn*, le chef (*arkhi*) charpentier (*tektòn*), le maître-bâtitseur ? N'a-t-on donc pas commencé par la charpente en bois, plus tard traduite en pierre, comme le raconte Vitruve ? N'y a-t-il pas d'abord eu la structure, puis ensuite sa couverture, son revêtement ? L'étymologie grecque de l'architecture serait-elle trompeuse ? Pas sûr, et Semper a peut-être raison de la mobiliser à son tour en faveur de son origine textile.

En effet nous trouvons une étrange configuration étymologique, comme une ronde de mots autour de l'idée architecturale, dans laquelle nous trouvons *teckhné*, *tektòn*, puis les latins *tegere* et *texere*. Autrement dit, la technique ou l'art, la charpente ou le bâtir, la couverture ou le tissage ! Ils proviennent tous d'une racine indo-européenne commune *tekth*, *teksala*, qui signifie produire, bâtir, mais qui évolue en *tesla*, d'où le latin *tela*, tissage, trame, réseau. Si les relations de transformation entre ces mots ne sont pas clairement établies, selon les spécialistes,

² Adolf Loos, "Le principe du revêtement", in "Paroles dans le vide", ed. Champ Libre, Paris, 1979. "Prenons le cas d'un architecte qui a pour tâche d'élaborer un espace chaud et intime. Les tapis donnent cette note chaude et intime. Il décide donc d'étendre un tapis sur le sol et d'en suspendre d'autres aux quatre murs. Mais on ne construit pas une maison avec des tapis. Le tapis de sol aussi bien que les tapis muraux exigent une structure capable de les recevoir de façon adéquate. Découvrir cette structure constitue la seconde tâche de l'architecte. Tel est le droit chemin, le chemin logique où doit s'engager l'art de bâtir (...) Au commencement il y eut le vêtement (...), la couverture est la plus ancienne expression de l'architecture (...), la couverture devait être fixée quelque part (...) d'où les murs. C'est ainsi que se développe l'idée de construction. Il est des architectes qui procèdent autrement. Leur imagination ne conçoit pas des espaces, mais des murs."

³ Gottfried Semper, "Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica", traduction italienne de "Der Stil", ed. Latezza, Bari, 1992.

on ne peut cependant douter, comme le dit Eric Partridge⁴, que ces mots sont bien reliés entre eux phonétiquement et par leur commune indication du bâtir en général. Si les mots grecs confirment bien le sens du bâtir comme charpente, structure construite, les mots latins qui en proviennent indiquent plutôt la couverture et le tissage. *Tegere*, couvrir donne le toit (*tectum*), la couverture (*tegumen*), mais aussi la tige (*toga*), un vêtement au sens propre, ou la tuile (*tegula*) et en anglais par transformations successives *thatch*, la couverture du toit de chaume. Quant à *texere*, venu plus directement de l'indo-européen *teksala*, il indique la communauté du tisser avec le bâtir. Il donne notre *textile* et bien sûr notre *texte* qui n'est rien d'autre que le tissage des mots, leur entrelacement selon une *trame* narrative. Quel voyage du bâtir au texte en passant par le tissage !

Il ne s'agit pas pour nous bien sûr de trancher entre Vitruve et Semper, entre l'origine-charpente et l'origine-tissu de l'architecture, mais de comprendre comment le paradigme vitruvien a régné, règne encore ?, sans partage et a établi des priorités dans la conception, le rôle primordial de la structure, qui ont repoussé au second plan des éléments alors condamnés au décoratif, à l'ornemental, au superflu finalement⁵. Ce faisant on a manqué la reconnaissance du rôle fondamental que joue le "tissu", et ses traductions en matériaux solides, dans la définition et la qualification des espaces de l'habiter. D'où la violence de Loos, nécessaire à l'ébranlement du système vitruvien si bien installé. Il n'est pas facile de faire admettre l'origine textile de l'architecture. Le bâtiment serait d'abord, dans son projet, un vêtement, un revêtement des mouvements possibles du corps. Ce n'est que secondairement, dans son projet, qu'il serait une construction. En fait, bien sûr, l'architecture est toujours l'union d'un revêtement et d'une structure, mais dans quel ordre de préséance théorique ? Il y aurait toute une histoire de l'architecture à refaire à la lumière de la dualité de ces deux modèles originaires⁶.

⁴ Eric Partridge, "Origins. A short etymological dictionary of modern English", page 698, ed. Greenwich House, New-York, 1983.

⁵ Laugier cité par Quatremère de Quincy dans l'article Cabane de l'Encyclopédie Méthodique. Architecture, page 384, tome I. "C'est en se rapprochant dans l'exécution de la simplicité de ce premier modèle, que l'on évite des défauts essentiels et que l'on saisit les perfections véritables. Les pièces de bois élevées perpendiculairement nous ont donné l'idée des colonnes ; les pièces horizontales qui les surmontent nous ont donné l'idée des entablements ; enfin les pièces inclinées qui forment le toit nous ont donné l'idée des frontons. Voilà ce que tous les maîtres de l'art ont reconnu : mais qu'on y prenne bien garde, jamais principe ne fut plus fécond en conséquences. Il est facile désormais de distinguer les parties qui entrent essentiellement dans la composition d'un ordre d'architecture d'avec celles qui n'y sont introduites que par besoin, ou qui n'y ont été ajoutées que par caprice. C'est dans les parties essentielles que consistent toutes les beautés ; dans les parties introduites par besoin consistent toutes les licences ; dans les parties ajoutées par caprice consistent tous les défauts. Ceci demande des éclaircissements : je vais tâcher d'y répondre tout le jour possible.

Ne perdons point de vue notre *cabane* rustique : je n'y vois que des colonnes, un plancher ou entablement, un toit pointu, dont les deux extrémités forment chacune ce que nous nommons un fronton. Jusqu'ici point de voûte, encore moins d'arcades, point de piédestaux, point d'attique, point de porte, même point de fenêtres. J'en conclus donc et je dis : dans tout ordre d'architecture, il n'y a que la colonne, l'entablement et le fronton, qui puissent entrer essentiellement dans sa composition. Si chacune de ces trois parties se trouve placée dans la situation et avec la forme qui lui convient, il n'y aura rien à ajouter pour que l'ouvrage soit parfait."

⁶ Giovanni Fanelli et Roberto Gargiani, "Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea", ed. Laterza, Bari, 1994.

Cependant cette origine textile de l'architecture nous en avons des indices, sinon des preuves. D'abord, dans l'existence d'un vêtement traditionnel des bergers turcs, le *Kepenek*⁷ qui est une sorte de manteau ou de cape d'une seule pièce qui se referme à la base de la fente du devant, qui est sans manche mais avec un capuchon intégré, et qui par sa composition même peut tenir debout tout seul ! Comme une cage protectrice de laine tissée dans laquelle le berger se faufile pour se protéger. Avec le *Kepenek*, la "couverture" n'a pas besoin d'une structure, fut-elle le corps humain dressé, pour se maintenir érigée. Le vêtement est à lui-même sa propre structure. Je propose de considérer le *Kepenek* comme le pendant semperien-loosien de la cabane rustique vitruvienne !

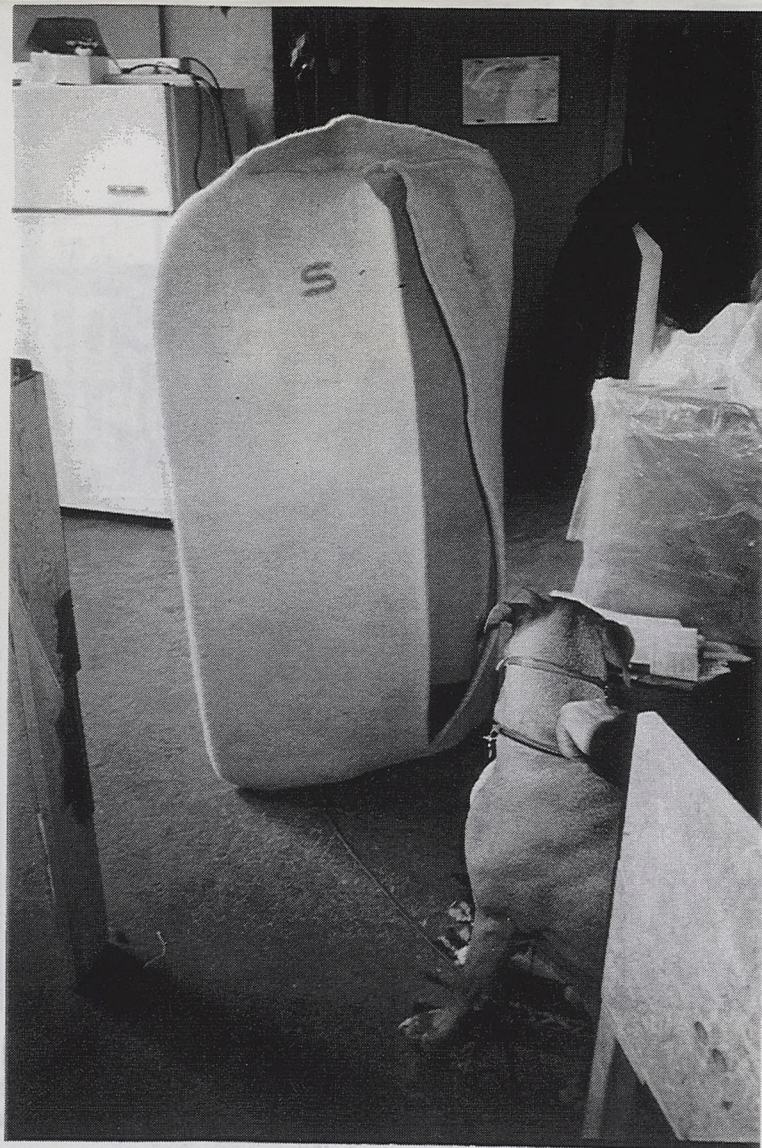
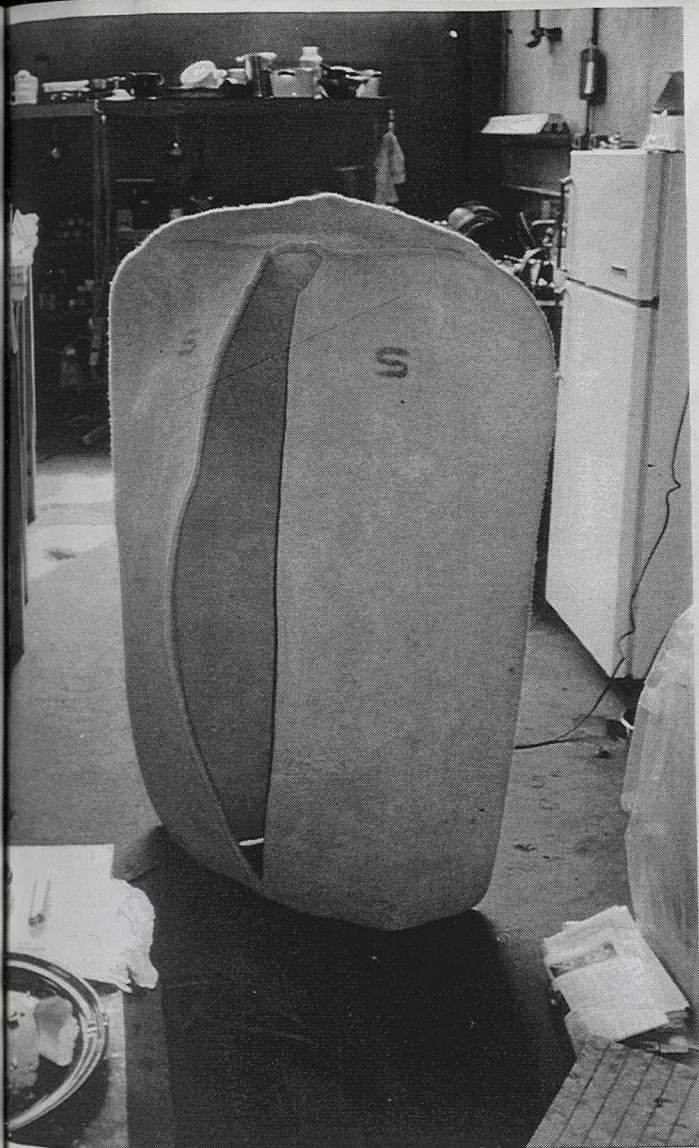
Ensuite dans notre langage courant pour décrire la ville, qui propose le *tissu urbain*, la *trame de la ville* ou le *mur-rideau*. Comme une reconnaissance, outre le "revêtement" des parois proprement architecturales, de la dimension textile de l'espace de la ville où nous habitons, la trame de l'entrelacement des réseaux qui fait tissu. Entre-t-on en ville comme on entre dans son vêtement ? L'espace urbain n'est-il pas cette texture épaisse dans laquelle on s'enfile ? Et cette épaisseur spatiale n'est-elle pas le lieu, la scène où le présent désormais dédoublé, en plus-que-présent augustinien, permet à l'épaisseur temporelle de se déployer.

Dans le tissu épais et confortable de la ville, nous nous mettons à l'abri du temps toujours menaçant de la précarité de l'instant. Y demeurant, nous durons encore un peu.

La suite de mon discours je la tiendrai en images. Photographies prises à San Francisco et La Jolla ou empruntées à Wayne Thiebaud et à Mark Rothko⁸. Non que les mots rencontrent une limite dans le dire de l'architecture. Mais plutôt que l'image nous ouvre à un autre style d'interprétation, à un autre mode de penser l'architecture et la ville, par lequel les formes spatiales sont comprises par de pures formes.

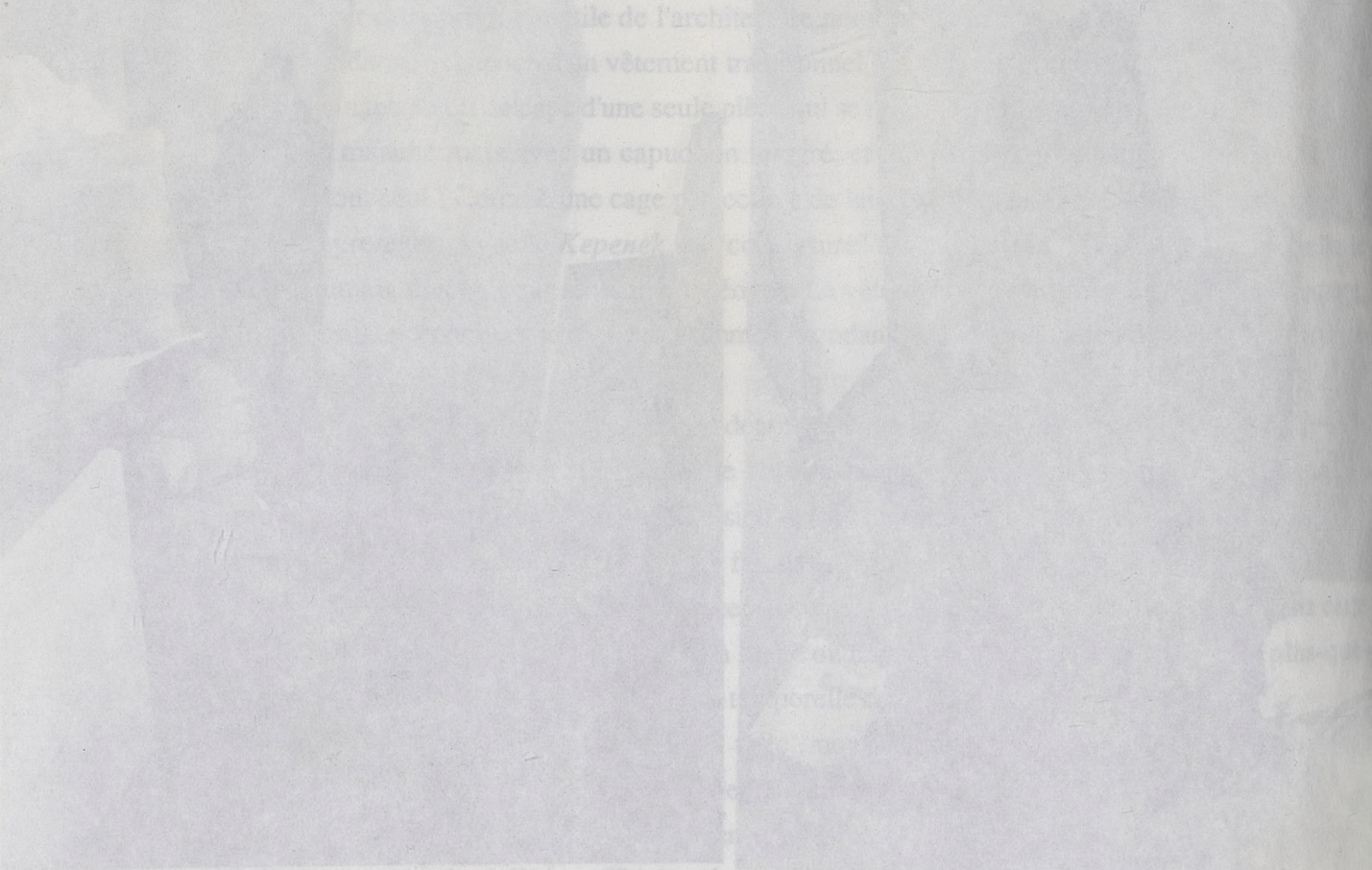
⁷Ce sont Mary-Ann Ray et Robert Mangurian, professeur d'architecture au SCIARC de Los Angeles, qui m'ont révélé l'existence de ce vêtement de berger turc, au cours d'un brunch familial de février 1995, dans leur atelier de Culver City.

⁸"Mark Rothko", catalogue d'exposition, galerie Beyeler, Bâle, 1990.
Bonnie Clearwater, "Mark Rothko. Works on paper", Phaidon, Oxford, 1989.
Karen Tsujimoto, "Wayne Thiebaud", University of Washington Press, Seattle, 1985.

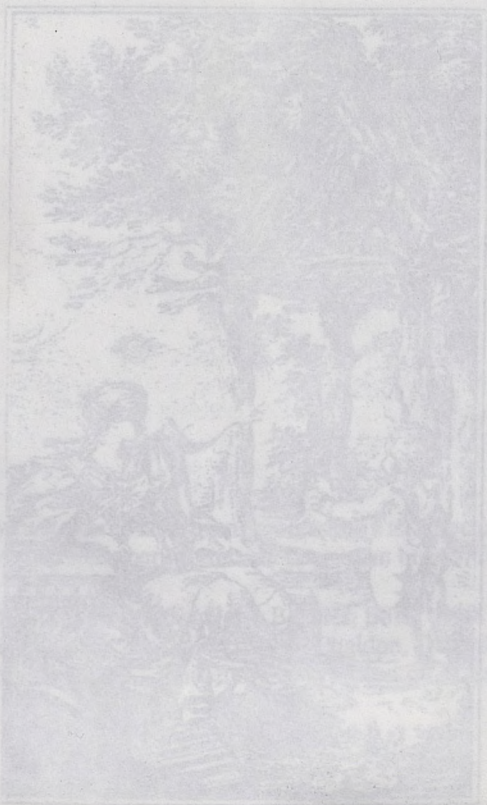


Le Kepenek du berger turc donne figure à l'origine textile de l'architecture selon Semper. Laugier, lui, maintient la thèse de l'origine structurale de la cabane vitruvienne.





soit ou empruntées à Wayne Thebaud et à Mark Rothko. Non que les motifs renouent avec la limite dans le sens de l'architecture. Mais plutôt que l'image nous ouvre à un autre mode d'inspiration, à un autre type de langage. Les formes spatiales sont comprises par de pures formes.

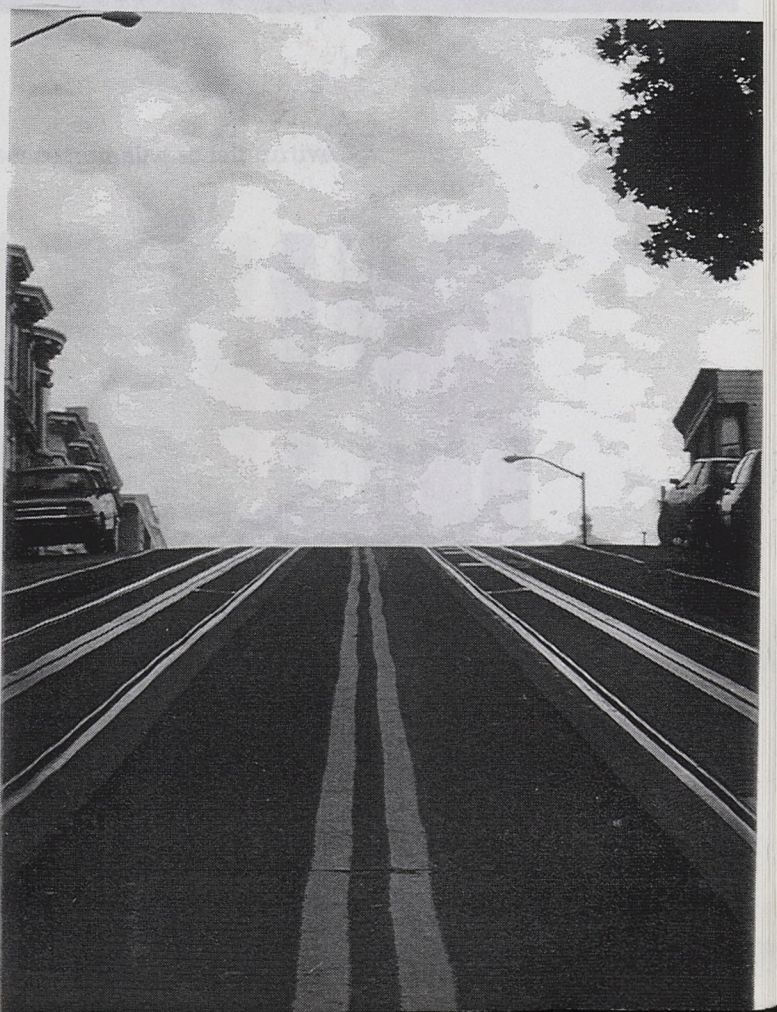
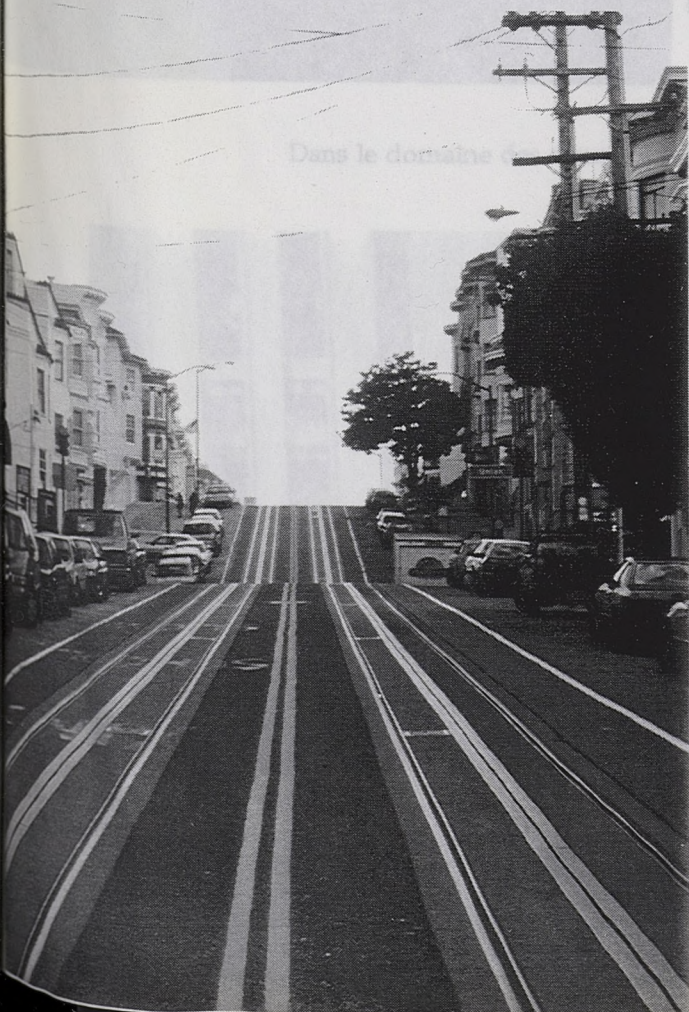


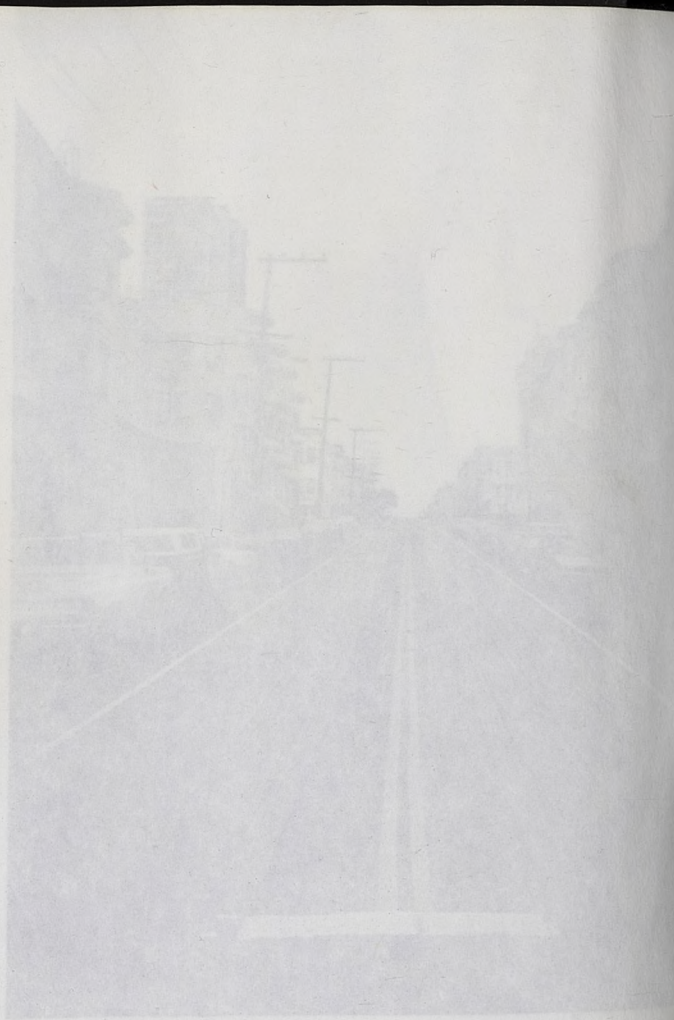
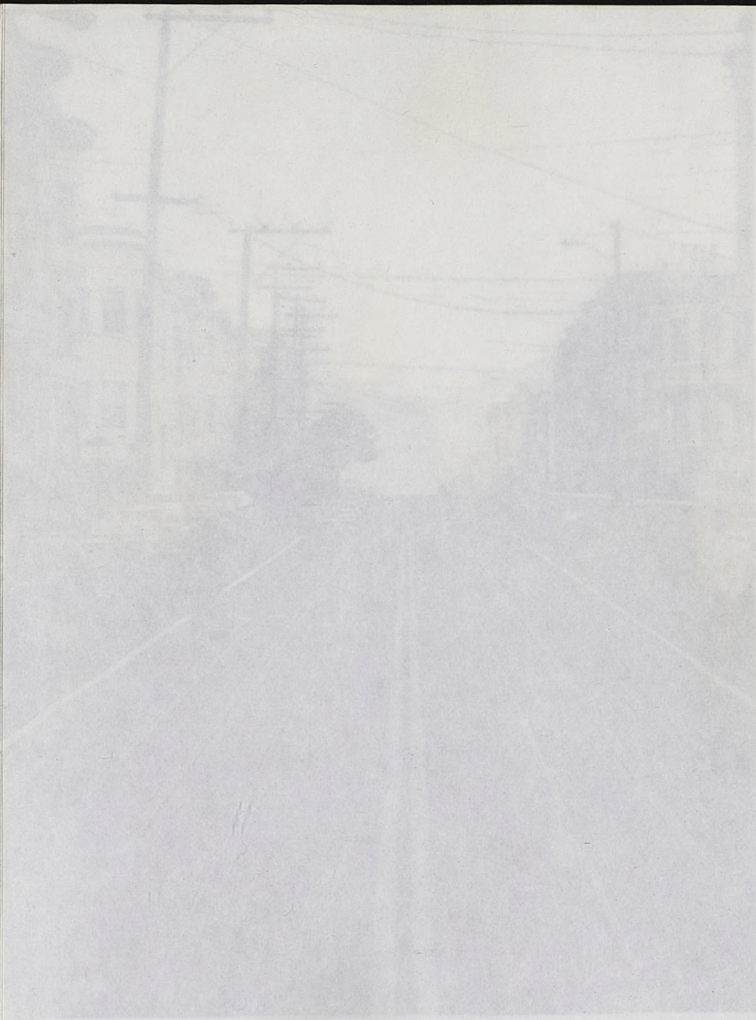
²Ce sont Mary Ann Ray et Bonnie Clearwater qui ont révélé l'existence de ce lieu à Culver City.
³"Mark Rothko", catalogue de l'exposition "Mark Rothko: The Last Years", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.
⁴Karen Tsujimoto, "Wayne Thebaud", catalogue de l'exposition "Wayne Thebaud: The Last Years", Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

à l'occasion d'un colloque de l'Association de Sociologie de l'Architecture (ASCA) de Los Angeles, en 1993, dans leur article "The Architecture of the Imagination", paru dans le numéro 10 de la revue "Architecture + Culture", Seattle, 1993.



Le réseau des diverses lignes du sol, rails du câble-car, ligne jaune réglant la circulation, rencontre la ligne d'horizon, lieu de l'embrassement cosmique de Gaïa et d'Ouranos. Mason street à San Francisco.

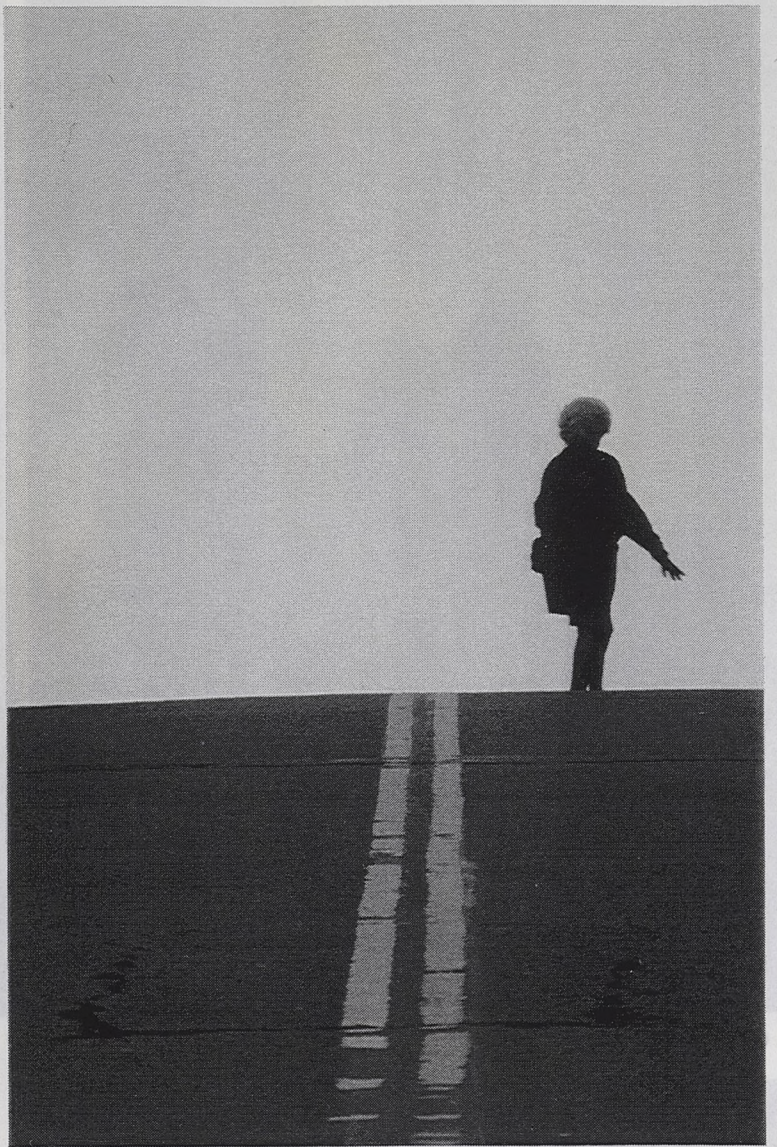
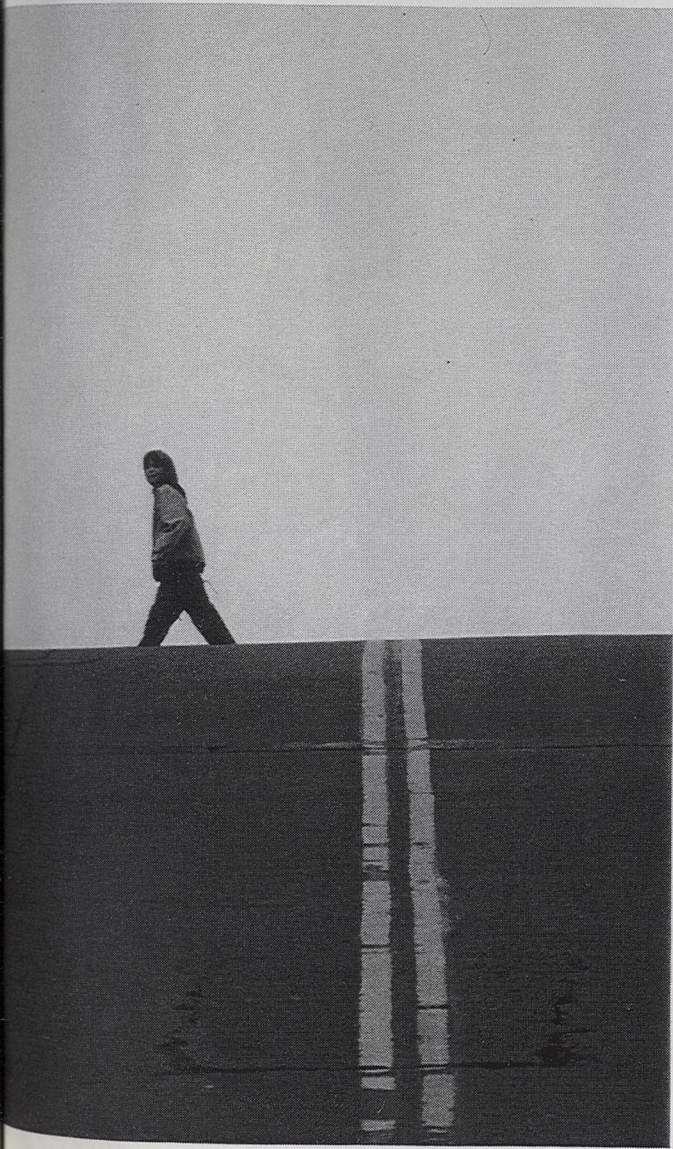




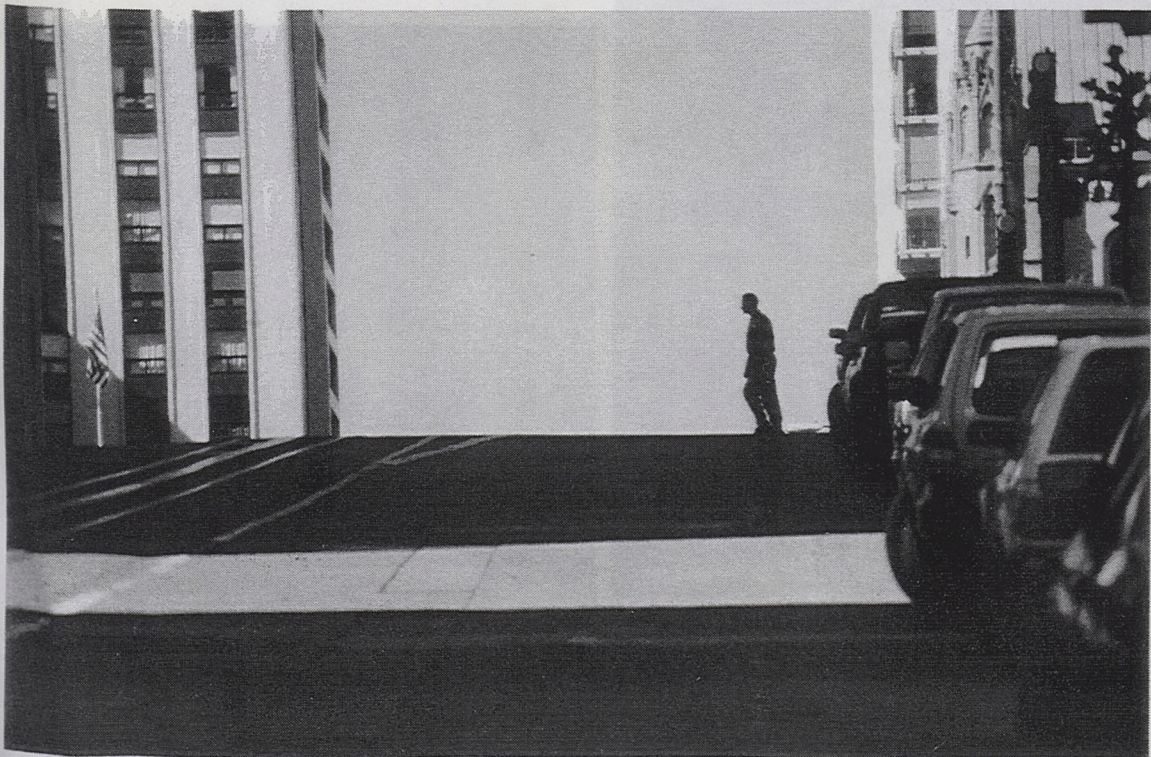
78

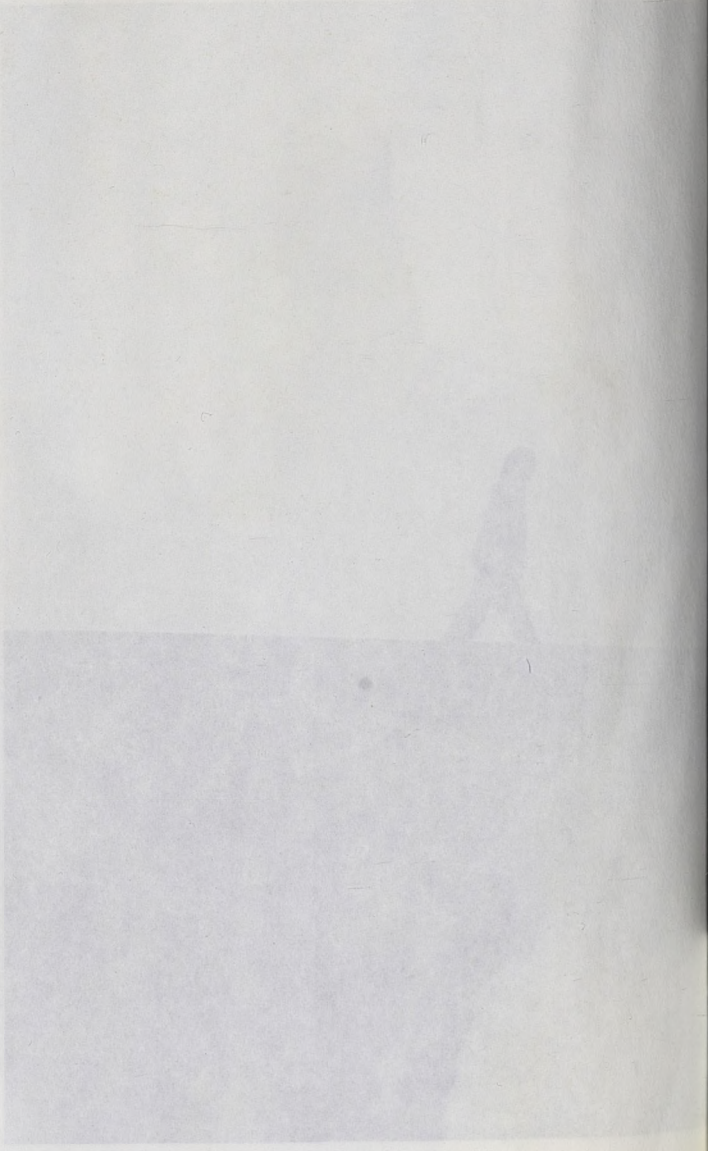
Le réseau des diverses lignes du sol, rails du câble-car, ligne jaune réglant
la circulation, rencontre la ligne d'horizon, lieu de l'embranchement
cosmique de Gais et d'Ouranos. Mason s'arrêt à San Francisco.





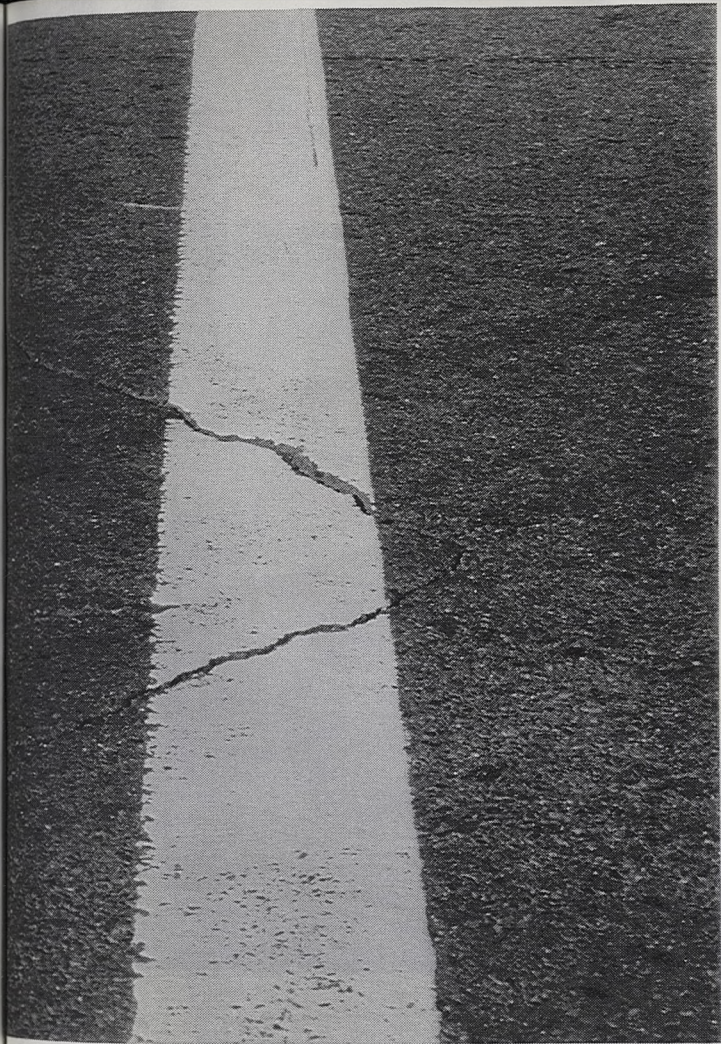
Dans le domaine des dieux, la présence humaine se fait furtive...





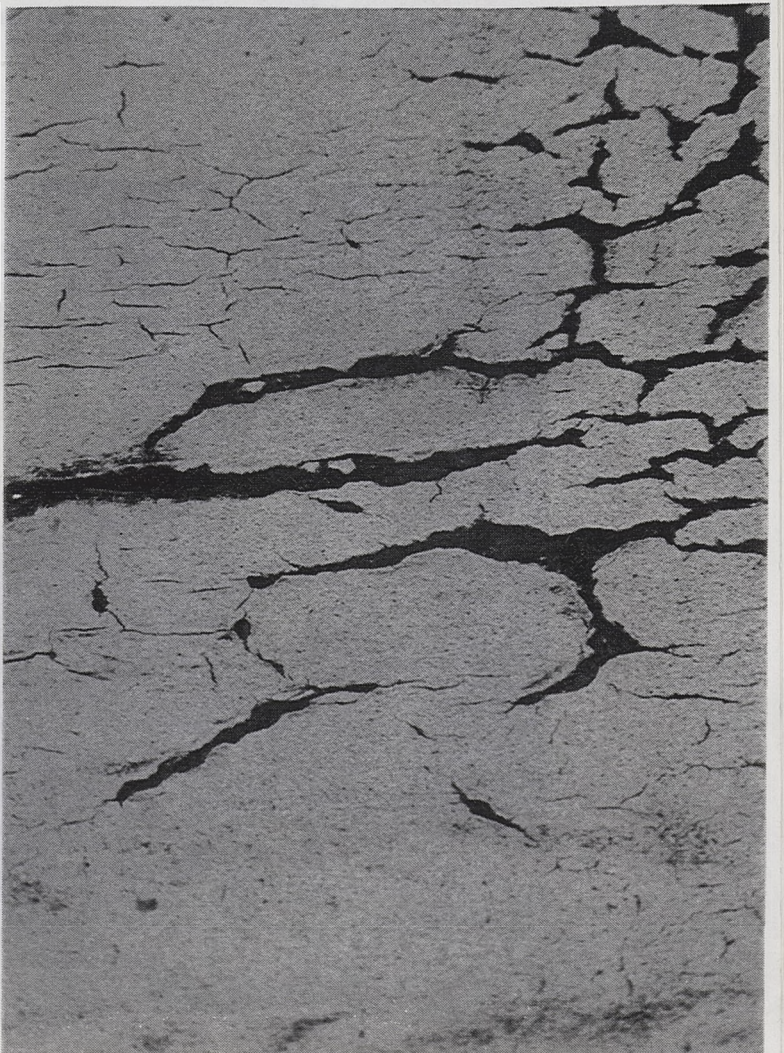
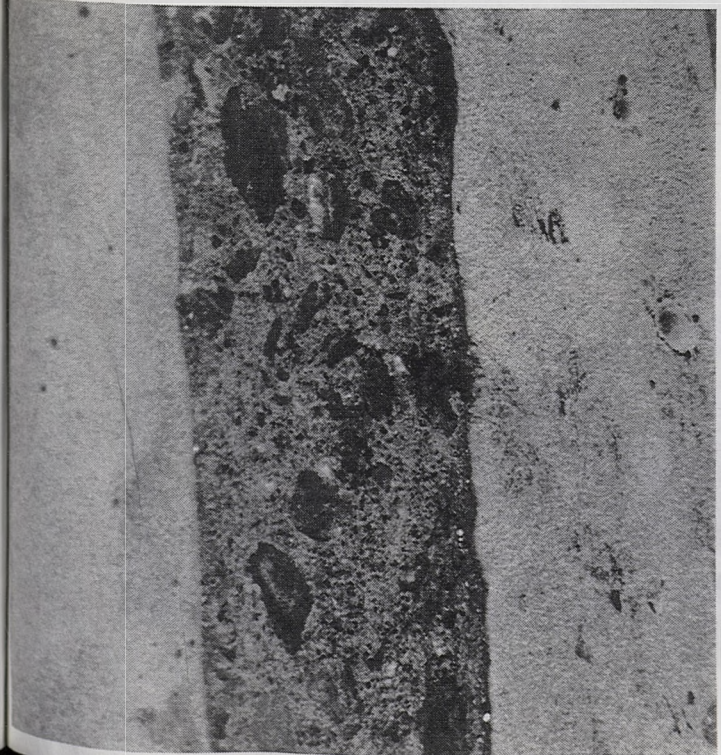
Dans le domaine des dieux, la présence humaine se fait fugitive.





La trame suspendue au-dessus du sol, le réseau des lignes d'alimentation électrique des tramways, vient confirmer l'aspect de San Francisco.

Pénétrer dans l'épaisseur des lignes qui composent la trame du tissu de la ville.



travaux dans l'épaisseur des lignes qui composent
le terrain au tracé de la ville.



La trame suspendue au-dessus du sol, le réseau des lignes d'alimentation électrique des tramways, vient confirmer l'épaisseur de l'espace urbain, du tissu de San Francisco.

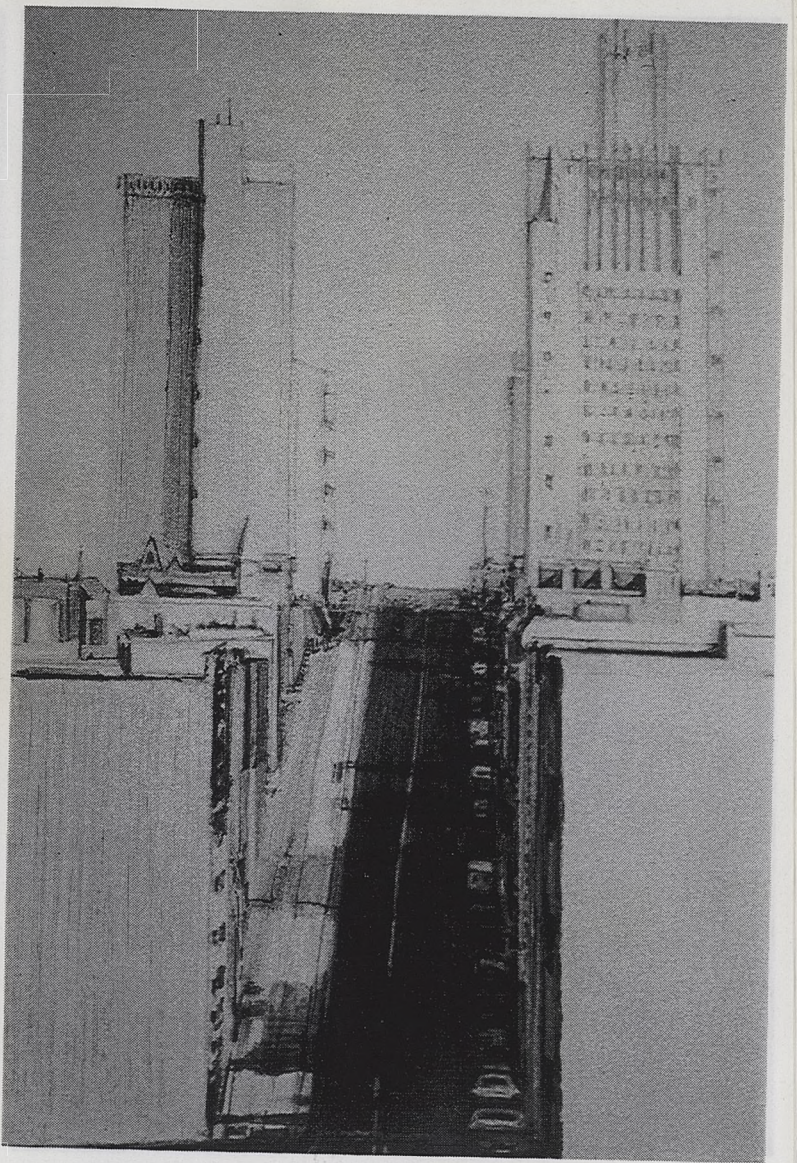
La trame urbaine qui passe sur les collines de San Francisco interprétée par





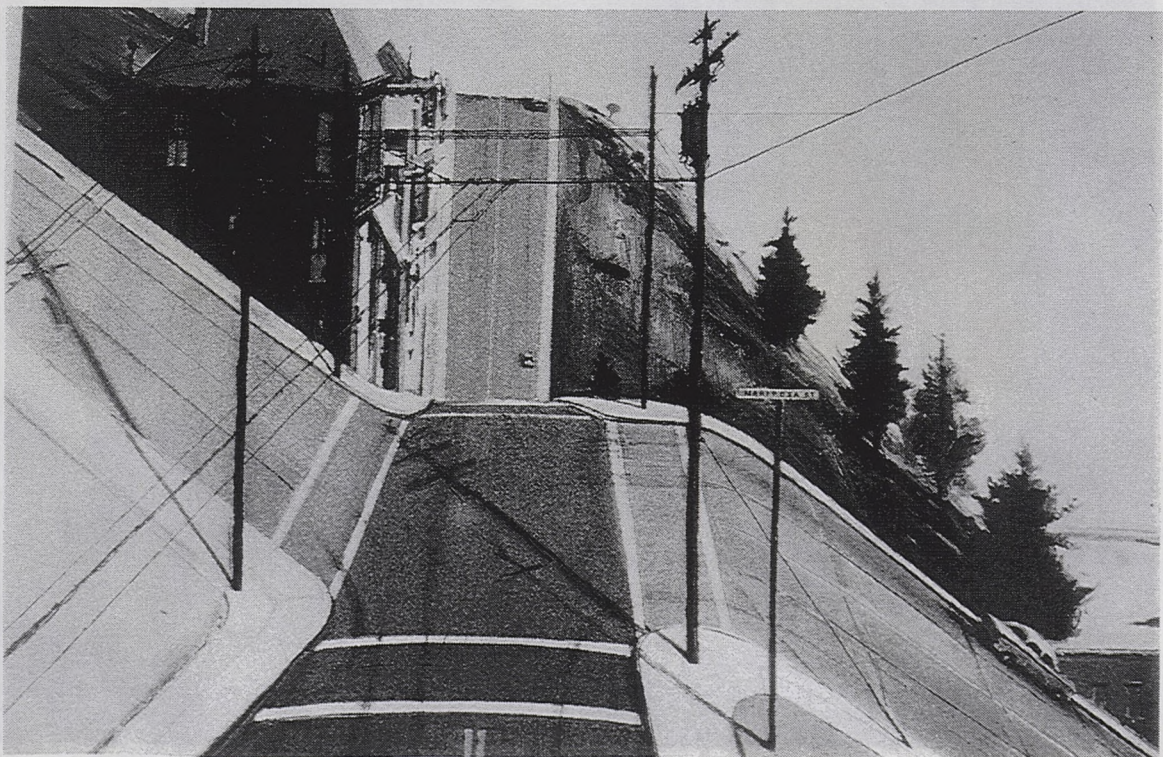
La taine suspendue au-dessus du sol, le réseau des lignes d'alimentation électrique des tramways, vient combler l'épaisseur de l'espace urbain, du lieu de San Francisco.

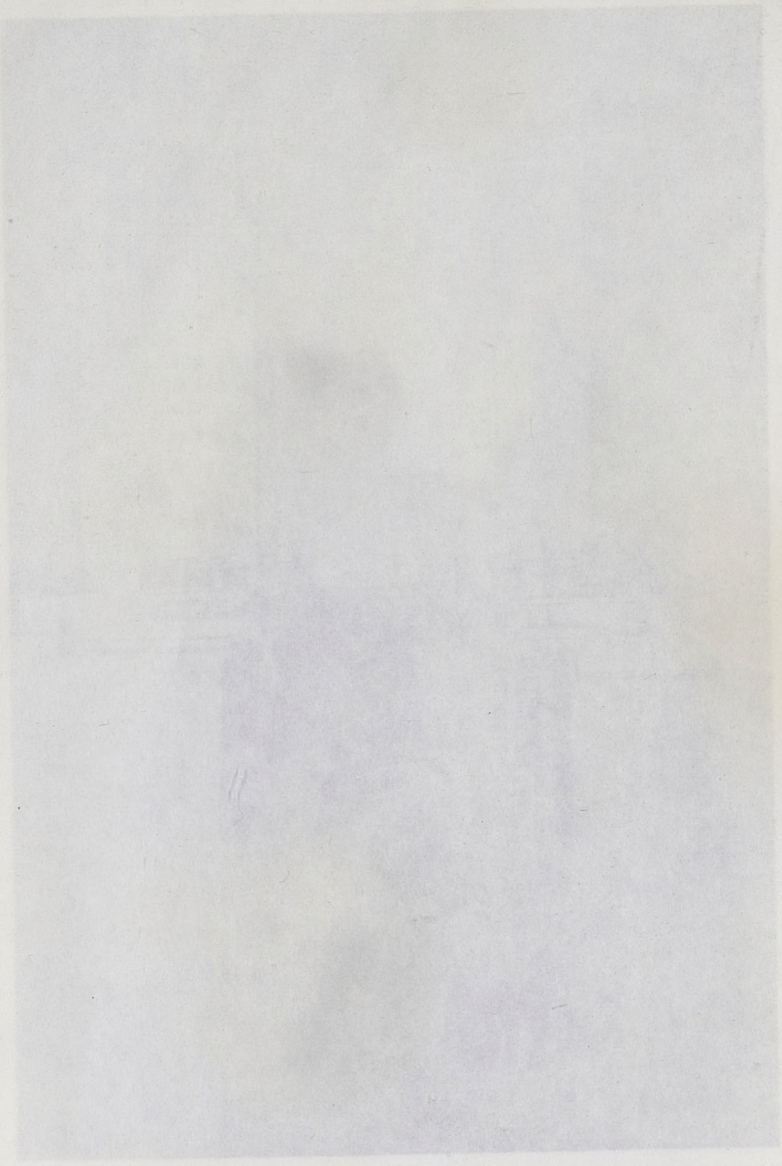




La trame urbaine qui passe sur les collines de San Francisco interprétée par le peintre californien Wayne Thiebaud.

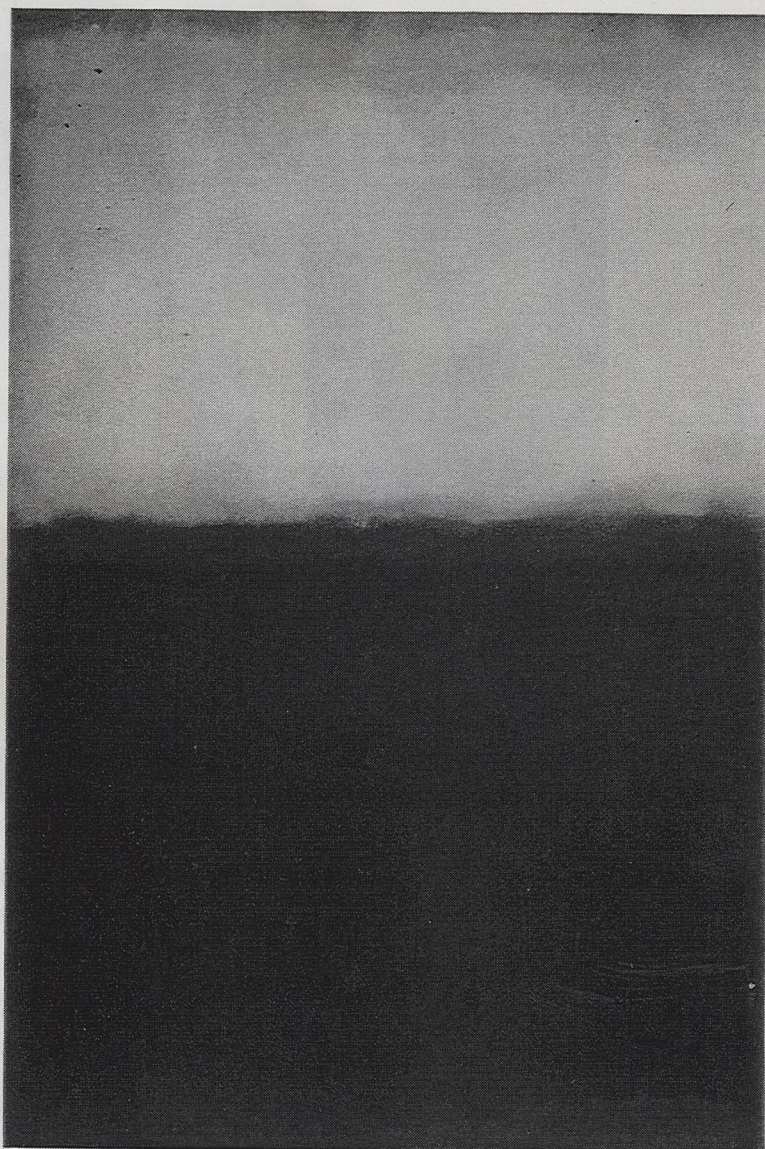
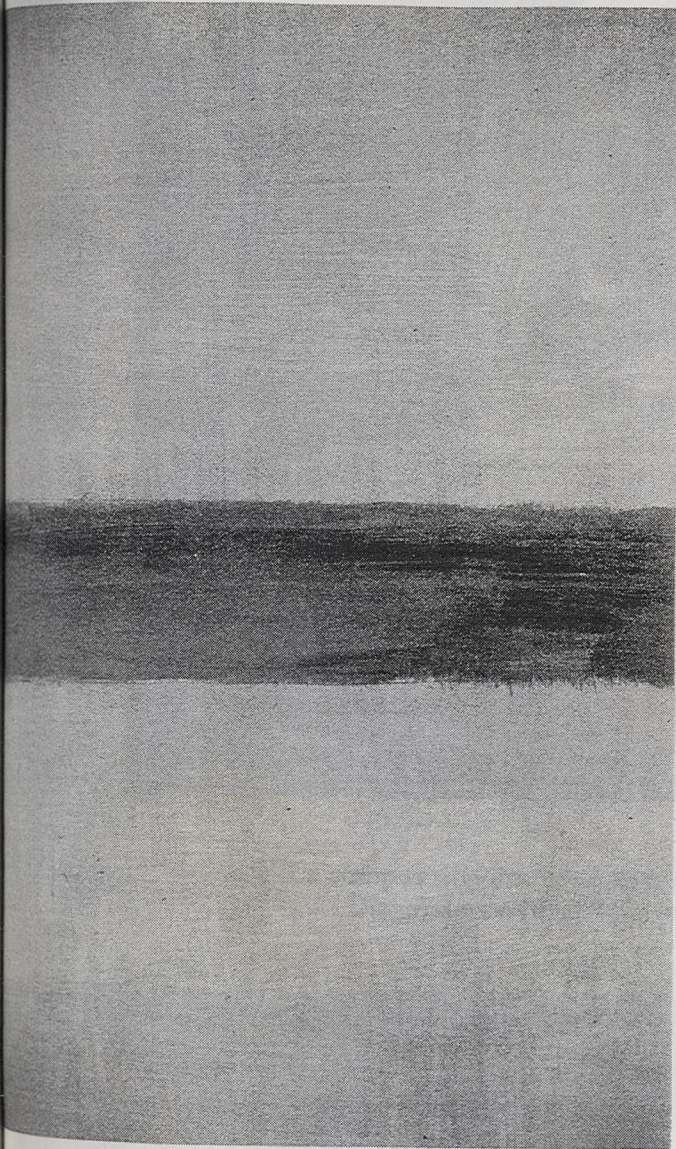
(cf. *Muthos entre Logos et Topos*).



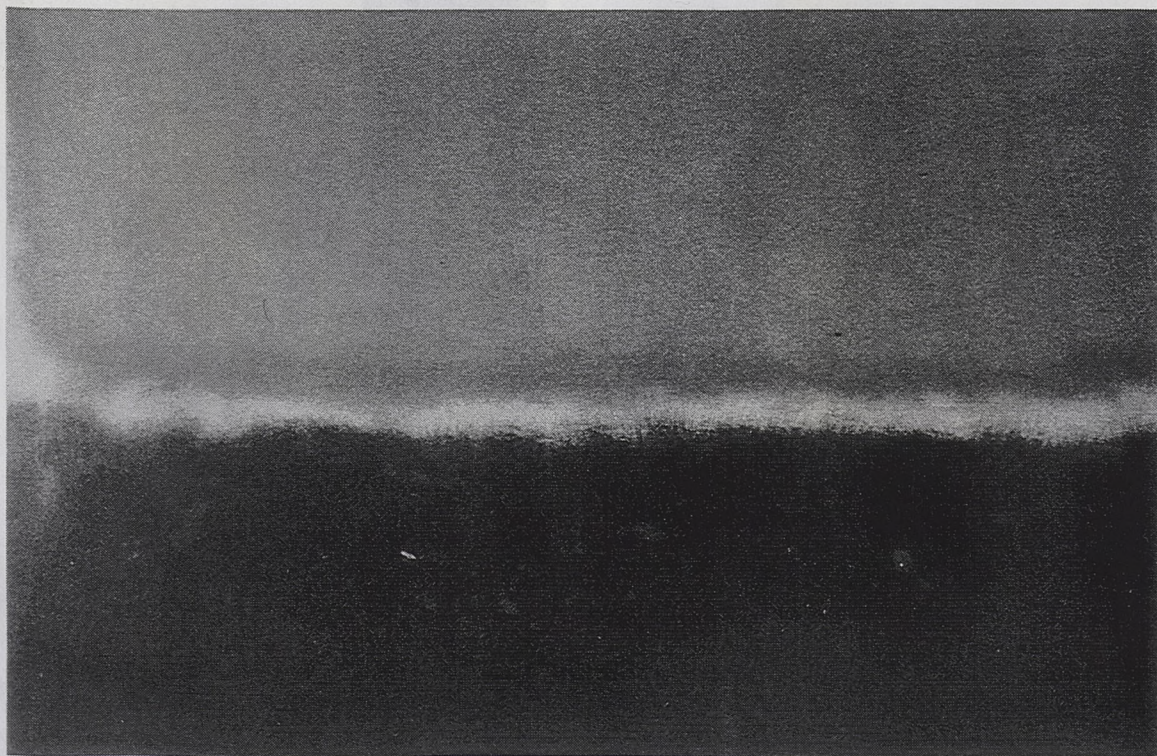


La tarme urbaine qui passe sur les collines de San Francisco interprétée par le peintre californien Wayne Thiebaud.

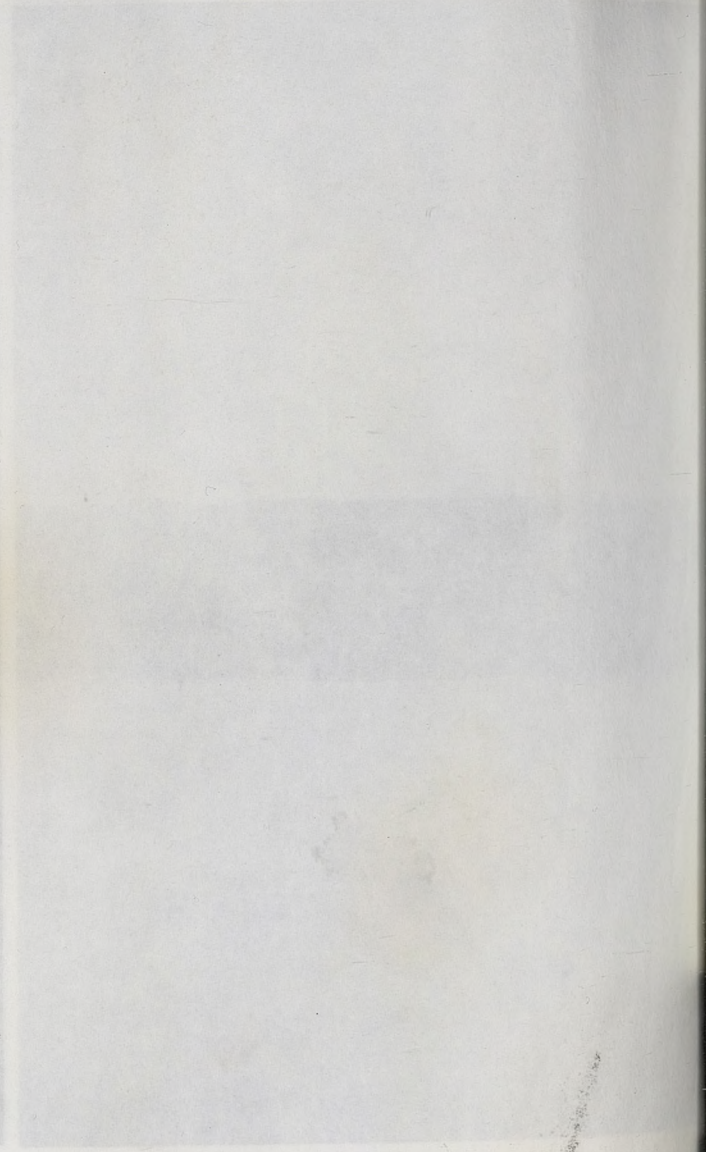
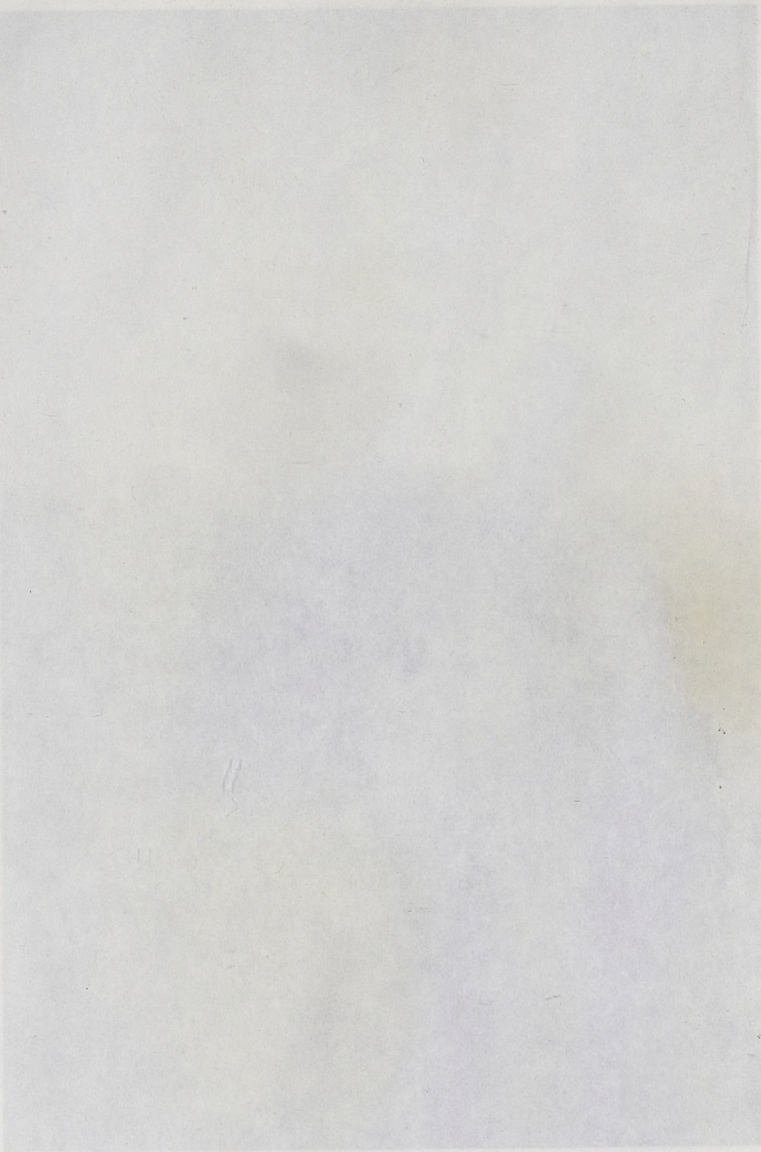




On pénètre encore plus dans l'épaisseur de l'horizon urbain avec la série obsédante des "sans titre" de Mark Rothko.
(cf. "Muthos entre Logos et Topos).

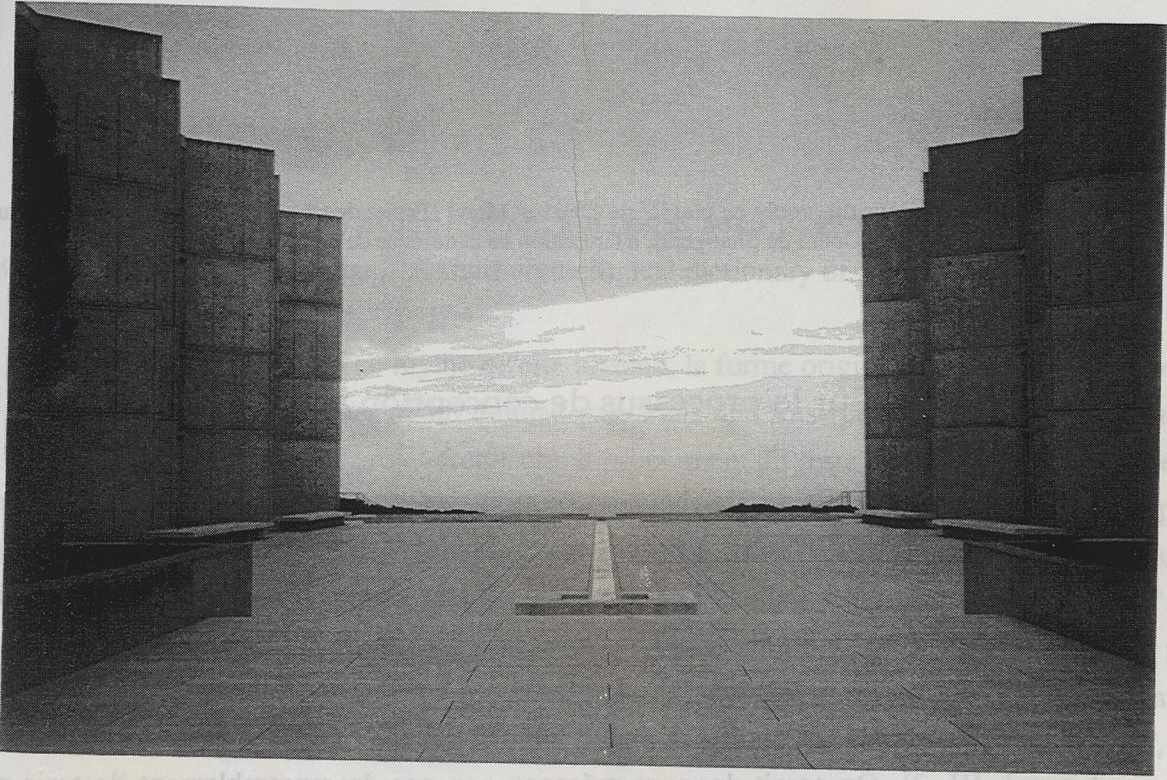


Détail

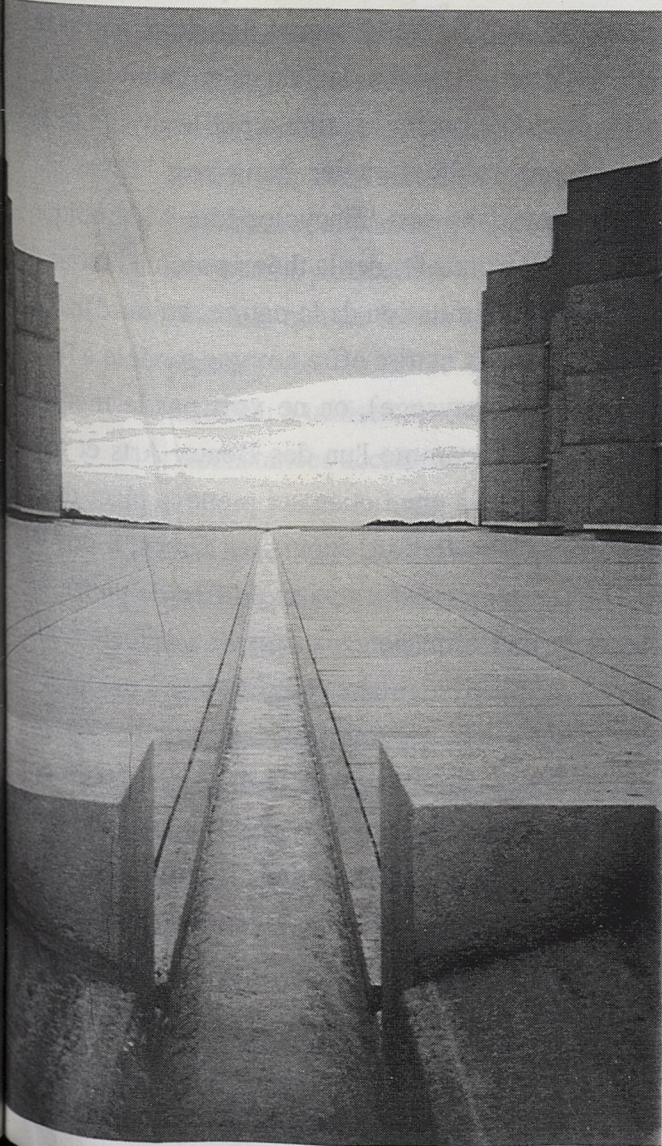


On pénètre encore plus dans l'épaisseur de l'horizon urbain avec la série
opédante des "sans titre" de Mark Rothko.
(cf. "Mutros entre Logos et Topos")





La composition des bâtiments du Salk Institute de Louis Kahn à la Jolla (San Diego) donne l'épaisseur voulue à l'horizon urbain.



Note rédigée à propos du procès en plagiat de Chaix et Morel (Projet de très grande Bibliothèque de Paris) contre Charpentier Clément (Opéra de Shanghai), à l'intention de la défense de ces derniers.

Janvier 1995

Sur le processus de conception architecturale

La conception architecturale, l'élaboration du projet, est certainement l'un des processus mentaux des plus difficiles à comprendre. Depuis l'antiquité gréco-latine, d'où provient majoritairement notre culture, l'on sait que ce processus est complexe. Vitruve dans son traité "De l'architecture" a explicitement énoncé la difficulté de cette complexité à être comprise néanmoins comme une unité. "On doit faire ces édifices de telle sorte qu'ils satisfassent la raison de la solidité, de l'utilité de la beauté" (Ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis venustatis. Livre I, III, 2). On serait donc en présence non pas du rassemblement de trois principes différents, ce que la tradition nomme trop facilement la "triade vitruvienne", mais d'une raison triplement qualifiée.

Aussi dès lors qu'on entreprendrait un projet d'architecture en privilégiant l'une des trois qualifications de la raison architecturale, la solidité, l'utilité ou la beauté, les deux autres se trouveraient nécessairement convoquées, même de façon secondaire, lors de ce moment initial. Dans l'histoire de la théorie architecturale, cette conjonction est exprimée par le mythe de la "cabane primitive" particulièrement développé par l'abbé Laugier dans son "Essai sur l'Architecture" (1753) et par Quatremère de Quincy dans son "Encyclopédie Méthodique d'Architecture" (1788). Pourquoi la nécessité d'un mythe pour fonder la théorie architecturale ? C'est que la pensée des arts est dominée par le principe d'imitation de la nature, aujourd'hui la question de la représentation. Or si l'on saisit bien ce que la nature offre comme modèle à l'art, dans la peinture ou la sculpture (le corps humain et le paysage), on ne voit pas le modèle naturel de l'architecture qui serait à même de la fonder comme l'un des Beaux-Arts et non seulement comme une technique appliquée. D'où le recours à une fiction qui prend la place de la nature comme règle de l'imagination architecturale. Cette fiction, depuis les Grecs, a pris la forme d'une cabane en bois que le processus d'imitation a transformée en édifice de pierre, le temple grec. Cette forme primordiale est constituée de quatre poteaux dressés verticalement, unis par quatre poutres horizontales, supportant un prisme triangulaire et reposant sur une plateforme qui en assure la stabilité. En outre, suspendues aux poutres, des toiles tissées feront office de clôture. Ces dernières sont l'occasion du décor, terrain privilégié de la dimension de beauté de la raison qui préside à l'organisation de la cabane dont la structure même permet l'abri utile et la solidité. Le mythe fondateur de l'architecture s'exprime dans une configuration de mots dont l'étymologie établit la communauté : le *tektôn* (charpentier) de architecture est voisin de *tekhné*, l'art, puis du latin *tegere*, couvrir, *tectus* le toit, mais retournant à l'Indo-Européen

d'où vient *tegere*, nous avons *teksala*, qui donne aussi tisser et toile ou tuile ! (cf l'article "technic" in Eric Partridge, "A short etymological dictionary of Modern English", New-York, 1983).

L'architecture trouve en ce mythe qu'elle invente, la forme originelle, celle qui donne origine aux œuvres, que la nature ne lui donnait pas. Mais une fois "posée" cette forme générative, cette idée régulatrice, le projet architectural proprement dit reste à faire. Par une suite d'étapes on va quitter la généralité fondatrice de l'idée pour atteindre à la spécificité localisée du projet. On passera par un moment d'**approximation**, celui de l'esquisse, dont le mot vient du grec *skhedios*, "approché", pour passer au schéma, dont la racine grecque *ekkein* signifie "avoir, maîtriser", pour atteindre le moment du plan, voire du "Raumplan" d'Adolf Loos, cette forme tri-dimensionnelle où plans, coupes et élévations sont intégrés en une structure unifiante qui assure en fin de compte l'unité et la cohérence du projet. C'est en ce moment conclusif, après avoir intégré tant d'exigences, suscitées aussi bien par cette ratio vitruvienne triplement qualifiée, que par les conditions existentielles du "client" ou les données topographiques et contextuelles du site, que l'on pourra seulement découvrir l'originalité du projet architectural, non pour avoir "oublié" la forme fondatrice d'où il provient, mais pour s'en être servi comme d'un schéma productif de son originalité, de sa particularité.

Gottfried Semper qui, au travers de l'oeuvre de Loos, nourrit une bonne part des théories modernes de l'architecture, écrivait que, "... de la même manière que la nature, l'architecture est fondée sur certaines formes standard dépendantes d'une idée originelle, qui au travers d'une constante réapparition, rendent possibles une infinité de variations qui sont conditionnées par les besoins particuliers et étroitement définies par les circonstances.

Une fois qu'une forme standard a été établie comme la plus simple expression d'une idée, elle prendra vie, modifiée selon les conditions du site, l'époque et ses coutumes, le climat, le matériau à utiliser, les idiosyncrasies du client comme celles de l'artiste et de nombreuses autres circonstances accidentelles.

Rendre l'idée de base visible dans la grande variété des configurations et créer un **tout** au caractère individuel tout en étant, en même temps, en pleine harmonie avec lui-même et son environnement, c'est là que réside le grand secret de l'architecture¹."

La "forme standard", "l'idée de base" dont parle Semper, nous en avons retracé la filiation grecque qui nous est plus familière, mais dans un autre contexte de civilisation aux références formelles différentes nous pouvons trouver le même paradigme à l'oeuvre. Voyons par exemple ce que dit Quatremère de Quincy de l'architecture chinoise et particulièrement de la question du toit : "Tels sont les édifices de la Chine, les maîtresses murailles n'y portent rien. Le toit et le comble reposent immédiatement sur la charpente, c'est-à-dire sur des colonnes de bois. Pour ne

¹ Cf "Influence de la recherche historique sur les courants de l'architecture contemporaine (1850)" in "Gottfried Semper. In Search of Architecture" par Wolfgang Hermann, MIT Press, Cambridge, Mars 1984.

point réformer cette pratique vicieuse (...) les Chinois ont inventé des doubles toits qui débordent les uns sur les autres ; car ils ont souvent besoin d'un toit séparé pour couvrir les murailles.²

Pour prendre une idée véritable de la configuration des toits chinois, il faut jeter les yeux sur les figures 3, 6, 7 et suivantes. On peut y voir que ce comble qui se termine par une partie plate et surbaissée, se recourbe en l'air², au lieu de finir en pente naturelle (...). Cette forme de couverture est telle, qu'on en imaginerait difficilement une autre plus expressément indicative des formes de pavillon, telles que nous les employons nous-mêmes."³

En conclusion nous pouvons dire que le projet d'architecture est un processus d'incarnation, d'in-corporation d'une idée en une configuration spatiale particulière. Au niveau de l'idée qui, lorsqu'elle est idée architecturale, se trouve déjà dotée d'une forme, nous sommes en présence d'une communauté plus ou moins partagée socialement et garantie par une convention tacite. Alors qu'au niveau du projet, manifesté par un complexe de plans, coupes et élévations, nous sommes en présence d'une véritable singularité, d'une véritable originalité, qui est la réponse spécifique à une question ouverte. Sans projet, l'idée reste dans une généralité flottante disponible à une infinité d'actualisations. Sans idée le projet reste incertain de la pertinence de sa réponse à la question posée. La forme originelle est une règle de l'imagination productrice, elle ne suffit pas par elle-même à donner forme au projet. La création architecturale reste libre dans ce processus autonome, auto-normée, au cours duquel le respect de la règle ne dicte pas la forme à venir mais permet de contrôler son avènement complexe.

Quant aux projets de Bibliothèque à Paris et d'Opéra à Shanghai, on peut certainement reconnaître qu'ils proviennent tous d'eux d'une version orientalisée de la forme archétypique de la cabane primitive. En tant que telle, cette structure formelle, composée d'une plate-forme surélevée, d'un corps de bâtiment surmonté d'un toit détaché à la silhouette curviligne concave et reposant sur des piliers distincts des murs, ne saurait appartenir à personne. Elle fait partie des structures de base de l'imaginaire architectural. Elle est un type régulateur qui, comme l'écrit Quatremère de Quincy, "présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle".⁴

Si l'on considère le Bibliothèque pour Paris et l'Opéra pour Shanghai, non pas d'un coup d'oeil lointain, qui ne pourrait percevoir de ces deux projets que leur commune descendance d'une même forme archétypale, comme d'ailleurs de nombreux autres édifices de par le monde, mais d'une attention véritablement critique, alors les originalités, qui font leurs différences spécifiques, se rendent manifestes ; et tout particulièrement la question de l'orientation. En

² Souligné par nous.

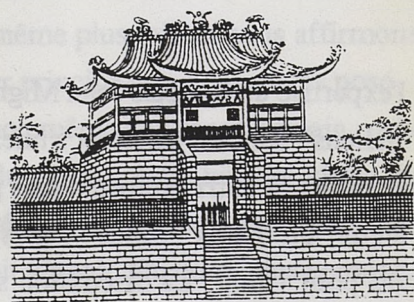
³ Cf "Architecture chinoise", in Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique d'Architecture*, ed. Panckoucke, Paris, 1788. pp 658-659.

⁴ Article "Type", dans Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique d'Architecture*, tome 3, page 544.

effet, la Bibliothèque s'inscrit dans un plan carré, alors que l'Opéra se développe selon un plan rectangulaire. L'une organise l'entrée selon une diagonale, l'autre s'ouvre par le grand axe médian. L'une présente le flanc de la toiture curviligne à la face valorisée par les emmarchements qui montent du fleuve, l'autre présente la coupe creuse de la toiture à qui s'avance vers la façade d'entrée.

Ainsi, dès l'organisation de l'orientation de leur approche, les deux projets se distinguent nettement. Et, par ces différences de l'orientation et de la perception du rapport de la silhouette creuse du toit avec le corps du bâtiment, se marquent les voies divergentes d'utiliser la structure archétypique initiale. La "forme standard" n'est plus perçue, ni utilisée de la même façon, dès lors qu'elle s'incorpore, par des chemins aux logiques diverses, dans l'organisation spatiale des deux projets. L'un et l'autre ne se comprennent pas tant dans la comparaison de leurs propres structures architecturales que dans la saisie de l'écart créatif que chacun des deux propose par rapport à "l'idée de base". Au terme du processus de conception, défini comme projection — mise en forme, prise en forme de l'idée —, on reconnaît et on ne reconnaît plus l'identité du type, identité abstraite qui s'est progressivement effacée devant l'évènement de l'identité concrète de chacun des deux projets. On ne peut rendre semblables la Bibliothèque pour Paris et l'Opéra pour Shanghai qu'à la condition de remonter au type de base d'où ils proviennent tous deux, et qui ne leur appartient pas, par la négation, et ce faisant l'oubli, de tout ce que le difficile travail du projet s'est efforcé d'établir : ces mondes localisés, aux identités distinguées, finalement offerts à notre "jouissance".

Forme de l'idée de base du temple Chinois



- <--- Toit détaché, en courbes relevées
- <--- "Charpente"
- <--- Corps du bâtiment
- <--- Plate-forme surélevée

Temple chinois

"Recueil et Parallèle des édifices de tout genre"
1798

Sur la question de la recherche architecturale

Suite à ma note à l'intention de Danièle Valabrègue de septembre 1993 mon interrogation sur la conception de la recherche architecturale développée majoritairement par le milieu de la recherche dans les Ecoles d'Architecture s'est trouvée ravivée par la résolution du collectif des directeurs d'équipes et de laboratoires habilités par le BRA (texte du 13 janvier 1995). En effet on peut y lire :

"La fonction de la recherche scientifique en architecture est avant tout de produire des savoir sur l'architecture et en cela elle ne peut se confondre avec la création architecturale quand bien même toutes deux participent de la culture architecturale".

Je conteste cette proposition par laquelle se trouve affirmée une distinction (non-confusion), voire une opposition, entre activité de recherche (production d'un savoir) et création architecturale (production d'oeuvres). Par là est réutilisée la distinction-opposition entre théorie et pratique qui est largement dominante dans la tradition de la pensée française et surtout dans son institutionnalisation de la sur-valorisation de la "science pure" en opposition à la "science appliquée". Sur cette question se reporter à la hiérarchie de nos grandes écoles de Polytechnique et Normale Sup' aux Arts et Métiers etc.

Ou bien, au sein même de la science -on pourrait dire également au sein de chaque discipline scientifique- à la hiérarchie entre le pur, le plus abstrait, et l'appliqué, le plus concret, le plus technique, ou bien entre la recherche désintéressée de la vérité et la recherche "intéressée" à des retombées mercantiles !

Un exemple dans le passé, l'expertise du français Jean Mignot sur le chantier de la cathédrale de Milan (janvier 1400). Les "italiens" sont en panne et s'interrogent sur la manière de construire la voûte du choeur. Les piliers sont-ils suffisamment épais pour soutenir la voûte. Celle-ci doit-elle être composée d'arcs "aigus" ou d'arcs "ronds" ? Lesquels poussent le plus ? Le français est pour le rond, les milanais pour l'aigu. La discussion s'envenime. Mignot lance le célèbre "Ars sine scientia nihil est" en réponse aux "italiens ignorants" pour qui "la théorie (scientia) de la géométrie n'a que faire ici, car la théorie est une chose et la pratique (ars) une autre". Finalement Mignot est renvoyé à Paris. Je ne propose pas de trancher le débat, mais seulement de remarquer, l'affirmation "française" de la supériorité absolue de la théorie sur la pratique.

Si nous sautons jusqu'à aujourd'hui ne retrouvons nous pas dans l'architecturologie de Philippe Boudon, la même proclamation de supériorité absolue, dans la pensée de l'architecture, de la "théorie scientifique" sur l'expérience architecturale (de sa production à sa jouissance) relevant au mieux d'une "herméneutique". (cf. Annexe 1)

Pour être objet d'une connaissance véritable l'architecture devrait être "réduite" au statut d'objet scientifique mettant entre parenthèses sa dimension existentielle. L'architecture pour être connue devrait faire l'objet d'une visée théorique débarrassée de toute fin pratique.

C'est ce paradigme cognitif que l'expérience architecturale (de sa conception à son usage en passant par sa réalisation) me semble mettre en question. Mais alors doit-on renoncer à connaître l'architecture ? Non. Une autre voie de connaissance est possible, c'est celle, disons non-classique, que nous indique la pensée de Jean-Baptiste Vico dans sa "Science Nouvelle" élaborée au début du XVIIIème siècle à Naples. Cette science est nouvelle en tant qu'elle repose sur un postulat jusque là par trop négligé : "pour connaître il faut faire", qui vient compléter le : "il n'y a de connaissance que de ce qui est". On trouve là comme une première formulation d'une philosophie pragmatiste si étrangère à la philosophie classique française.

"§ 331" Mais au milieu de ces ténèbres qui couvrent les temps les plus reculés de l'antiquité, apparaît une lumière et qui ne peut s'éteindre, une vérité que l'on ne peut révoquer en doute : le monde civil est certainement l'oeuvre de l'homme, et par conséquent on peut, on doit en retrouver les principes dans les modifications de son intelligence même. Qui réfléchit à la question, ne pourra que s'étonner de ce que les philosophes qui ont entrepris l'étude du monde physique -que Dieu seul, qui en est l'auteur peut connaître- aient négligé le monde civil des nations que les hommes peuvent connaître parce qu'ils l'ont fait (...).

"§ 348" (...)Nous irons même plus loin et nous affirmons que ce monde civil étant l'oeuvre de l'homme -c'est le premier principe que nous avons posé- et sa nature devant par conséquent se refléter dans la constitution même de l'esprit humain, celui qui médite le sujet de cette Science, ne fait que se raconter à lui-même, cette histoire idéale éternelle dont il est l'auteur ; et c'est le sens de la formule qui résume l'argument précédent "Les choses ont dû, elles doivent et elles devront" ; car il ne saurait y avoir d'histoire plus certaine que lorsque celui qui crée les choses, est en même temps celui qui les raconte. Cette science procède comme la géométrie qui, en se donnant ses éléments, se crée son monde de grandeurs ; mais elle le fait avec d'autant plus de réalité que les lois qui gouvernent les affaires humaines en ont plus que les points, les lignes, les surfaces et les figures. C'est là une raison qui montre que nos preuves sont bien d'une essence divine et qu'elles doivent, ô lecteur, te procurer un plaisir divin car en Dieu, connaître

et faire, c'est la même chose". (Jean-Baptiste Vico. "Principes d'une science nouvelle" 1ère ed. 1730 - 3ème ed. 1744)

L'architecture fait bien sûr partie de ce "monde civil" dont nous sommes les auteurs. Aussi, pour la connaître, les modèles des sciences de la nature, que nous n'avons certainement pas produite à moins de nous prendre pour Dieu, ne seraient pas d'un grand secours. Il faut bien plutôt comprendre ce que nous faisons quand nous faisons. La théorie n'est plus la clé de la connaissance de la pratique, au contraire c'est la pratique qui devient la condition de possibilité de la théorie. Pour mieux comprendre cette relation non-classique entre théorie et pratique, nous pouvons recourir à la formule chiasmique que propose Merleau-Ponty : "L'Etre est ce qui exige de nous création pour que nous en ayons l'expérience". L'expérience n'est pas la connaissance passive de l'Etre, en quête d'une adéquation de l'idée à sa chose, mais elle est l'établissement de cela même qu'elle expérimente. L'acte de connaissance se construit, se développe dans la construction même de l'objet qu'il cherche à connaître.

La philosophie pragmatiste américaine a fait de la liaison entre la connaissance et l'action sa marque distinctive vis-à-vis de la philosophie classique européenne, dans laquelle Vico fait figure d'exception. Le sous-titre de la "Recherche de la certitude" de John Dewey en 1929 est "A Study of the Relation of Knowledge and Action". Les propositions pragmatistes, de Dewey en particulier, m'apparaissent comme les compléments, outre-Atlantique, de l'effort de Marx de penser de manière non-classique le rapport de la théorie à la pratique. Lorsqu'il proposait le terme de "praxis", ce n'était pas par coquetterie érudite, mais pour marquer la nouveauté d'une pratique imbibée de théorie, d'une pratique non plus conçue comme résultante d'une théorie mais comme champ où la théorie pour être doit être "engagée" dans la pratique qu'elle prétend éclairer. La nouveauté de Marx, ou son matérialisme, mais pragmatisme serait aussi juste, réside dans le fait que c'est tout autant la pratique qui éclaire la théorie que la théorie la pratique. Et si l'on se souvient d'Althusser, on peut voir combien sa théorie générale de la pratique, reposant sur la "pratique théorique", fut la dernière tentative de justifier la distinction, sinon le primat, de la théorie sur la pratique. A force de distinguer dans la pensée marxiste les conditions "scientifiques" de sa constitution des conditions sociales-pratiques de son élaboration, on déniait le caractère révolutionnaire, dans le champ de la philosophie occidentale classique, d'une pensée qui faisait de la "praxis", cette pratique qui s'auto-éclaire dans le procès même de son événement, le critère ou plutôt le terrain de la vérité.

Dans un tout autre contexte, le pragmatisme américain dit la même chose : "la validité de l'objet de pensée dépend des conséquences des opérations qui définissent l'objet de pensée (...). La pensée, nos conceptions et nos idées, sont des désignations d'opérations à faire ou déjà faites. Par suite, leur valeur est déterminée par le résultat de ces opérations. Elles sont valides si les

opérations qu'elles dirigent nous donnent les résultats requis. L'autorité de la pensée dépend de ce à quoi elle nous conduit en dirigeant la réalisation des opérations". (in "The Quest for Certainty" de John Dewey)

D'une certaine manière l'architecture serait comme la démonstration que penser ce n'est pas penser **sur** le monde, en le tenant à distance objective, mais penser-le-monde en le faisant. On trouverait, selon Hannah Arendt, un équivalent, ou un écho, de ce paradigme opératif, chez Heidegger :

"Car ce n'est pas la philosophie de Heidegger, dont on peut à bon droit se demander s'il y en a une (ainsi Jean Beaufret), mais le **penser** de Heidegger, qui a contribué à déterminer de manière si décisive la physionomie spirituelle du siècle. Ce penser a une qualité de percée qui n'est propre qu'à lui et qui, pour le saisir et l'indiquer en mots, réside dans **l'usage transitif du verbe "penser"**. Heidegger ne pense jamais **"sur"** quelque chose ; **il pense quelque chose**. Dans cette activité absolument non contemplative, il s'enfonce dans la profondeur, mais il ne s'agit pas dans cette dimension (...) de découvrir ou de mettre au jour un sol ultime et rassurant, mais, séjournant dans la profondeur, d'ouvrir des chemins et de poser des "jalons" (...). Ce penser peut se proposer des tâches, il peut s'atteler à des "problèmes", il a même naturellement toujours quelque chose de spécifique dont il s'occupe ou, plus exactement, par quoi il est stimulé ; mais on ne peut dire qu'il a un but. Il est sans cesse à l'oeuvre, et même le frayage des chemins sert plutôt à l'ouverture d'une dimension qu'à atteindre un but fixé d'avance (...). Heidegger a, dans cette dimension de profondeur ouverte seulement par son penser actif, établi un grand réseau de ces chemins de pensée." (Hannah Arendt, "Martin Heidegger" in "Vies politiques", pp 310-311, Gallimard, Paris, 1974).

En conséquence de cette pensée "pragmatiste" la tâche de la recherche en architecture pourrait être présentée comme le passage d'une connaissance **de** l'architecture à l'architecture **comme** connaissance.

Alors l'opposition entre théorie et doctrine établie par les travaux de Boudon et d'Epron (certes avec des finalités différentes chez ces deux chercheurs) ne serait plus pertinente. Il n'y aurait plus d'un côté les connaissances scientifiques (la théorie) et de l'autre les règles conduisant la pratique (la doctrine), mais une connaissance pragmatique produit d'une pensée opérative ou le rapport du penser au faire n'est plus conçu en terme **d'application** de l'un sur l'autre mais en terme **d'opération** entre l'un et l'autre.

La connaissance architecturale n'est pas **la** connaissance (scientifique) se préoccupant de l'objet architectural parmi tous les autres objets possibles, mais elle est une connaissance qualifiée, contaminée, par l'objet qui la rend possible.

L'architecture partage avec l'histoire la condition de posséder le même mot pour désigner la chose même (les "édifices", les "événements") et la connaissance de cette chose, du moins dans notre langue.

L'histoire, comme connaissance, s'étant fondée sur l'étude des textes-documents re-traçant les événements politiques, les relations de pouvoir, s'est trouvée en difficulté dès qu'elle a voulu traiter des événements dont la trace n'était pas de l'ordre du document textuel. Ou bien elle a du changer de méthode (cf. l'émergence de l'histoire sociale décrite par Jacques Rancière) ou bien elle a forcé les "choses" qu'elle étudiait à prendre la forme des objets qu'elle sait et peut connaître, quitte à en perdre leur spécificité. C'est ce qui arrive de l'architecture dans son traitement par les historiens "classiques" : ou le monument est réduit au document ou il disparaît de l'enquête historique. Mais, même réduite à l'état scientifique de document textuel, l'architecture est perdue pour l'essentiel de ce qu'elle est, une configuration spatiale offerte à son habiter. (voir la "disparition" des formes spatiales dans "l'histoire de la France urbaine" de Duby, Leroy-Ladurie etc.).

Aussi je propose de faire une histoire architecturale de l'architecture qui, dans l'étude de l'objet architecture, utiliserait les "outils" de la conception architecturale, fut-ce à rebours. Le relevé étant comme le dé-montage, le re-montage des opérations du projet.

De même la recherche sur l'architecture devrait être une recherche architecturale sur l'architecture. Ou du moins, dans le champ général des recherches qu'il est possible d'entreprendre sur l'architecture il devrait y avoir une place, sinon la principale, pour cette recherche spécifiquement architecturale où l'activité de connaissance est intimement jointe à l'activité de produire.

Alors se posent deux questions :

La première simple à résoudre : les recherches non architecturales sur l'architecture. Celles qui s'adressent aux objets architecturaux en tant qu'ils sont des objets comme les autres, c'est-à-dire participant aux dimensions politiques, sociales, techniques, psychologiques, sémiotiques qui caractérisent toutes les manifestations, tous les événements de ce "monde civil" que notre humanité produit. Que ces recherches se développent, tout en sachant qu'elles mettent entre parenthèses la dimension proprement architecturale de l'architecture.

La seconde, qui est au coeur de nos actuelles incertitudes, y compris sous la forme de l'interrogation sur les missions du BRA. Si l'objet doit qualifier sa connaissance, si même, comme le dit Vico pour Dieu, "connaître et faire, c'est la même chose" alors comment

distinguer la recherche proprement architecturales du projet d'architecture lui-même. Tout projet est-il recherche ? Non, telle est la réponse spontanée que nous suggère l'expérience générale du monde architectural dans lequel nous vivons. Chez Loos, chez Le Corbusier, chez Terragni, chez Rossellino à Pienza, chez Michel-Ange au Capitole, oui ! Alors qu'est-ce qui fait cette différence ?

Qu'est-ce qui relève, dans l'architecture en général, de l'architecture "recherchée" et non simplement de l'architecture ordinaire ?

A quel protocole expérimental faut-il que certains projets satisfassent pour relever de la recherche ? (cf. les cinq critères d'Augoyard : réflexivité, durée, verbalisation, recherche de l'abstraction, communicabilité). Si l'esprit de recherche caractérise bien "les travaux faits pour trouver des connaissances nouvelles" (cf. le Petit Robert), comment reconnaître la nouveauté dans des productions qui par définition sont toutes nouvelles dans le simple sens qu'avant d'être produites elles n'étaient pas encore là ?

Reconnaître le caractère pragmatique de la connaissance architecturale ne suffit pas à en établir le caractère de recherche. Il nous semble qu'il faut en commencer par là, mais que cette porte ouverte ne donne accès qu'à un monde obscur. Comment y porter la lumière, faut-il le faire, peut-on le faire ?

L'oeuvre de Georges Pérec me semble pouvoir nous aider. N'y a-t-il pas là un travail sur la littérature qui devient lui-même littérature. Pérec en quelque sorte se met en méta-position vis-à-vis de discours dont il énonce et pratique les diverses procédures, comme si le sens habituel, les intentions expressives et/ou descriptives, du discours littéraire avaient été mises entre parenthèses. Mais à ne garder et ne re-garder, que la machine à produire du discours, Pérec ne fait pas la théorie du discours littéraire, mais bel et bien un discours-théorique, c'est-à-dire un discours au second degré, un discours qui expose, exhibe ses propres procédures dans l'acte même qui les utilise. Chez Pérec la critique du littéraire est elle-même littérature expérimentale en ce sens qu'elle est l'expérience des règles qu'elle s'emploie à expliciter. (cf le chiasme de Merleau-Ponty)

Ne retrouve-t-on pas chez Loos une attitude du même genre un même rapport autocritique entre l'oeuvre et les procédures qui la rendent possible. Certes, la théorie du revêtement est exposée dans des discours (articles, enseignements), mais bien davantage encore dans des bâtiments (la villa Müller de Prague ou l'Américan bar de Vienne) et de même pour la question du Raumplan. Le meilleur **exposé** théorique, c'est l'oeuvre même.

Il y aurait donc des oeuvres architecturales qui exposent une théorie au moment et au lieu où elles s'en servent et d'autres qui n'exposent pas, ne proposent pas de théorie mais en sont simplement l'effet pratique.

La recherche architecturale de l'architecture ne peut se contenter d'apporter des connaissances sur l'architecture, comme indifférentes, dans leur gratuité scientifique, à d'éventuels effets pratiques. Elle est toute entière tendue vers son **incarnation**, sa prise de corps, son devenir oeuvre réalisée. Il nous manque en français la notion d'**embodiment**. L'architecture comme discipline paradigmatique d'une connaissance engagée solidairement dans son objet. Une connaissance pragmatique.

Pour terminer deux **aphorismes** de Jacques Derrida qui concernaient le Collège International de Philosophie dans son rapport à l'architecture mais qui pourraient très bien orienter le Bureau de la Recherche Architecturale :

"Le Collège International de Philosophie se devait (et cela fut dit dès l'Avant-projet) de donner lieu à des recherches appelées par commodité **performatives**. Entendons par là ces moments où le savoir fait oeuvre, quand le constat théorique ne se laisse plus dissocier de l'événement qu'on appelle **création, composition, construction**. Il ne suffit pas ici de dire que l'architecture en est un des meilleurs paradigmes. Le mot même et le concept de paradigme ont une valeur exemplairement architecturale." (Aphorisme 34)

"On ne déconstruit pas des superstructures pour atteindre enfin le fond, le sol originaire, l'ultime fondement d'une architecture ou d'une pensée de l'architecture. On ne fait pas retour à une pureté ou à une propriété, à l'essence de l'architecture **elle-même**. On s'en prend au schéma du fondamental et aux oppositions qu'il induit : **fond/surface, substance/qualité, essence/accident, dedans/dehors**, et surtout **recherche fondamentale/recherche finalisée**, cette dernière opposition étant ici de grande conséquence." (Aphorisme 49) ¹

Si un pur philosophe s'adressant à un Collège de Philosophie, fut-il international, en vient à proposer la déconstruction de l'opposition si établie entre recherche fondamentale et recherche finalisée, la recherche architecturale ne doit-elle pas encore davantage se réorienter vers cette voie d'une recherche "performative", d'une recherche-action, où les mots seraient des actes et les actes des mots, pour reprendre Wittgenstein.

¹ Jacques Derrida, "52 aphorismes pour un avant propos" in "Mesure pour mesure. Architecture et philosophie", Cahiers du CCI, juillet 1987.

ANNEXE 1

Formulation récente des objectifs de l'architecturologie de Philippe Boudon :

"Malgré tout, quelques phrases de certains architectes m'ont parfois frappé comme des phrases philosophiques au bon sens du terme, si l'on me permet cette expression, c'est-à-dire donnant à réfléchir. Par exemple le "voir c'est savoir" de Viollet-Le-Duc, même si je n'y adhère pas, a le mérite de poser la question du statut d'un savoir relatif à un champ tel que celui de l'architecture qui privilégie particulièrement le visible. Ou encore le "ce que le bâtiment veut être" de Louis Kahn m'évoque les problèmes d'autopoïèse que certains se posent aujourd'hui. Ce sont des propositions qui renvoient pour moi à des enjeux philosophiques, tandis que le "less is more" de Mies van der Rohe, tout puissant et parlant qu'il soit au regard de son esthétique, a valeur doctrinale et non théorique. Or en architecture, le théorique recouvrant le plus souvent du doctrinal, il est difficile d'y séparer l'un de l'autre. L'usage du terme d'architecturologie renvoie pour partie au souci de distinguer clairement l'ordre d'une connaissance de celui d'une pratique et du discours qui l'accompagne.

(...) L'objet de la philosophie étant de **connaître** et celui de l'architecture étant de **construire**, la communication de l'un à l'autre n'est guère évidente (...). En d'autres termes la visée d'une connaissance de l'architecture n'est pas plus partie de l'architecture et nécessaire à l'architecte que la linguistique ne l'est au sujet parlant. C'est pourquoi il me paraît d'abord souhaitable de distinguer de l'architecture, la visée de sa connaissance. J'ai pour ma part utilisé le terme d'architecturologie pour signifier une telle distinction".

Philippe Boudon : "Conception et projet" in Antonia Soulez,

"L'architecte et le philosophe", Mardaga, Liège, 1993.

ANNEXE 2

- Lecture "structuraliste" (un peu simpliste !) d'un article de Frédéric Pousin chercheur du Laboratoire AREA.

Dans la citation que je donne sur le "désir d'histoire en architecture" j'ai suspendu le "à la fois" pour le remplacer par un "versus" qui certainement force un peu la pensée de Pousin, ce dont je le prie de m'excuser.

"La conscience de l'histoire dans la pensée architecturale en France au XVIII^e siècle" par Frédéric Pousin in "Pratiques et concepts de l'histoire en Europe XVI-XVIII^e siècle" Presses Universitaires de l'Université de Paris Sorbonne 1990

"Le désir d'histoire en architecture résulte à la fois d'un désir de savoir et d'une nécessité de faire"

théorie

production de nouvelles connaissances
Winckelmann

connaissance archéologique

compréhension de l'édification
des temples

sortir du visible

dépassement du visible

enseigner un savoir

critère, propriété de l'oeuvre d'art

objets de réflexion esthétique

conception

historien

propos théorique

doctrine

encourager une tendance artistique
Julien David Leroy

doctrines néo-classiques

appréhension des formes du bâti

soumission au visible

piège du visible

enseigner une pratique

objets architecturaux, bâtiments

doctrine de l'imitation (Quatremère de Quincy)

action-perception

architecte

propos doctrinal

ANNEXE 3

Entretien avec Oswald Ducrot sur la conception de l'édition du "Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage" où l'on assiste à un changement de paradigmes, au passage d'un modèle scientifique classique à un modèle "à la Vico" dans lequel s'introduit le concept de "pragmatique" et se trouve confirmée la validité du chiasme Merleau-Ponty : "en un mot, la linguistique crée son objet dans le même temps qu'elle l'observe".

"Au-delà d'une simple question de choix personnel, il s'agit "de savoir si cette conception "discursive" peut permettre une linguistique -et une sémantique tout particulièrement- de type scientifique. Il est certain qu'à mes débuts, notamment il y a vingt-cinq ans, où je travaillais dans l'ambiance du structuralisme triomphant, j'étais absolument persuadé que ma conception "discursive" de la signification pouvait être développée de façon aussi scientifique que les conceptions "informatives" habituelles. J'ai dû déchanter. C'est-à-dire que je mets de plus en plus en doute la possibilité que la linguistique telle que je la développe ait une scientificité analogue à la scientificité des sciences que l'on considère comme exemplaires, c'est-à-dire la physique, les sciences de la nature. La raison pour laquelle j'ai changé de sentiment sur ce point peut se dire de manière relativement simple : il y a vingt-cinq ans, on s'imaginait que la linguistique et les sciences humaines en général pouvaient suivre une méthode que je décrirais ainsi : on commence par observer les faits, puis on construit des modèles qui rendent compte de ces faits. Malheureusement, l'on s'aperçoit -en tout cas à partir du type d'observations qui m'intéresse- que l'on ne peut pas à proprement parler "observer des faits". C'est-à-dire que l'observation des faits est toujours guidée par des hypothèses, or ces hypothèses sont justement celles au moyen desquelles on va les expliquer. Ce qui produit un cercle vicieux. Ce ne serait pas grave si l'on se contentait de dire que l'on observe les faits à partir de telle et telle hypothèse, puis ensuite, en faisant semblant d'admettre ces hypothèses, si on les expliquait avec telle et telle autre hypothèse. Mais le drame pour nous linguistes, c'est que les faits que l'on observe sont construits avec les hypothèses mêmes qui vont servir à les expliquer. Duhem disait que "les faits d'aujourd'hui sont les hypothèses d'hier". Le drame de la linguistique, c'est que les faits d'aujourd'hui sont les hypothèses d'aujourd'hui. On ne peut pas distinguer les hypothèses servant à l'observation et celles qui servent à l'explication. En un mot, la linguistique crée son objet dans le même temps où elle l'observe."

Ce nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage n'est finalement peut-être qu'une étape qui appellera une nouvelle version de la linguistique. Le premier Dictionnaire voulait présenter cette science comme une "copie" des sciences de la nature. Le "sérieux" que suppose un tel modèle n'est pas abandonné. Mais une sorte de parasite s'est introduit, qu'Oswald Ducrot se plaît à signaler du bout des lèvres -quand on lui demande quel est le

concept qui lui paraît le plus précieux, il répond "certainement, celui de pragmatique". In "Libération Livres" du 21 septembre 1995 à propos de la parution du "Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage", Seuil, Paris, 1995.

ANNEXE 4

Le BRA est-il sans objet ?

Note rédigée par Bruno Queysanne à l'intention de Danièle Valabrègue

MHA, Grenoble, septembre 1993

Dans son document d'Avril 1993 visant à exposer les conditions dans lesquelles les équipes de recherche doivent se présenter à l'évaluation et l'habilitation de leurs travaux, le BRA a explicité la structure du champ thématique de la recherche architecturale.

Pour cela il en identifie trois spécificités :

- "le champ de l'architecture, relativement hétérogène, est à la croisée des deux grandes catégories traditionnellement retenues par les institutions de recherche : les "sciences pour l'ingénieur" et les "sciences de l'homme et de la société" ;
- "l'objet **architecture** (et ses prolongements) n'est pas assimilable à une discipline scientifique" ;
- "les vingt ans d'existence institutionnelle de la recherche architecturale recouvrent déjà une certaine mémoire et stabilisent un état de fait de l'éventuel découpage thématique qui a déjà force de coutume".

Laissons, pour l'instant, de côté la "mémoire" et la "coutume". Encore qu'il serait très éclairant d'examiner de près la production de ces vingt dernières années suscitée par la Recherche Architecturale.

Examinons plutôt les deux premières spécificités repérées par le BRA.

Il est d'abord affirmé que le champ de l'architecture n'est ni homogène ni autonome. Il apparaît donc difficile de le définir, du moins à parité avec ces "catégories traditionnellement retenues par les institutions de recherche". Qu'il soit "relativement hétérogène" empêche-t-il le champ architectural d'avoir le statut d'une "catégorie" scientifique ? Admettons que le modèle des "catégories" de connaissance soit la connaissance scientifique, l'histoire des sciences et leur développement contemporains ne nous présentent-ils pas l'expérience d'une multitude de "catégories relativement hétérogènes" qui n'ont pas vu ou ne voient pas leur statut scientifique contesté pour autant. L'idéal d'homogénéité d'une catégorie scientifique, pour autant qu'il ait été dominant, n'est-il pas en fait contredit par le développement scientifique lui-même ?

Les progrès ne se réalisent-ils pas souvent sur les marges, par emprunts, déplacements de procédures à d'autres disciplines que celles qui ont présidé à leur élaboration ? Appliquer la logique à l'arithmétique, on l'algèbre à la géométrie, ou la théorie du chaos à l'économie etc... Pierre Duhem ne théorisait-il pas, dès le début du XXe siècle, le "Mixte" ? ("Le Mixte et la Combinaison chimique", 1902 Corpus des Oeuvres de Philosophie en langue française, Fayard 1985). Le "pur" étant davantage une catégorie de l'alchimie que de la chimie moderne. Autrement dit, si ce n'est pas à l'épistémologie que l'on peut recourir pour disqualifier la scientificité d'une architecture "relativement hétérogène", quel intérêt peut bien avoir le BRA à déprécier son propre champ au moment même où il veut le soumettre aux procédures de l'évaluation scientifique. Si l'architecture du fait de son hétérogénéité ne peut prétendre au statut de science pourquoi lui appliquer les critères de la science ?

A moins d'être désespérément masochiste le BRA doit admettre la dignité scientifique de son champ ou renoncer à le passer au crible de procédures qui ne lui conviennent pas.

De Plus, le champ architectural ne serait pas autonome : il serait une croisée d'autres champs. Le BRA en identifie deux : les "sciences pour l'ingénieur" et les "sciences de l'homme et de la société". Cette description nous pose une série de problèmes. D'abord celui du nombre de ces sciences qui se croisent pour constituer cette "croisée", lieu fragile du champ architectural. Deux sciences donc contribuent à cette rencontre, pourquoi pas trois ? Il nous semble en effet que les figures de l'ingénieur et du sociologue ne peuvent, sans explication, rejeter dans les ténèbres celle de l'artiste. Depuis toujours, c'est-à-dire au moins pour nous occidentaux, depuis Vitruve, lui-même héritier des Grecs, la raison architecturale est triplement qualifiée par les exigences de la solidité, de l'utilité et de la beauté : les édifices doivent être faits "ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis" (Vitruve, "De l'architecture" livre I, III.2). Le BRA est bien sûr libre de réformer Vitruve et l'histoire de la théorie architecturale, mais pas sans bonnes raisons bien démontrées ! Le BRA serait-il gêné d'inviter l'artiste à sa croisée de sciences du fait que la connaissance de l'art ne serait pas une science. Qu'il traverse le Rhin et se familiarise avec la "Kunstwissenschaft" qui n'a pas l'air de troubler nos voisins qui en connaissent pourtant un bout en matière de critique scientifique ! Ce n'est pas en supprimant la difficulté que l'on résout les problèmes qu'elle pose ! Mais d'avoir mis de côté la troublante "venustas", on se donne l'impression que "firmitas" ait bien prise en charge par "les sciences pour l'ingénieur" et "utilitas" par les "sciences de l'homme et de la société". Ce faisant on oublie qu'il s'agissait de traiter de dimensions propres à l'objet architectural. Est-on si sûr que les sciences **pour** l'ingénieur soient bien aptes, telles quelles, à prendre en compte les problèmes de la construction architecturale, à moins d'identifier ingénieur et architecte et objet technique et objet architectural. Que l'on trouve entre ces couples des parentés, des recouvrements partiels, c'est sûr, que l'on trouve entre eux une identification, cela l'est beaucoup moins. Il en va de même entre les sciences de l'homme et de la société dans leur rapport avec l'utilitas, cet aspect de

l'objet architectural, qu'elles sembleraient devoir prendre en charge. L'expérience des rapports entre sociologie et architecture ou bien entre histoire et architecture, nous montrent que la plupart du temps l'architecture est traitée par ces disciplines lorsqu'elles s'en préoccupent, ce qui est très rare, comme n'importe quel autre objet qu'elles ont constitué comme appartenant à leurs propres champs de recherches. L'architecture et ses acteurs ont beaucoup de mal à s'y reconnaître. Certes l'architecture est une réalité sociale au même titre que toutes les autres activités humaines -en Mai 1968 on découvrait que "tout est politique" donc l'architecture aussi !- mais en ne la considérant que sous cet aspect commun d'être un objet social, on en oublie sa spécificité d'objet architectural. Alors ce sont les procédures propres à la conception architecturale et propres à l'usage de ses productions qui sont négligées, avec pour conséquence l'appauvrissement de la qualité des objets produits, par manque de reconnaissance suffisante et appropriée de la dimension proprement architecturale de la réalité. Mais quelle est cette spécificité de l'objet architectural ? Toujours plus ou moins reconnue, toujours plus ou moins affleurante à la conscience, elle est l'objet de la recherche et de la pratique des architectes, ou plus généralement, de ceux à qui le groupe social confie la tâche d'en prendre soin. Le caractère architectural de l'architecture n'est pas une donnée, il est une conquête. Il est l'objet de la pensée et de la pratique architecturales. A poursuivre sa politique actuelle le BRA risque bien de se retrouver sans objet. Ce qui serait bien dommageable scientifiquement et bien triste pour tous ceux qui depuis plus de vingt ans, par leurs travaux certes plus ou moins rigoureux, ont tenté de donner à l'objet architectural une place, à part entière dans le champ toujours ouvert de la connaissance.

Julius von Schlosser, "La littérature artistique", ed. Flammarion, Paris 1984 (1924).

Lionello Venturi, "Histoire de la critique d'art", ed. Flammarion, Paris 1969 (1936).

Luigi Vagnetti, "L'architetto nella storia di Occidente", Teorema edizione, Florence 1973.

germain Bazin, "Histoire de l'hisotire de l'art", ed. Albin Michel, Paris 1986.

Paul Frankl, "The Gothic: Literary Sources and Interpretations Through eight Centuries", princeton University, Press, 1960.

Michael Podro, "The critical historians of Art", New-Haven and london, 1982.

Références

A - Vitruve "De Architectura"

(Livre I chapitre I)

"*Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata (...). Ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione.*"

"La science de l'architecture est riche d'un assez grand nombre de disciplines et de connaissances variées (...). Ce savoir procède de la pratique et de la théorie." (traduction Philippe Fleury, 1990)

"L'architecture est une science qui doit être accompagnée d'une grande diversité d'études et de connaissances (...). Cette science s'acquiert par la pratique et par la théorie." (traduction Claude Perrault, 1673)

"(...) *haec autem ita fieri debent ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis venustatis.*"

"Tous ces édifices doivent être exécutés de manière que la solidité, l'utilité et la beauté s'y rencontrent." (traduction Perrault)

"On doit faire ces travaux en tenant compte de la solidité, de l'utilité et de la beauté." (traduction Fleury)

Termes qui désignent l'architecture dans le texte de Vitruve : *scientia, disciplina, ars, doctrina.*

B - Définitions de la science

Le Grand Larousse en 5 volumes, édition 1992

- 1) "Ensemble cohérent de connaissances relatives à certaines catégories de faits, d'objets ou de phénomènes obéissants à des lois et/ou vérifiés par les méthodes expérimentales."
- 2) "Connaissance approfondie d'un domaine quelconque, acquise par la réflexion ou l'expérience."
- 3) "Manière habile de mettre en oeuvre des connaissances acquises dans une technique."

Le Petit Robert, édition 1981

- 1) "Tout corps de connaissances ayant un objet déterminé et reconnu, et une méthode propre." (XIII^e siècle)
- 2) "Ensemble de connaissances, d'études d'une valeur universelle, caractérisées par un objet et une méthode déterminés, et fondées sur des relations objectives vérifiables." (XIX^e siècle)
- 3) "Connaissance exacte, universelle et vérifiable exprimée par des lois."
- 4) "Manière habile et savante de mettre en oeuvre."
- 5) "Art ou pratique qui nécessite des connaissances, des règles." (XV^e siècle)

"Vocabulaire technique et critique de la philosophie", André Lalande, édition 1951

- 1) "Synonyme de savoir."
- 2) "Par extension (et un peu abusivement) ce qui dirige la conduite d'une manière adaptée comme le ferait une connaissance claire et vraie."
- 3) "Habilité technique (particulièrement en matière de peinture, de musique, de versification) ; connaissance du métier."
- 4) "Ensemble de connaissances et de recherches, ayant un degré suffisant d'unité, de généralité et susceptible d'amener les hommes qui s'y consacrent à des conditions concordantes, qui ne résultent ni de conventions arbitraires, ni des goûts ou des intérêts individuels qui leur sont communs, mais de relations objectives qu'on découvre graduellement, et que l'on confirme par des méthodes de vérification définies."

Encyclopaedia Britannica, édition 1961 (traduit de l'anglais par BQ)

"Est-il possible de définir ce que nous entendons par science ? Peut-être que non, car la science est une des activités majeures de l'esprit humain, ressemblant par là à l'art, la religion ou à la philosophie. Aucune de ces activités ne peut être comprise tant qu'on ne les considère pas en rapport à leur histoire passée. La science peut être regardée comme un état d'âme au travers duquel nous considérons notre monde.

Aucun homme n'est toujours dans le même état d'âme et aucun homme de science ne demeure dans l'état d'âme scientifique (...).

Dès que l'on tente de discuter la science comme un tout, une foule de difficultés apparaît. Le mot latin "scientia" ne signifie rien de plus précis que "connaissance", mais l'usage moderne de "science" ne couvre que certains types de connaissances. Le champ de ces derniers est aujourd'hui si vaste que personne ne peut en saisir plus qu'une petite partie. De plus, même les types de connaissances considérés comme "scientifiques" sont d'une extrême diversité (...). Et ils incluent aussi bien la connaissance du fonctionnement des êtres vivants que celle des lois de la pensée, en même temps que celle de la nature de leurs dysfonctionnements. Ces innombrables et infiniment diverses matières peuvent-elles être ramenées à une seule formule ?

Ces différentes activités et disciplines impliquent toutes des observations systématiques et sans préjugés. Leur mûr examen par des esprits entraînés conduit à des classifications ; de ces classifications sont déduites des règles générales ou "lois" ; ces lois peuvent être appliquées à d'autres observations ; et ainsi de suite. Cette chaîne d'opérations est habituellement tenue par la constitution de la "méthode" de la science.

On admet que cette chaîne n'est pas respectée absolument. Elle peut être court-circuitée par certains processus mentaux que l'on connaît mal ; mais même dans ce cas le recours final réside dans l'observation, souvent sous cette forme spécialisée qui est l'expérience. De plus, la science est, par nature, en continuel développement et n'est pas un pur corps de connaissance. Finalement, la science est une recherche de jugements pour lesquels un accord universel peut être obtenu. Universel, c'est-à-dire de la part de ceux qui peuvent comprendre les jugements et leurs fondements. C'est une recherche sans fin et qui ne s'est jamais assouvie." (Charles Singer, Professeur émérite de l'Université de Londres)

