

BRUNO ZEVI

APPRENDRE A VOIR L'ARCHITECTURE



LES ÉDITIONS DE MINUIT

**APPRENDRE A VOIR
L'ARCHITECTURE**

LES CAHIERS
FORCES VIVES
COLLECTION
DIRIGÉE PAR
JEAN PETIT
AUX ÉDITIONS
DE MINUIT



TITRE DE L'ÉDITION ORIGINALE: SAPER VEDERE L'ARCHITETTURA

B R U N O Z E V I

**APPRENDRE A VOIR
L'ARCHITECTURE**

TEXTE FRANÇAIS DE LUCIEN TRICHAUD

A MES AMIS DE L'ASSOCIATION POUR
L'ARCHITECTURE ORGANIQUE EN ITALIE *B.Z.*

© 1959 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement
ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur
ou du Centre français du copyright, 6^{es} rue Gabriel-Laumain, 75010 Paris.

ISBN 2-7073-0114-0



**L'ESPACE, ÉLÉMENT
FONDAMENTAL
DE L'ARCHITECTURE**

La plupart des ouvrages sur l'architecture s'ouvrent par des lamentations : nous ne manquerons pas à l'usage.

Le public, dit-on, s'intéresse à la peinture et à la musique, à la sculpture et à la littérature, mais pas à l'architecture. Les quotidiens consacrent des colonnes entières au dernier livre à succès, mais ils ignorent la construction d'un nouvel immeuble, même si c'est l'œuvre d'un architecte renommé. La censure existe pour le cinéma, parfois pour la littérature, mais, pour prévenir les scandales de l'urbanisme ou de l'architecture, rien. Pourtant, si chacun est libre de tourner le bouton de la radio, de désertter les salles de concert, de cinéma ou de théâtre, comme de ne pas lire un livre, personne ne peut fermer les yeux devant les édifices qui constituent le décor de notre vie.

Les difficultés sont réelles, certes. On n'organise pas une exposition de bâtiments comme une exposition de tableaux. On doit se déplacer, choisir l'ordre de ses déplacements. Qui visite une ville se laisse généralement conduire par tel ou tel guide touristique : aujourd'hui, une église baroque, une ruine romaine, une place moderne, une église paléochrétienne ; demain, un temple romain, une place baroque, un cloître gothique, un baptistère byzantin... Qui de nous s'astreint à visiter le premier jour les églises byzantines, le deuxième les monuments de la Renaissance, le troisième les œuvres modernes ? Qui résiste à la tentation de rompre cet ordre idéal pour admirer telle tour romane qui se dresse sur un fond d'église baroque ou pour entrer au Panthéon, à deux pas de Santa Maria sopra Minerva ?

Une exposition de Francesco di Giorgio, de Neumann, de Borromini ou de Le Corbusier, chacun doit la créer pour soi, par sa propre recherche, par sa propre passion.

siasme pas plus pour les travaux des architectes modernes que pour ceux des archéologues.

Pourtant, après l'époque des manifestes, l'architecture moderne devrait s'insérer dans notre culture architectonique. Mais bien des architectes, qui ne vivent que pour l'amour de leur métier, manquent aujourd'hui de la culture qui leur donnerait le droit de participer à la réhabilitation de l'architecture ; leur comportement est encore trop souvent lié à la polémique.

Quant aux études sur l'architecture, dans les histoires de l'art traditionnelles, leur principal défaut est que les œuvres bâties y sont jugées comme si elles n'étaient que sculpture ou peinture, c'est-à-dire qu'elles sont étudiées d'une façon tout extérieure, superficielle, comme de purs phénomènes plastiques.

En face d'une telle confusion, pouvons-nous sincèrement donner tort au public ? Si les ingénieurs continuent à écrire des études architecturales qui sont des histoires de la construction technique, comment le grand public les suivrait-il ? Si les archéologues persistent à publier des essais purement philologiques, comment peuvent-ils prétendre passionner des lecteurs non spécialisés ? Si les critiques illustrent l'architecture comme un reflet, comme un écho des tendances picturales, pour quelle raison leur auditoire ne retournerait-il pas aux prétendues sources, c'est-à-dire à la peinture et à la sculpture ?

Si nous voulons faire « voir l'architecture » nous devons d'abord trouver une méthode claire qui définisse son essence.

Ceux qui ont réfléchi au problème savent que le caractère distinctif de l'architecture est qu'elle existe dans un espace tridimensionnel qui inclut l'homme. La peinture existe sur deux dimensions, même si elle en suggère trois ou quatre. La sculpture vit selon trois dimensions, mais l'homme en reste extérieur. L'architecture, au

contraire, est comme une grande sculpture évidée, à l'intérieur de laquelle l'homme pénètre, marche, vit.

Quand vous voulez faire construire une maison, l'architecte vous en présente un croquis. Puis il vous soumet des plans, des façades, des coupes, c'est-à-dire qu'il représente le volume architectural selon une décomposition en plans qui le contiennent et le divisent.

C'est cette méthode représentative — que les histoires de l'art emploient en même temps que les photographies — qui est la cause principale de notre manque d'éducation « spatiale ».

En effet, le plan d'un édifice n'est que la projection abstraite, sur un plan horizontal, de l'ensemble des murs, réalité que personne ne voit, sinon sur le papier, et dont l'unique justification provient de la nécessité, pour les ouvriers qui exécutent le travail, de mesurer les divers éléments de la construction.

Mais une construction n'est pas la somme des largeurs, des longueurs et des hauteurs de ses divers éléments ; elle est l'ensemble des mesures du vide, de l'espace interne dans lequel les hommes marchent et vivent.

Qui veut s'initier à l'étude de l'architecture doit comprendre d'abord qu'un plan peut être beau sur le papier, que des façades peuvent sembler étudiées par l'équilibre des pleins et des vides, des creux et des saillies, que le volume externe même peut être très bien proportionné, et que, malgré tout, le résultat peut constituer une architecture exécration. L'espace interne, cet espace qui, comme nous le verrons, ne peut être complètement représenté d'aucune manière, qui ne peut être appris ni « vécu », sinon par l'expérience directe, est l'élément fondamental du fait architectonique.

Et, ce qui est peut-être plus intéressant, qu'est-ce que la non-architecture ? Est-il juste d'appeler architecture ce qui est beau, et non-architecture ce qui est laid ? Autrement dit, la distinction entre l'architecture et la « non-architecture » doit-elle se baser sur un jugement d'ordre purement esthétique ? En quoi consiste l'espace interne dont nous venons de parler ? Quelles sont ses dimensions ? Voilà les questions qui se posent d'emblée. Essayons d'y répondre en commençant par la dernière, la plus spécifique.

Les quatre façades d'une maison, d'une église, d'un palais, pour belles qu'elles soient, ne constituent que le coffre dans lequel est enfermé le joyau architectural. Ce coffre peut être finement ouvragé, artistement sculpté, ajouré avec goût, il peut être un chef-d'œuvre, mais il n'est qu'un coffre. Il existe aujourd'hui une technique de l'emballage, mais jamais personne ne songe à mettre sur le même plan la qualité de l'emballage et celle de son contenu.

En matière de construction, le contenant est ce coffre formé de murs, le contenu est l'espace interne. Très souvent, l'un conditionne l'autre : pensez à une cathédrale gothique française ou à la majorité des constructions modernes.

Combien de dimensions peut avoir le « coffre mural » d'un édifice ?

La découverte de la perspective, c'est-à-dire de la représentation graphique des trois dimensions — hauteur, profondeur et largeur — fit croire aux artistes du XV^e siècle qu'ils possédaient enfin les dimensions de l'architecture et la méthode de la représenter.

Les édifices peints avant la Renaissance sont plats et déséquilibrés ; Giotto usait sa patience à composer les fonds architecturaux de ses fresques, mais il devait savoir lui-même que sa réussite

technique était toute relative, même si du point de vue artistique cette imperfection soulignait certains effets de couleurs qu'une représentation tridimensionnelle n'eût pas permis.

Une fois la perspective élaborée, le problème parut résolu. L'architecture, annonça-t-on, a trois dimensions : voilà la méthode. Tout le monde peut l'utiliser. De Masaccio, de Fra Angelico, de Benozzo Gozzoli jusqu'à Bramante et aux artistes du XVII^e et du XIX^e siècle, une foule de peintres représentèrent l'architecture en perspective.

Lorsqu'à la fin du siècle dernier, la reproduction photographique devint facile, et qu'elle put être diffusée, les photographes, d'un clin de leur objectif, prirent la place des dessinateurs.

Mais, alors que tout semblait clair et résolu, on découvrit qu'en plus des trois dimensions de la perspective, il en existait une quatrième. Et ce fut la révolution cubiste d'avant la première guerre mondiale.

Vers 1912, le peintre parisien se tenait ce langage : « Je vois et je représente un objet, par exemple une boîte ou une table. Je la vois selon un point de vue, et j'en fais le portrait, en ses trois dimensions, selon ce point de vue. Mais si je tourne la boîte dans ma main, ou si je tourne autour de la table, à chaque pas mon point de vue se modifie et je dois, chaque fois, reconstruire une nouvelle perspective. La réalité de l'objet n'est donc pas entièrement contenue dans les trois dimensions de la perspective : pour la posséder intégralement, je devrais dessiner un nombre infini de perspectives selon un nombre infini de points de vue. Il y a donc un autre élément qui s'ajoute aux trois dimensions traditionnelles : ce sont les déplacements successifs de l'angle visuel ».

C'est ainsi que le temps fut baptisé « quatrième dimension ».

Comment les peintres cubistes tentèrent ensuite de rendre la

réalité de cette quatrième dimension, en superposant les images d'un même objet, représenté selon différents points de vue, pour en projeter d'un seul coup l'ensemble, dépasse le cadre de notre propos. Mais les cubistes ne s'arrêtèrent pas là. Leur passion de découvrir, de saisir jusqu'au fond la réalité d'un objet les conduisit à cette idée : en toute chose corporelle, au-delà de la forme extérieure, il y a l'organe interne ; au-delà de la peau, il y a les muscles et le squelette. Et leurs peintures représentèrent en même temps, non seulement les divers aspects extérieurs d'un objet, par exemple une boîte, mais la boîte ouverte, la boîte en plan, la boîte « éclatée ».

La conquête cubiste de la quatrième dimension est d'une immense portée — indépendamment de tout jugement de valeur que l'on peut porter sur cette peinture. On a le droit de préférer une mosaïque byzantine à une fresque de Mantegna, sans pour cela méconnaître l'importance de la perspective dans le développement des recherches dimensionnelles ; on peut aussi ne pas aimer les tableaux de Picasso, sans pour autant méconnaître la valeur de la quatrième dimension. Et c'est bien cette quatrième dimension qui est décisive en architecture, non pas parce qu'on a transposé en termes architecturaux le langage pictural cubiste, mais parce qu'elle a fourni une base scientifique à l'obligation critique où l'on se trouve de distinguer entre l'architecture construite et l'architecture dessinée.

De la première cabane, de la première caverne jusqu'à notre appartement, à l'église, à l'école, jusqu'au bureau où nous travaillons, toute œuvre architecturale, pour être comprise et vécue, exige notre présence et le temps de notre cheminement, exige cette quatrième dimension.

Et le problème parut une nouvelle fois résolu.

Mais l'espace architectural ne s'explique pas seulement par les quatre dimensions.

Ce nouveau facteur « temps » a un sens différent en architecture et en peinture. En peinture, la quatrième dimension est une qualité représentative d'un objet ; elle est un élément de la réalité d'un objet que le peintre a choisi de projeter sur un plan, et qui ne demande aucune participation physique de l'observateur. En sculpture, c'est à peu près la même chose : le « mouvement » d'une forme de Boccioni est une qualité propre à la statue que nous contemplons et que nous devons revivre psychologiquement. Mais en architecture, le phénomène est tout autre : c'est l'homme qui, se déplaçant dans l'édifice, le regardant sous des points de vue successifs, crée lui-même, pour ainsi dire, la quatrième dimension, et donne à l'espace sa réalité intégrale.

Pour être plus précis, disons que la quatrième dimension suffit à définir le volume architectural, le coffre mural qui inclut l'espace ; mais que l'espace en soi transcende les limites de la quatrième dimension.

Combien de dimensions présente ce « vide architectural », l'espace ? Cinq, dix, une infinité ? Il n'importe. Ce qu'il faut retenir, c'est que l'espace architectural ne peut pas se définir dans les mêmes termes que la peinture et la sculpture. C'est un phénomène qui se concrétise seulement en architecture, et c'est ce qui en constitue le caractère spécifique.

La question « qu'est-ce que l'architecture ? » trouve ici sa réponse. Dire, comme on en a l'habitude, qu'il y a architecture lorsque la construction est « belle » et non-architecture lorsqu'elle est « laide » n'a aucun sens. La définition la plus juste que l'on puisse donner aujourd'hui de l'architecture est celle qui tient compte de « l'espace interne ». Sera belle celle dont l'espace interne nous

attire, nous élève, nous subjugué spirituellement ; sera laide celle dont « l'espace interne » nous fatigue ou nous repousse.

Mais le point fondamental est que tout ce qui ne possède pas d'espace interne n'est pas de l'architecture.

Ecartons toutefois deux malentendus. On aurait tort de penser :

1. que l'expérience spatiale se réalise seulement à l'intérieur d'un édifice, c'est-à-dire que l'espace urbanistique n'existe pas ou n'a pas de valeur ;

2. que l'espace est le commencement et la fin de l'architecture et qu'en conséquence l'interprétation spatiale d'un édifice suffit à juger une œuvre architecturale.

Précisons notre pensée.

L'expérience spatiale propre à l'architecture se prolonge dans la ville, dans les rues, dans les places, dans les ruelles et dans les parcs, dans les stades et dans les jardins, partout où l'œuvre de l'homme a limité des « vides », c'est-à-dire des espaces « clos ». Si, à l'intérieur d'un édifice, l'espace est limité par six plans, (plancher, toit et quatre murs), cela ne signifie pas qu'un vide compris entre cinq plans, comme une cour ou une place, ne soit pas aussi un espace « clos ».

Chaque édifice collabore à la création de deux espaces : l'espace interne, défini complètement par l'édifice lui-même, et l'espace externe, ou espace urbanistique, enfermé entre cet édifice et les édifices voisins. Il devient ainsi évident que toutes ces œuvres que nous excluons de l'architecture proprement dite parce qu'elles n'ont pas d'espace interne, ponts, obélisques, fontaines, arcs de triomphe, groupes d'arbres, etc. (photos de 1 à 10) et particulièrement les façades des édifices, rentrent en jeu dans la formation des espaces urbanistiques, quelle que soit leur valeur artistique.

Affirmer d'autre part, que l'espace interne est l'essence de l'architecture ne veut pas dire que la valeur d'une œuvre architecturale n'existe qu'en fonction de sa valeur spatiale. Toute construction est caractérisée par un ensemble de valeurs : économiques, sociales, techniques, fonctionnelles, spatiales, décoratives, et chacun de nous est libre d'écrire une histoire économique de l'architecture, une histoire sociale, une histoire technique et volumétrique, de la même façon qu'on peut écrire une étude cosmologique, littéraire ou politique de la Divine Comédie. Mais la réalité de l'édifice est la conséquence de tous ces facteurs, et une étude valable ne peut en négliger aucun. Même si l'on écarte les facteurs économiques, sociaux et techniques, les facteurs artistiques — décoration, peinture et sculpture — demeurent ; l'espace en soi ne suffit pas à définir l'architecture.

Mais, si les autres arts collaborent avec l'architecture, il n'en reste pas moins que l'espace interne, cet espace qui nous entoure et nous « comprend », constitue le critère principal pour le jugement d'un édifice et décide du « oui » ou du « non » de toute conclusion esthétique.

Que l'espace, le vide, soit le protagoniste de l'architecture, n'est-ce pas, du reste, naturel ? L'architecture n'est pas seulement un art, pas seulement l'image des heures passées, vécues par nous et par les autres : c'est d'abord et surtout le cadre, la scène où se déroule notre vie.



**REPRÉSENTATION
DE L'ESPACE**

Un jour, vers 1435, un certain Jean Gutenberg de Mayence eut l'idée de graver les lettres de l'alphabet sur des petit morceaux de bois, puis de les juxtaposer pour former des mots, des lignes, des phrases, des pages. Il inventa l'imprimerie, et permit la diffusion des œuvres poétiques et littéraires.

En 1839, un certain Daguerre appliqua ses connaissances chimiques à la reproduction des objets. Il inventa la photographie et permit la reproduction des œuvres d'art au bénéfice de tous.

En 1877, Edison inventa un appareil à cylindre et réussit, pour la première fois, à enregistrer des sons sur une plaque d'étain. Quarante-trois ans après, en 1920, avait lieu la première émission radiophonique. L'art musical, jusqu'alors à la disposition de groupes limités d'amateurs, put être largement diffusé.

Ainsi, grâce à un progrès scientifique et technique enrichissant le patrimoine spirituel d'un nombre d'hommes toujours croissant, la poésie, la littérature, la peinture, la sculpture et la musique acquièrent les moyens d'une diffusion à grande échelle.

Mais, en cette aventure, l'architecture reste isolée. Le problème de la représentation de l'espace, loin d'être résolu, n'est même pas posé... Essayons d'analyser les moyens de cette représentation.

Les plans. Les plans constituent un des moyens fondamentaux de la représentation architecturale. Est-il possible de les améliorer ? Prenons comme exemple la planimétrie de Michel-Ange pour Saint-Pierre de Rome. Bien des livres reproduisent le plan de Bonanni, en partie à cause d'un certain snobisme du dessin archaïque, en partie parce que leurs auteurs se préoccupent peu d'approfondir le problème des représentations architecturales. Pourtant, qui oserait soutenir que c'est la meilleure façon de faire comprendre, à un jeune ou à un profane, la conception spatiale de Michel-Ange ? Ce plan s'orne d'un luxe de détails, d'une minu-

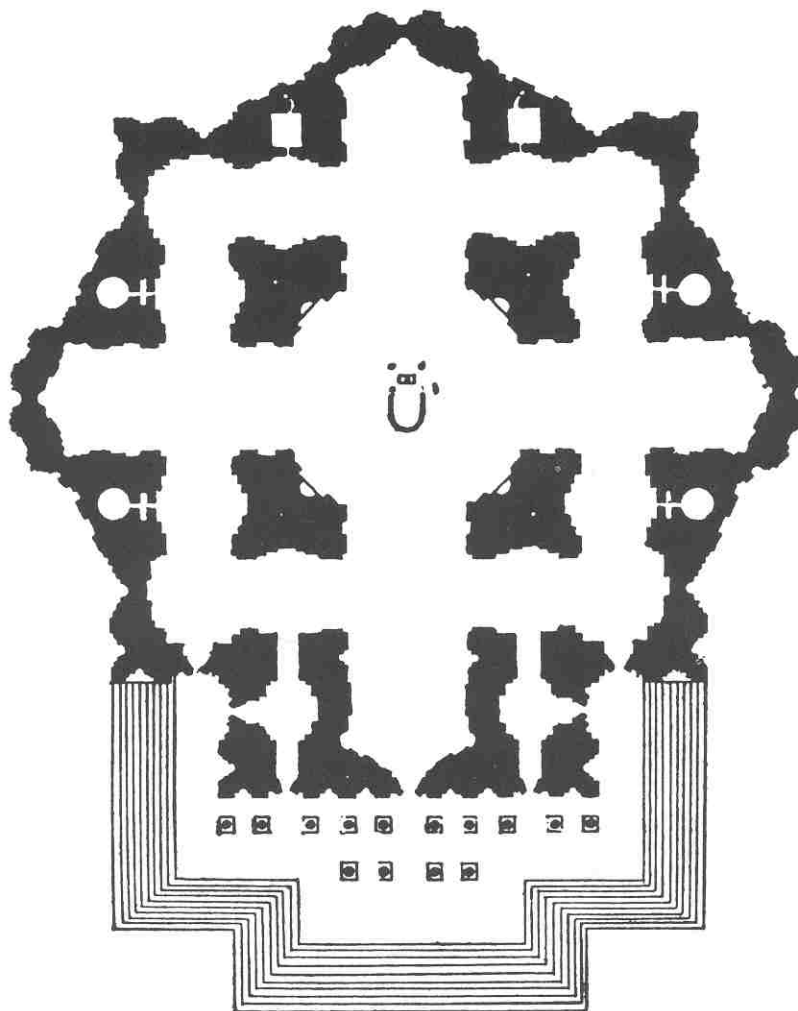


Fig. 1. Michel-Ange : projet de Saint Pierre de Rome. Plan de Bonanni.

servent, au premier regard, qu'à confondre le principal et l'accessoire, le substantif et l'adjectif.

Saint-Pierre de Rome est une œuvre aussi complexe que la Divine Comédie ; il est inconcevable que l'on passe, dans les écoles italiennes, trois ans à étudier l'œuvre de Dante avant d'en pouvoir jouir, et que l'on n'accorde à Saint-Pierre qu'une rapide allusion à l'occasion d'une leçon sur l'architecture du XVI^e siècle.

Dans l'éducation architecturale, même si l'on se limite aux simples plans, la méthode du résumé graphique est très importante :

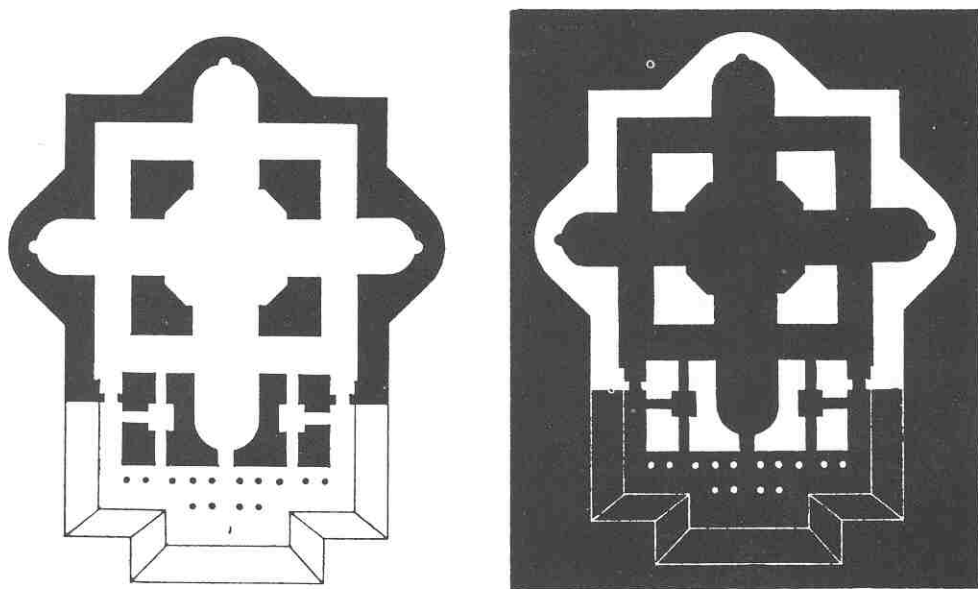


Fig. 2 et 3. Le plan simplifié de Saint Pierre de Rome et son négatif.

la vue d'ensemble vient avant le détail, la structure avant la finition, l'espace avant la décoration ; et lorsqu'il s'agit d'expliquer Michel-Ange à un profane, cette méthode doit suivre la démarche même selon laquelle Michel-Ange développa sa création.

Ainsi, la fig. 2 propose un résumé de la fig. 1, selon une certaine interprétation ; on peut en tracer cent interprétations meilleures ; l'important est que chaque historien considère de son devoir de réaliser ce travail de simplification.

Mais venons-en à l'essentiel. Les murs dessinés en noir sur le plan séparent l'espace externe ou urbanistique de l'espace interne ou architectural. Tout édifice coupe, partage la continuité spatiale, de telle sorte que l'homme qui se trouve à l'intérieur ne voit pas l'extérieur, et vice-versa. Or, l'essentiel de l'architecture, ce que l'on devrait mettre en valeur dans la représentation planimétrique, ce ne sont pas les limites données à la liberté spatiale, c'est cette liberté même, définie et créée entre les murs. La fig. 2, comme la fig. 1, met en évidence la masse construite, c'est-à-dire les limites de l'espace, les obstacles qui définissent le périmètre des possibilités visuelles, non le vide où la vision s'étend et par lequel s'exprime la valeur de la création de l'artiste. Si le noir a un appel optique plus grand que le blanc, ces deux représentations planimétriques apparaissent, à première vue, comme les contraires, comme les négatifs photographiques d'une représentation spatiale adéquate.

Mais il ne s'agit ni de positif, ni de négatif. Il s'agit d'une erreur. Si nous observons la fig. 3, qui est le négatif de la fig. 2, nous constatons que nous sommes revenus au point de départ : ce qui est mis en relief, ce sont encore les murs, les limites, le cadre du tableau, non le tableau lui-même. Pourquoi ? Parce qu'il y est donné une équivalence de représentation à l'espace externe et à l'espace interne, alors qu'en réalité, entre ces deux espaces, existe une contradiction fondamentale, puisque le fait de voir l'un signifie ne pas voir l'autre.

représentations planimétriques des espaces de Saint-Pierre de Rome ; la fig. 4 définit l'espace interne de l'église au niveau du spectateur, c'est-à-dire représente tout l'espace, le « vide » dans lequel il marche ; la fig. 5 montre l'espace externe, qui « commence » autour des murs de la basilique, et qui naturellement n'a ici qu'une valeur limitée, car la réalité de l'espace urbanistique ne se concrétise pas autour d'un seul édifice, mais dans les vides délimités par les éléments construits et les éléments naturels.

Nous entrons ici dans le cadre d'une interprétation qui va nous permettre de notables progrès. À côté de l'anonymat de la fig. 1 la fig. 4 nous éclaire, mais elle ne nous satisfait pas entièrement. D'une part, tout le vide étant uniformisé en une tache noire, il n'est pas tenu compte des hauteurs ; d'autre part, c'est une erreur de représenter, même en grisé, l'espace du portique en même temps que l'espace de l'église, puisque si l'on voit l'un, on ne voit pas l'autre ; enfin, comment identifier l'espace défini par la haute coupole centrale et ceux des quatre coupôles d'angles, des nefs et des niches ? La fig. 4 serait acceptable si la hauteur de la basilique était égale partout, mais, étant donné que les dénivellations sont très accentuées et d'une importance fondamentale, il faut tenter, même sur un plan, d'en projeter les formes. En certains ouvrages, on trouve la fig. 6, avec la projection des structures selon lesquelles s'articule l'organisation de l'église : elle représente certainement un progrès par rapport à la fig. 1, mais ne pallie pas les défauts des fig. 2 et 3. Nous avons donc besoin d'une interprétation plus approfondie.

Au fond, l'opposition entre l'espace externe et l'espace interne mis en évidence par les fig. 4 et 5 apparaît autant comme un axiome que comme un objet de polémique. Michel-Ange n'a pas conçu d'abord l'intérieur, puis l'extérieur de la basilique, de façon séparée.

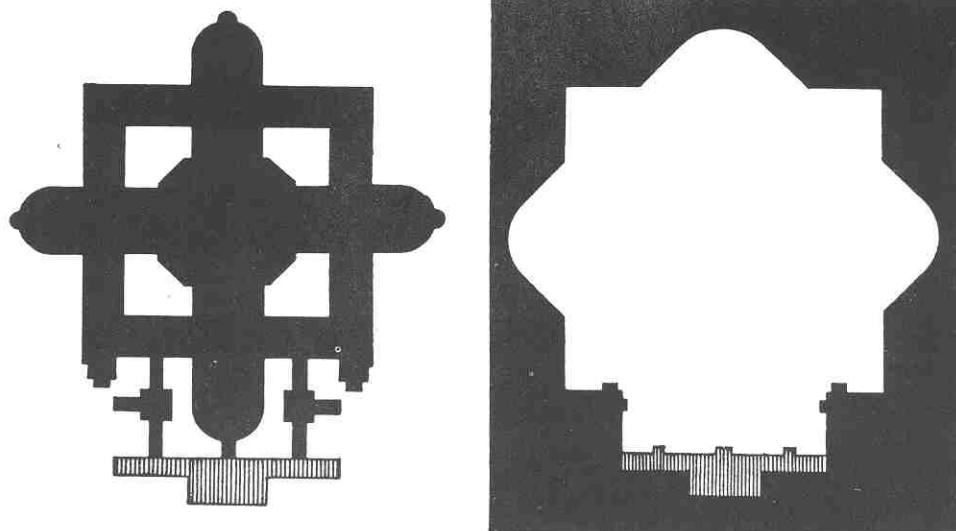


Fig. 4 et 5. L'espace interne et l'espace externe de la fig. 1.

Il a créé tout l'organisme de Saint-Pierre, simultanément, et, s'il est vrai que la vision de l'espace interne exclut celle de l'espace externe, il est vrai aussi qu'il existe cette « quatrième dimension », ce temps du déplacement, et que le chemin de l'homme le porte successivement de l'extérieur à l'intérieur. Pour les œuvres édifiées en plusieurs époques et par plusieurs architectes, là où l'un a créé l'intérieur, l'autre les façades, il est légitime de distinguer, et de respecter l'antithèse établie par les fig. 4 et 5. Mais il existe dans les conceptions unitaires une cohérence, une interdépendance, presque une identité entre l'espace interne et la volumétrie — laquelle est une composante de l'espace urbanistique — tous deux créés et définis par une même inspiration, par un même thème, par un même artiste.

Un auteur pourra penser que l'aspect le plus important à mettre en relief est la forme en croix de l'église, et dessinera la fig. 7. Un autre voudra souligner la prédominance architecturale de la

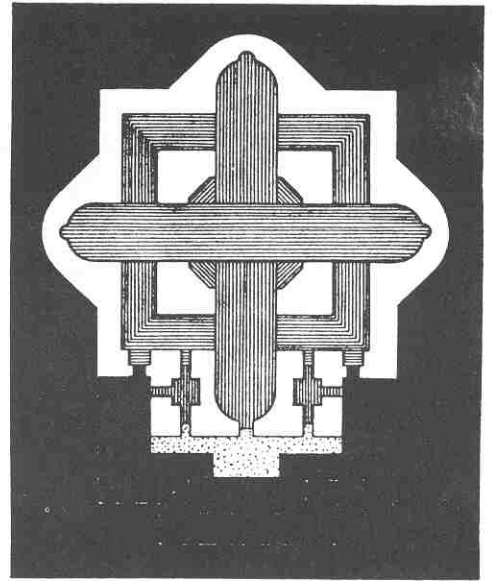
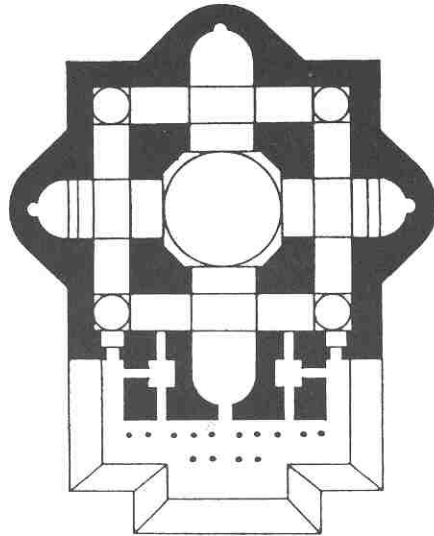


Fig. 6 et 7. Le plan de Saint Pierre de Rome avec la projection de ses structures et une des interprétations possibles.

coupole centrale et le parcours carré des corridors, produisant ainsi la fig. 8. Un troisième donnera plus de valeur aux quatre coupoles et aux voûtes, et tracera la fig. 9.

Chacune de ces interprétations exprime un élément réel de l'espace voulu par Michel-Ange. Certes, chacune en soi est insuffisante ; mais si la recherche des problèmes de la représentation de l'espace est poursuivie dans cette direction, on peut être sûr que, même si personne ne trouve une méthode pour rendre de façon adéquate une conception spatiale totale, grâce à ces tentatives partielles

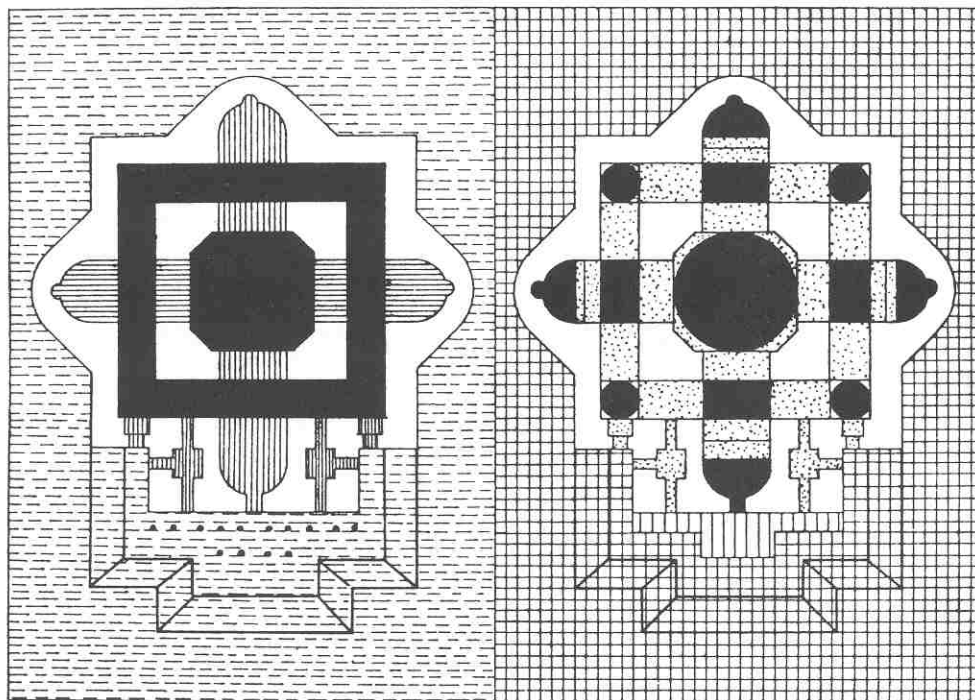


Fig. 8 et 9. Deux autres interprétations du plan de Saint Pierre de Rome.

et aux discussions qu'elles ouvrent, on pourra enseigner à comprendre l'espace, mieux qu'en reproduisant la fig. 1 qui ignore ces problèmes.

Les façades. Le raisonnement développé pour les plans se répète, simplifié, pour la représentation des élévations. Il s'agit ici de reproduire un objet qui a deux, au maximum trois dimensions. Pourtant, si vous feuillotez un livre d'architecture, vous trouverez presque partout la méthode graphique linéaire, comme par exemple la représentation de la façade du Palais Farnèse, de Letarouilly (fig. 10) ou la vue de la Maison sur la Cascade, de F. L. Wright

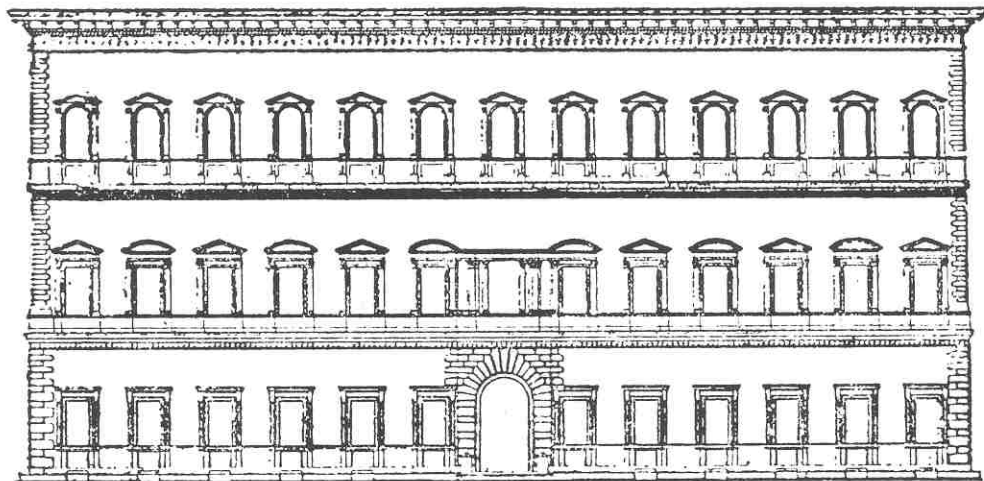


Fig. 10. A. de Sangallo et Michel-Ange : projet pour le Palais Farnèse à Rome (1515-30).
Dessin de Letatouilly.

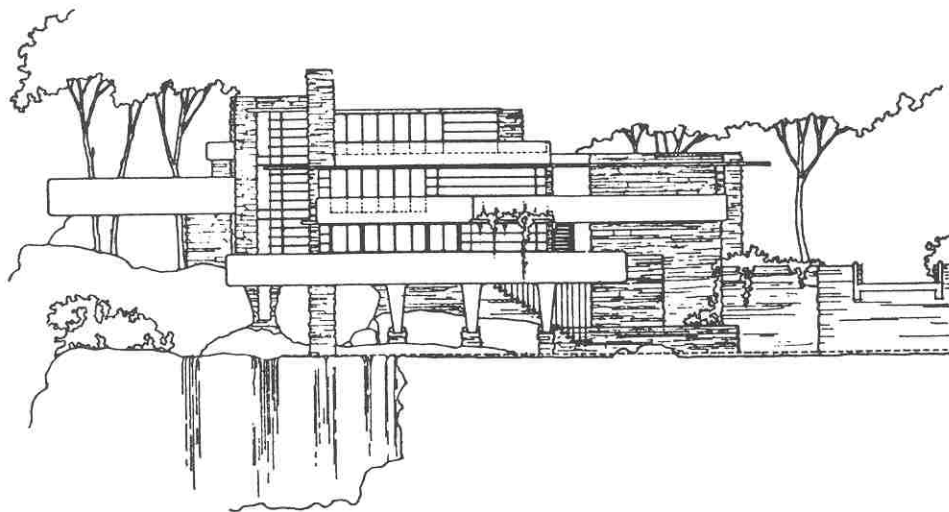


Fig. 11. F. L. Wright : la maison sur la cascade à Bear Run, Pennsylvanie (1936).

(fig. 11). Peut-on imaginer une méthode moins adaptée aux besoins ?

Au Palais Farnèse, nous nous trouvons en face d'une œuvre purement pariétale. Deux dimensions. Le seul problème est donc de rendre les consistances diverses et les divers degrés de perméabilité lumineuse des matériaux : enduit, pierre, vitres, vides. Or, la fig. 10 identifie tous les matériaux, égalise même le mur, l'espace qui délimite l'édifice, et les vides des fenêtres. On discute continuellement de pleins et de vides, et pourtant ce genre de dessin est encore montré comme un exemple de clarté ! Une telle représentation équivaut en réalité à celle qui, pour reproduire une statue, n'en dessinerait que les contours.

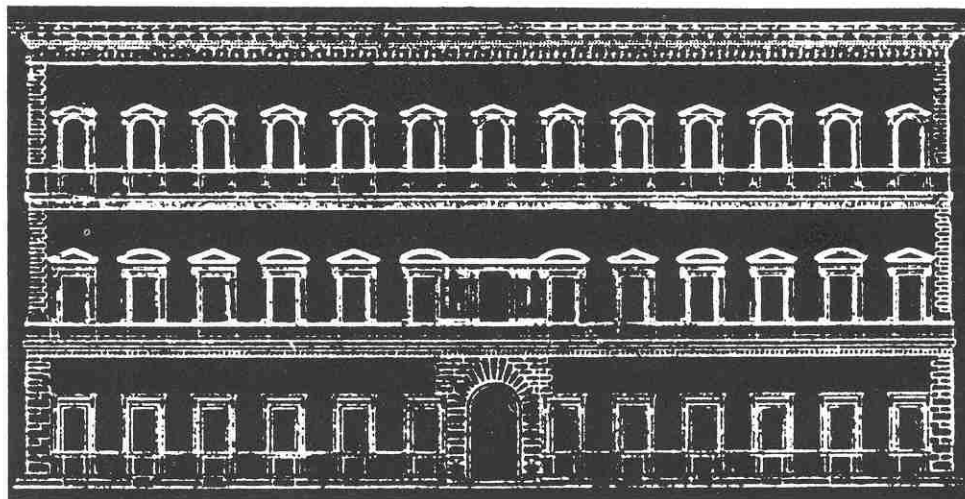


Fig. 12. Négatif de la fig. 10.

Si nous passons à la fig. 11, c'est-à-dire à un édifice dont la structure n'est pas enfermée dans une forme stéréométrique simple, mais se développe selon une richesse extraordinaire de prolongements et de rentrées, avec des plans suspendus dans le vide ou

croisés dans l'espace, cette méthode devient ridicule : non seulement le profane, mais l'architecte, ne comprendraient jamais, d'après ce schéma, comment est construite la « Maison de la Cascade ».

Comme pour les plans, le négatif du dessin d'une façade n'apporte rien. La fig. 12, négatif de la fig. 10, présente les mêmes défauts. Il faudrait arriver à quelque chose de semblable à la fig. 13, qui détache du ciel la matérialité de l'édifice, distingue des murs les vides des fenêtres, exprime la différence entre les divers matériaux.

Et pour la Maison sur la Cascade ? Avec la fig. 11, rien à faire. Foncer les vides ou les pleins serait absurde : la fig. 14 n'est guère

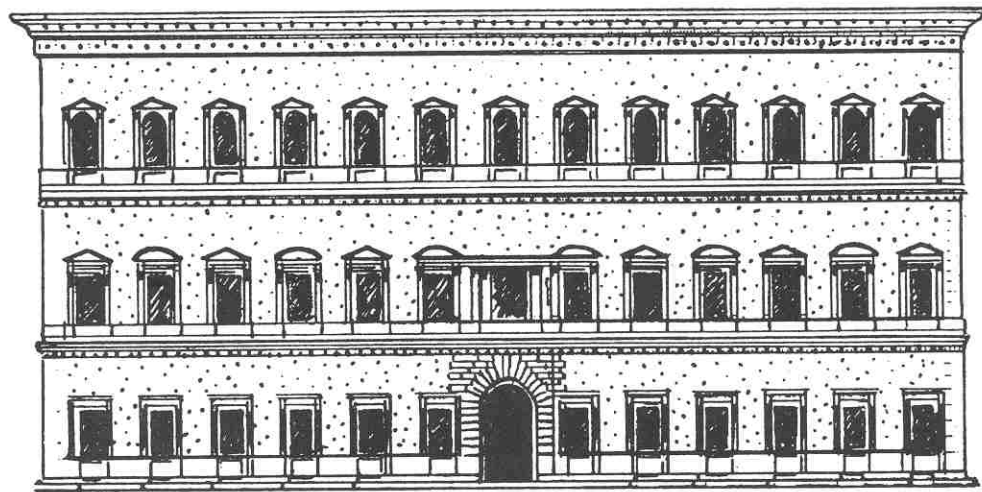


Fig. 13. Une interprétation de la fig. 10.

meilleure. Il est évident que cette technique de dessin est incapable de rendre une organisation architecturale complexe, que ce soit la cathédrale de Durham, une église de Neumann ou une construc-

tion de Wright. Là où le « coffre mural » ne se divise point en plans, en cloisons simples et autonomes entre elles, mais devient une projection de l'espace interne, chaque fois que la construction propose des thèmes avant tout volumétriques, la technique représentative doit être complètement renouvelée.

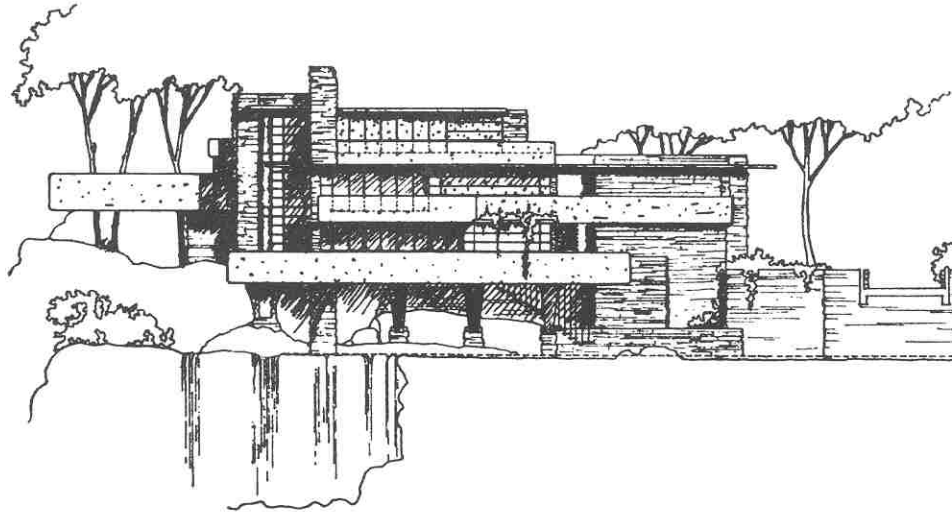


Fig. 14. Une interprétation de la fig. 11.

Venons-en à la maquette. Est-elle satisfaisante ? Pour qu'elle le soit, il faudrait admettre qu'une composition architecturale trouve sa valeur seulement dans les rapports qui existent entre les parties qui la composent indépendamment du spectateur ; que, par exemple, si un palais est beau, on puisse reproduire ses éléments dans leurs exactes proportions en les réduisant aux dimensions d'un meuble, et obtenir un beau meuble. Mais comme on le verra plus loin, toute œuvre architecturale est déterminée, tant pour ce qui concerne

l'espace interne que la volumétrie, par un élément fondamental, l'échelle, c'est-à-dire par le rapport entre les dimensions de l'édifice et les dimensions de l'homme. C'est pourquoi, non seulement les maquettes ne suffisent pas à la représenter, mais toute imitation, toute traduction de ses parties décoratives et de ses thèmes, l'éclectisme du XIX^e siècle le prouve, reste une pauvre, vide et triste parodie de l'original.

Les photographies. Résolvant dans une large mesure les problèmes de la représentation des trois dimensions, donc les problèmes de la sculpture et de la peinture, la photographie assume la tâche immense de reproduire fidèlement tout ce qui est bidimensionnel ou tridimensionnel en architecture, c'est-à-dire l'ensemble de l'édifice, sauf son caractère spatial. Les photographies 11 et 13 rendent bien les traits du Palais Farnèse ou de la Maison sur la Cascade, tant pour ce qui concerne la superficie du premier que les valeurs volumétriques du second.

Mais si le caractère principal de l'architecture est l'espace interne, et si sa valeur dérive du fait que nous en vivons successivement tous les aspects spatiaux, il est évident que cent photographies n'exprimeront pas plus un édifice que cent perspectives dessinées. Toute photographie embrasse l'édifice sous un seul angle visuel, statiquement, en un mode qui exclut les successions continues des points de vue par lesquels passe l'observateur, du fait de son propre mouvement, à l'intérieur et à l'extérieur de l'édifice. Toute photographie est une phrase détachée d'un poème symphonique ou d'un discours poétique dont la valeur essentielle est celle de l'ensemble (photos 14 et 18, 19 à 24 et 30 à 34).

A la fin du siècle dernier, les recherches d'Edison et celles des frères Lumière aboutirent à l'invention de la prise de vue cinématographique. La découverte du cinéma est d'une immense portée

pour la représentation des espaces architectoniques : si vous parcourez un édifice une caméra en main, et que vous en projetez ensuite le film, vous revivez votre chemin et une grande partie de l'expérience spatiale qui en est résultée. Le cinéma est en train d'entrer dans la didactique, et lorsque l'histoire de l'architecture s'enseignera, non par le livre, mais par les films, l'éducation « spatiale » sera grandement facilitée.

Plans, façades et sections, maquettes et photographies, voilà nos moyens pour représenter les espaces. Chacun d'eux apporte une contribution originale et renvoie aux autres à cause de ses propres lacunes. En somme, si, comme le croyaient les cubistes, l'architecture pouvait se définir en quatre dimensions, nous posséderions les moyens adéquats pour une représentation complète de l'espace.

Mais l'architecture, nous l'avons dit, transcende les quatre dimensions. Le cinéma offre plusieurs chemins à l'observateur de l'espace, mais l'espace s'appréhende par une infinité de chemins. De plus, rester assis dans son fauteuil et regarder l'écran est une chose ; autre chose est de vivre et d'agir. Il y a un élément physique et dynamique dans l'appréhension de la quatrième dimension, du fait du propre cheminement de l'observateur. C'est la différence entre le sportif et le supporter, entre le danseur et le spectateur, entre l'amant et le lecteur d'un roman d'amour. Même dans la représentation cinématographique, il manque ce sens de complète participation, cette volonté, cette conscience de liberté que nous éprouvons dans l'expérience physique de l'espace. A l'intérieur d'une basilique paléochrétienne, ou de San Spirito de Brunelleschi, environnés par la colonnade du Bernin, accompagnés par l'histoire d'une rue médiévale, livrés au vide sur une terrasse de Wright, appelés par les mille détails spatiaux d'une église de Borromini, sous les pilotis d'une maison de Le Corbusier, ou parmi les dix

signes dimensionnels de la place du Quirinal à Rome, partout nous devons « vivre » l'expérience spatiale ; nous devons y entrer nous-même, nous sentir partie et « unité métrique » de l'organisme architectural, nous devons être nous-même dans l'espace. Tout le reste est utile, nécessaire, fécond, mais ne fait que préparer cette heure en laquelle, nous-même, physiquement, spirituellement, humainement, nous vivrons les espaces.

Et ce sera l'heure de l'architecture.



**LES ÉPOQUES
DE L'ESPACE**

L'architecture est déterminée par un certain nombre de conditions. Il n'est pas inutile de rappeler les plus importantes :

Les conditions sociales. Tout édifice est le résultat d'un programme. Celui-ci se fonde sur la situation économique du pays et des individus qui réalisent la construction, ainsi que sur le style de vie, sur les rapports de classes et sur les coutumes.

Les conditions intellectuelles. Elles se différencient des précédentes par le fait qu'elles comprennent non seulement ce que sont les individus et la collectivité, mais encore ce qu'ils désirent être — le monde de leurs rêves, de leur mythes sociaux, de leurs aspirations, de leurs croyances religieuses.

Les conditions techniques. Elles comprennent le progrès des sciences et leurs applications artisanales et industrielles, l'importance majeure étant donnée aux techniques de la construction et à l'organisation de la main-d'œuvre du bâtiment.

Les conditions esthétiques. C'est l'ensemble des conceptions et des interprétations artistiques. À ce travail de création collaborent tous les arts : l'imagination poétique, l'invention chromatique, le sentiment plastique, les séquences musicales, les arrangements de l'ameublement et de la couture...

Tous ces facteurs, et quelques autres, constituent, dans la complexité de leurs rapports, le terreau d'où naît l'architecture. Les constructions reflètent la prédominance, tantôt d'une classe dirigeante, tantôt d'un mythe religieux, tantôt d'une intention collective, tantôt d'un problème ou d'une découverte technique, mais elles sont toujours le produit de la coexistence de tous les composants de la civilisation qui les a créées.

La critique des monuments peut se décomposer en plusieurs analyses :

l'analyse urbanistique, c'est-à-dire l'étude des espaces

externes dans lesquels s'élève le monument, et qu'il contribue à créer ;

l'analyse architecturale proprement dite, c'est-à-dire l'histoire de la conception spatiale, de la façon de sentir et de vivre les espaces internes ;

l'analyse volumétrique : l'étude du « coffre mural » qui enferme l'espace ;

l'analyse de la décoration, autrement dit l'étude des sculptures et des peintures appliquées à l'architecture, et plus spécialement à ses volumes ;

l'analyse de l'échelle, ou des rapports dimensionnels entre l'édifice et l'homme.

La critique architecturale a besoin d'une déclaration d'indépendance, dégagée des tabous monumentaux et archéologiques, de la lâcheté morale qui arrête tant d'histoires de l'architecture à Valadier, comme si, depuis un siècle, il n'y avait pas eu d'apports artistiques, de créations spatiales, d'inventions fertiles, et d'authentiques chefs-d'œuvre ! Essayons de tracer une ligne, même ténue, depuis l'époque d'Ictinos, de Callicratès et de Phidias, jusqu'à notre génération d'architectes, fils de Le Corbusier ou de Wright.

LA MESURE ET L'HOMME GREC

Le temple grec est une grande sculpture. Les éléments du temple grec sont, on le sait, un soubassement surélevé, sur lequel s'appuient une série de colonnes, surmontées d'un entablement continu qui supporte le toit. Certes, il existe une cellule, qui, pendant la période archaïque, constitua l'unique noyau du temple (fig. 15) — donc un espace interne. Mais cet espace ne fut jamais pensé d'une façon créatrice, car il ne corres-

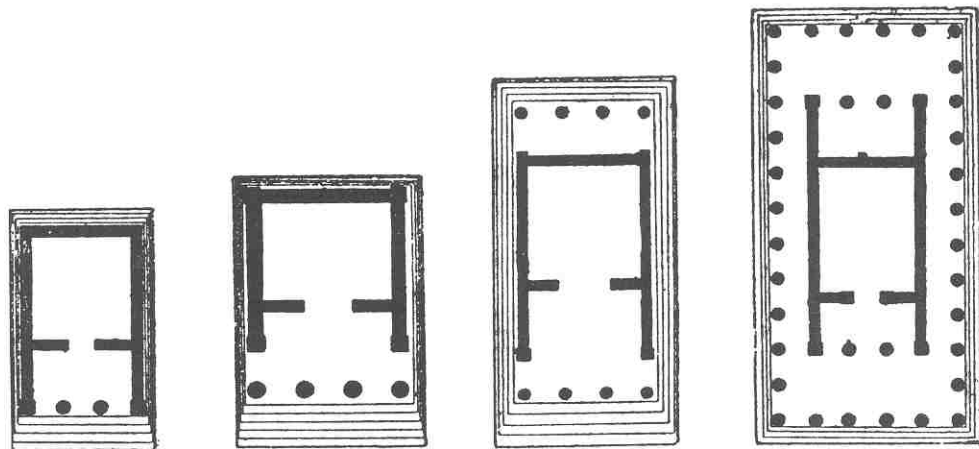


Fig. 15. Evolution planimétrique du temple grec.

pondait à aucune fonction sociale : c'était un espace non fermé, mais pratiquement clos. Or, c'est bien l'espace interne clos qui caractérise la sculpture.

Le temple grec n'était pas conçu comme la maison des fidèles, mais comme la demeure impénétrable des dieux. Les rites se déroulaient au dehors, autour du temple, et toute l'attention et l'amour des architectes sculpteurs furent voués à transformer les colonnes en chefs-d'œuvre et à couvrir les poutres, les toits et les murs de splendides bas-reliefs (photos 41 et 47).

Les architectes grecs s'exprimèrent surtout en plein air, en des endroits sacrés, dans les théâtres, sur les acroïles. L'histoire de l'architecture des acroïles est essentiellement urbanistique, triomphale par le sens humain de ses proportions et de son échelle, par la grâce incomparable de ses sculptures calmes et reposantes, isolée de tout problème social, autonome dans son charme contem-

platif, imprégnée d'une dignité spirituelle qui ne fut jamais plus atteinte.

Dans les époques éclectiques, lorsqu'ils manqueront d'inspiration originale, les architectes emprunteront aux formes du passé les thèmes de leurs œuvres. A quelles sources puiseront les néo-classicistes du XIX^e siècle ? De la colonne Nelson qui s'élève à Trafalgar-Square au Lincoln-Memorial de Washington, de la façade du British-Museum à tous ces portiques rachitiques composés de colonnettes et de petits frontons à la grecque et produits en série pour les maisonnettes bourgeoises d'Amérique et d'Europe, pour tout cela, l'architecture hellénique n'a été appelée au secours que pour résoudre les thèmes monumentaux, les problèmes de superficie et de volumétrie, jamais pour des solutions d'architecture pure. A quelques exceptions près, les œuvres néo-classiques, éparses par le monde, sont les funèbres déguisements de « coffres muraux », et, ne retenant que les caractères plastiques des constructions grecques, elles n'en n'ont pas conservé l'admirable échelle humaine.

Et si, de tout temps, nous trouvons face à face les admirateurs et les contempteurs du temple grec, si aujourd'hui encore les deux plus célèbres architectes modernes s'opposent à ce sujet (le Corbusier admire, Wright méprise), c'est parce que les uns ne considèrent que l'échelle, et les autres l'absence d'espace interne.

Celui qui étudie le temple grec d'une façon architecturale, recherchant d'abord une conception spatiale, crie à la non-architecture. Mais celui qui s'approche du Parthénon, et en découvre l'échelle, se sent transporté, comme devant peu de chefs-d'œuvre du genre humain : sur le plan de la sculpture, qui n'aime pas le Parthénon n'a pas de sensibilité artistique.

L'ESPACE STATIQUE DE LA ROME ANTIQUE

Passant à l'architecture romaine, observons les reconstitutions des monuments de l'Empire, et imaginons l'espace et le style des formes, tels qu'ils devaient se présenter à l'époque : bien des constructions romaines, qui n'étaient pas des œuvres d'art, étaient du moins des œuvres architecturales, du fait de leur espace interne. Si les romains ne possédaient pas le vibrant raffinement des architectes-sculpteurs de la Grèce, ils possédaient en revanche le génie de l'architecture. Comment a-t-on pu définir l'architecture romaine comme la fille ou la servante de l'architecture grecque? La pluralité des formes du programme romain, qui s'oppose nettement au thème unique de l'architecture grecque, son échelle monumentale, la nouvelle technique des arcs et des voûtes, qui réduit les colonnes et les entablements à des motifs décoratifs, le sens des grands volumes dans les réservoirs, les tunnels, les aqueducs, les arcs de triomphe, les puissantes conceptions spatiales des basiliques et des thermes, une conscience hautement scénographique, une grande fécondité inventive, la maturation des thèmes sociaux comme le palais et la maison, tout cela est absent de la construction grecque, mais constitue la gloire incontestable de Rome : d'immenses horizons architecturaux nouveaux sont conquis au prix du renoncement à la pureté et au style plastique de la Grèce.

Si nous mettons côte à côte le plan d'un temple grec et le plan d'une basilique romaine, que voyons-nous ? (fig. 15 et 16). Point fondamental : les Romains ont pris les colonnades qui entourent le temple grec et les ont transplantées à l'intérieur. La civilisation grecque a connu peu de colonnades internes, mais même là où elles existent — comme au temple de Poseidon, à Paestum — elles correspondent à la nécessité de maintenir les poutres de couverture, non à une conception spatiale interne. Dans la basilique romaine, où

les hommes vivent et agissent, la notion d'espace social renforce la nécessité technique née de l'échelle monumentale des constructions impériales, et porte la décoration plastique à l'intérieur.

Dans l'architecture romaine qui, au déclin du premier siècle, s'identifie à toute la civilisation européenne et méditerranéenne, on peut recueillir une infinité de motifs et de suggestions spatiales.

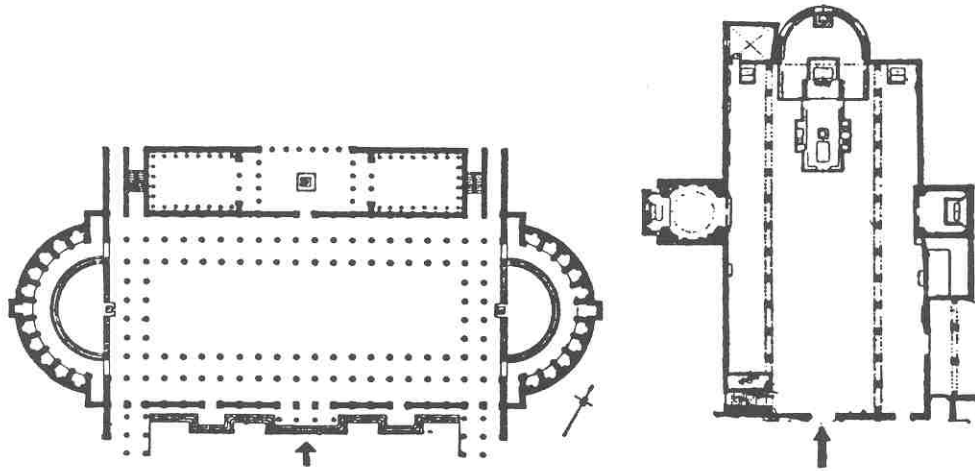


Fig. 16. Basilique Ulpia (début du II^e siècle) et Sainte Sabine (422-430).

Incorporant politiquement la civilisation d'Asie Mineure et celle des côtes africaines, Rome absorbe leurs conquêtes architecturales et les transforme en repensant l'espace.

Que l'arc ait existé en Égypte, et la voûte en Orient plus tôt qu'à Rome, est certes intéressant ; mais on ne peut nier que les architectes romains surent utiliser ces arcs et ces voûtes pour concevoir et créer des espaces et des échelles — intentions et

significations bien différentes de celles de leurs prédécesseurs.

L'espace romain est pensé statiquement : c'est son caractère fondamental. Aux espaces circulaires ou rectangulaires, il impose la symétrie, l'autonomie absolue par rapport aux espaces voisins, cernés par des murs épais ; c'est une grandeur doublement axiale, d'échelle inhumaine et monumentale, et indépendante de l'observateur (photos 48 à 56).

Aujourd'hui, parmi les ruines déchirées sur un plan de ciel, humanisées par les verdure, jonchées de fragments de marbre qui se mesurent enfin avec l'homme, couvrent et brisent la nudité tranchante d'immenses pavements, on prête à l'architecture romaine des intentions romantiques ; mais c'est le romantisme des ruines, non de l'architecture elle-même. L'architecture officielle romaine est une affirmation d'autorité, c'est le symbole qui domine la foule des citoyens et annonce que l'Empire existe, puissance et raison de vie. L'échelle de l'architecture romaine est l'échelle de ce mythe, de cette réalité et de cette nostalgie, mais elle n'est pas et ne veut pas être celle de l'homme.

C'est pour cette raison que lorsque l'académisme et l'éclectisme s'inspirent de l'architecture romaine, ils n'en retirent ni des éléments de décoration et de façade, ni des leçons d'architecture domestique. Le « style romain » est fait pour les intérieurs des grandes banques américaines, pour les immenses salles lambrissées de marbre des gares de chemin de fer, pour des œuvres qui impressionnent par leur grandeur et leurs dimensions, mais ne touchent point, car l'inspiration en reste froide et l'on ne s'y sent pas chez soi. L'académisme s'est surtout inspiré de l'architecture romaine lorsqu'il s'est agi d'exprimer la majesté des triomphes impériaux, les mythes de la gloire militaire ou politique, au moyen d'édifices à espaces statiques, enveloppés d'emphase et de rhétorique.

SENS DE L'HUMAIN DANS L'ESPACE CHRÉTIEN

Les chrétiens durent choisir les formes de leur temple dans l'architecture hellénistique et romaine. Etrangers à l'autonomie contemplative des grecs comme à la scénographie romaine, ils sélectionnèrent ce qu'il y avait de vital pour eux dans ces deux expériences : l'église conjugua l'échelle humaine des grecs, et la conscience de l'espace interne des romains.

Au nom de l'homme, les chrétiens accomplirent dans l'espace latin une révolution fonctionnelle. L'église chrétienne n'est plus l'édifice mystérieux qui cèle le simulacre d'un dieu ; en un certain sens, ce n'est même pas la maison de Dieu, mais le lieu de réunion, le lieu de prière des fidèles. Il était logique que l'architecte chrétien se réclamât davantage de la basilique que du temple, parce que la basilique, comme lieu de réunion, avait constitué le thème social de l'architecture précédente. Il était aussi naturel qu'il tendît à réduire les proportions de la basilique romaine, parce qu'une religion de l'intimité et de l'amour imposait la création d'une scène construite à l'échelle de ceux qu'elle devait accueillir et spirituellement élever. Ce fut la transformation quantitative ou dimensionnelle. La révolution spatiale consista dans l'ordonnancement de tous les éléments de l'église selon la ligne du chemin de l'homme.

Comparons une basilique romaine, celle de Trajan, et une des premières églises chrétiennes, Sainte-Sabine (fig. 16) : apparemment, il y a peu de différence, l'échelle mise à part ; et, pourtant, la pensée et l'implantation de l'espace sont complètement neuves à Sainte-Sabine.

La basilique romaine est symétrique par rapport à deux axes : colonnades contre colonnades, abside contre abside. Elle crée ainsi un espace qui possède un centre précis et unique, en fonction de l'édifice, non du cheminement de l'homme.

Que fait l'architecte chrétien ? Deux choses :

1. il supprime une abside ;
2. il déplace l'entrée sur le petit côté.

Il rompt ainsi la double symétrie du rectangle, conserve un seul axe longitudinal et en fait une ligne directrice. Toute la conception planimétrique et spatiale, toute la décoration obéissent à ce caractère dynamique : la trajectoire de l'observateur (photos 57 à 61).

Une telle innovation constitue un fait architectural d'une immense portée. Les chrétiens en firent un système et donnèrent à ce système une âme et une fonction.

Entrez dans la basilique de Trajan : vous vous trouvez d'abord dans le déambulatoire inférieur ; puis, s'ouvre devant vos yeux une double colonnade d'une largeur que vous ne parvenez pas à embrasser d'un coup d'œil. Vous vous sentez étranger, immergé en un espace dont la justification est indépendante de vous-même, dans lequel vous pouvez entrer, marcher, dont vous pouvez sortir, avec admiration, mais sans aucune sympathie.

Entrez au contraire à Sainte-Sabine : le souffle ne vous manque pas ; vous embrassez tout l'espace qui s'allonge devant vous ; vous marchez, accompagné rythmiquement de la théorie des colonnes et des arcs ; vous avez conscience que tout est disposé le long d'un itinéraire qui est le vôtre, vous faites partie d'un ensemble créé pour vous, et qui ne se justifie que parce que vous y vivez.

Les Grecs avaient atteint l'échelle humaine par un rapport statique de proportions entre les colonnes et la stature de l'homme. Le monde chrétien glorifie le caractère dynamique de l'homme, et oriente l'édifice selon le sens de son chemin, construisant et refermant l'espace au fur et à mesure de son déplacement.

La même conquête dynamique est évidente dans les édifices

circulaires. Mettons côte à côte (fig. 17) le Panthéon, le Temple de Minerva Medica, splendide édifice de la Rome décadente, et le Mausolée de Sainte-Constance, élevé en 330 après J.C. : la conception spatiale nous y semble identique.

Ce n'est qu'apparence. L'espace du Panthéon est statique, centré uniformément, sans aucun passage d'ombre et de lumière, limité de murs énormes et indestructibles. Le temple de Minerva Medica s'élève lorsque l'Empire est à son déclin, et ses formes, s'opposant à la staticité précédente, dilatent l'espace dans les

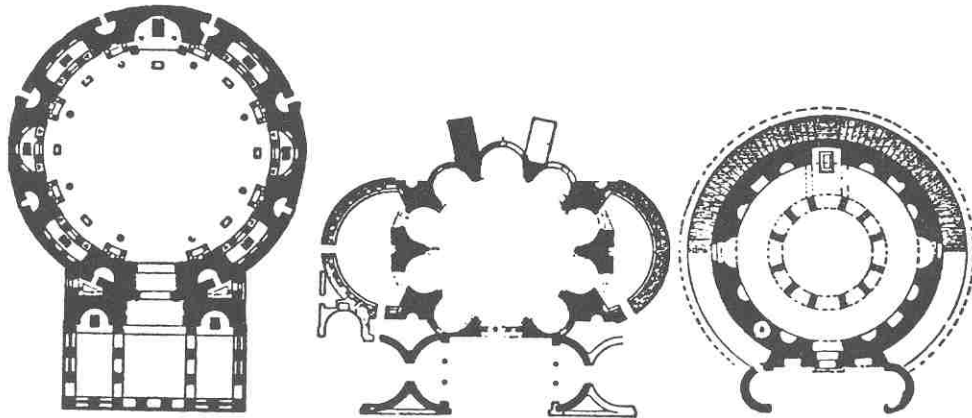


Fig. 17. Le Panthéon (reconstruit au début du II^e siècle), le temple de Minerva Medica (260-268) et le mausolée de Sainte Constance (350).

puissantes niches ombreuses et l'enrichissent. Mais Sainte-Constance crée, grâce à son espace en forme d'anneau, une nouvelle articulation spatiale, une dialectique d'ombres et de lumières qui, dans la Minerva Medica, n'était que l'adjectif du coffre mural, et devient ici le caractère même de l'espace où se trouve l'homme. Sainte-Constance supprime le sens romain de gravité statique, en substituant aux murs une théorie de merveilleuses colonnes

couplées qui, par leur orientation radiale et par la suggestion linéaire de l'entablement qui les surmonte, indiquent au spectateur, de chaque point de l'anneau, le centre de l'édifice.

Point n'est besoin de se mouvoir à l'intérieur du Panthéon, car l'espace, élémentaire et défini, s'y appréhende à première vue. Malgré la variété des structures, on ne se déplace pas librement dans le temple de Minerva Medica. Mais à Sainte-Constance, une fécondité de passages créés pour l'homme, une pluralité d'indications directionnelles circulairement répétées expriment la nouvelle conquête chrétienne, même dans ces édifices-rotondes qui, pourtant, portent habituellement plus la marque d'un créateur particulier que celle d'une architecture humanisée.

ÉLOQUENCE DE BYZANCE

Le thème de la basilique paléochrétienne s'exalte pendant la période byzantine. Si l'on observe les églises de Saint-Apollinaire à Ravenne (photo 62), on note que le problème de l'architecte byzantin n'est plus de caractère structural, mais qu'il se limite à intégrer dans le schéma longitudinal paléochrétien l'urgence d'une accélération.

A Sainte-Sabine, à Rome, les arcs de la nef reposent solidement sur les colonnes ; ils établissent ainsi une continuité entre les éléments portants et les éléments portés, rythmée le long de l'axe de l'église : celui qui a parlé de jets d'eau jaillissant de terre, retombant, rejaillissant et retombant de nouveau en une lente création d'arcs, a bien su saisir, dans le raccourci d'une image littéraire, le rythme paléochrétien.

A Saint-Apollinaire, ce temps se fait plus agité ; il se précipite, annule les rapports verticaux, exalte les horizontales. Les chapi-

teaux créent une césure entre les arcs et les colonnes, au centre des rapports de gravité, et forment, le long de la nef, une série de points soutenus par les fûts des colonnes ; les frises décorées accentuent, par leur contenu et par leur forme, l'horizontalité ; enfin, le revêtement chromatique résout chaque passage structural en termes de surface et substitue aux plans spaciaux et lumineux des premiers chrétiens un tissu de couleurs, scintillant de réfractations lumineuses.

Dans les édifices à thème central, plus particulièrement dans la grande trilogie de l'ère justinienne : Saints Serge et Bacchus, Sainte Sophie à Constantinople et San Vitale à Ravenne, l'implantation spatiale et la recherche sont identiques. De même que les rapports verticaux s'annulent et que le rythme directeur s'exaspère jusqu'à une rapidité hallucinante dans la basilique longitudinale, de même, dans les édifices à thème central, l'espace se dilate jusqu'aux plus rapides glissements, jusqu'aux étirements les plus tendus.

Mais que veut dire « espace dilaté » ?

Observez, sur le plan de Sainte Sophie (fig. 18) cet élément caractéristique du byzantinisme qui est constitué par d'énormes absides en anses de panier : partant des deux points fixes de la partie principale, la superficie murale fuit le centre de l'édifice, se lance élastiquement vers l'extérieur, en un mouvement centrifuge qui ouvre, raréfie, et dilate l'espace interne.

A San Vitale, où le sens constructif des latins résiste, grâce à huit robustes pilastres, à l'ascèse néoplatonicienne des églises orientales, toute la volonté spatiale consiste à dilater l'octogone, à en refuser la forme géométriquement fermée et facilement appréhensible, à la développer indéfiniment. Tous les murs étant revêtus de mosaïque, les contrepoids de masse et de soutien dispa-

raissent, le coffre mural, lumineux et scintillant, devient un manteau de matière subtile, douce et superficielle, sensibilisée par les propulsions et les pressions d'un espace interne qui conquiert sa concrétisation par de multiples élargissements.

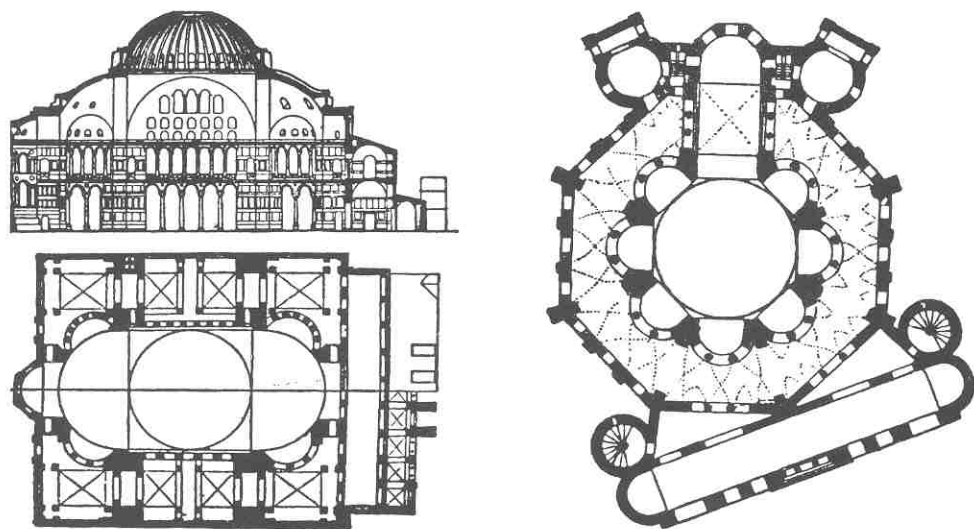


Fig. 18. Plan et section de Sainte Sabine (achevée en 537). Plan de San Vitale (achevé en 547).

On a tenté d'ôter aux architectes des VI^e et VII^e siècles et à ceux qui en suivirent les traces le mérite de l'originalité, et on a fourni des documents sur l'expérience romaine de dilatation spatiale. Nul ne nie cette expérience, ni le fait que les byzantins s'en inspirèrent. Mais, sur le plan critique des résultats architecturaux, il est certain que la dilatation des espaces romains, pour vaste et techniquement courageuse qu'elle fût, trouva sa limite dans la robustesse de l'ossature murale. Il s'agit d'un espace dilaté certes, mais d'un espace statique. L'espace byzantin, au contraire, est plus

que dilaté, il « se dilate ». Il possède en lui-même un élément dynamique conquis à travers la culture paléochrétienne, l'usage des plans de lumière, des vastes surfaces lumineuses qui se développent en tapis chromatiques... De même que les revêtements de marbre des Romains constituaient le prolongement décoratif logique d'une conception statique de l'espace, de même ces « tapisseries » de mosaïques exaltent la nouveauté de la recherche byzantine.

Nous avons étudié le temple de Minerva Medica qui, dans un effort de tension douloureuse, dilate le schéma classique. Mais l'espace byzantin est dégagé de ce drame ; il n'a pas à équilibrer des tendances contradictoires ; il est l'expression d'une nouvelle inspiration, sûre d'elle-même, basée sur une spiritualité unique, dogmatique et abstraite.

Veut-on comparer Sainte Constance et San Vitale, l'espace paléochrétien et l'espace byzantin ? Il existe entre eux, non seulement une différence, mais une opposition. A Sainte Constance, les lignes directrices des petits entablements radiaux dirigent l'œil du spectateur vers le centre de l'édifice : c'est un motif centripète nettement opposé aux forces centrifuges de l'espace byzantin. De plus, lorsqu'on se déplace à l'intérieur de l'espace central de Sainte Constance, ces mêmes entablements marquent, par des notations linéaires, le passage d'une zone lumineuse à la zone de pénombre environnante. L'architecte byzantin ignore une telle dialectique : il crée une surface murale qui se plie et s'éloigne du centre, toujours plus loin vers l'extérieur.

Une époque architecturale qui crée des monuments de cette valeur ne peut pas être considérée comme l'appendice d'une culture précédente. C'est un message nouveau qui fera retentir sa voix dans les siècles suivants, au XI^e et au XII^e siècle, lorsque naîtront Saint Marc à Venise ou la Martorana à Palerme, qui lancera son

écho dans toute l'architecture orientale, en Russie particulièrement, et qui, même au Quattrocento, tentera de résister à l'humanisme italien.

RUPTURE BARBARE DES RYTHMES

En un résumé aussi sommaire, il serait légitime de sauter du byzantin au roman, ignorant trois siècles qui, du VIII^e au X^e, ne sont que des époques de gestation et ne présentent aucune formulation spatiale définissable à travers un ou deux exemples.

Cependant, peut-être parce que nous avons, nous aussi, vécu une période de gestation, nous sommes particulièrement sensibles aux époques intermédiaires, là où nous trouvons, sous une apparence décadente, des artistes courageux qui reposent le problème de l'architecture. De même qu'au cours de ces siècles qui passent pour des siècles barbares, parce qu'ils sont remplis d'invasions, de luttes et de dictatures, se forge la conscience de cette indépendance qui fera éclore les communes, de même, dans l'histoire de l'architecture, à travers ces monuments apparemment grossiers, construits par douzaines pour des usages mineurs et populaires, se créent le berceau et comme le présage de l'architecture romane, l'intuition de ces conceptions spatiales qui, au XI^e et au XII^e siècle, constitueront la première renaissance de l'architecture européenne.

Les éléments qui marquent l'originalité de ces quelques siècles sont les suivants :

1. la surélévation du chœur, comme à San Salvatore à Brescia, ou à San Vincenzo in Prato, à Milan ;
2. la création du promenoir, ou déambulatoire, qui continue le jeu de nefs autour du vide de l'abside, comme à la cathédrale d'Ivrée, à San Stefano de Vérone, à Sainte Sophie de Padoue ;

3. l'épaississement des murs, l'accentuation visuelle des rapports de charge et de soutien, très évidents à Saint Pierre de Tuscania ;

4. le goût des matériaux bruts, terres cuites, cailloux, pierres grossières.

Que signifient ces innovations en matière spatiale ? La négation graduelle de la conception byzantine, l'interruption des horizontalismes, la rupture de ce rythme unique le long de l'axe longitudinal, qui, de la basilique paléochrétienne à Saint Apollinaire, avait été l'objet principal de la recherche des architectes. Surélever le chœur, c'est rompre la longueur de l'espace ; greffer le déambulatoire sur les nefs latérales, c'est articuler l'édifice, c'est le rendre plus complexe aux dépens d'une vision spatiale unitaire ; introduire dans le coffre mural le sens d'un appesantissement et remplacer le manteau du chromatisme byzantin par des matériaux grossiers et naturels impliquent un revirement de l'intention spatiale et de ses compléments décoratifs. Du flux dilatateur et de l'accélération directionnelle de l'Orient, on revient au sens du solide de la tradition latine.

L'émancipation des schémas byzantins et l'affirmation du goût lombard sont déjà évidents à Saint Pierre de Tuscania. Mais si vous visitez Santa Maria in Cosmedin à Rome, vous découvrirez le joyau unique du génie silencieux de cette époque où, dans le cadre d'une implantation traditionnelle, sans justification technique, sans autre raison que celle d'une conception spatiale naissante, confusément ressentie et timidement exprimée, un architecte a le courage de briser les rythmes anciens. Par son abside délicatement élancée, par la luminosité des plans qui allège, grâce à de précises délimitations linéaires, l'épaisseur des murs, par ses proportions générales, cette église (photo 67) pourrait être cata-

loguée dans la tradition paléochrétienne et byzantine. Mais les piliers interrompent la continuité des colonnades et des arcades, créent une césure des rythmes, et scandent l'espace, encore que bien timidement, en travées rectangulaires. Ce n'est pas encore la suppression du thème longitudinal ; c'est un discours

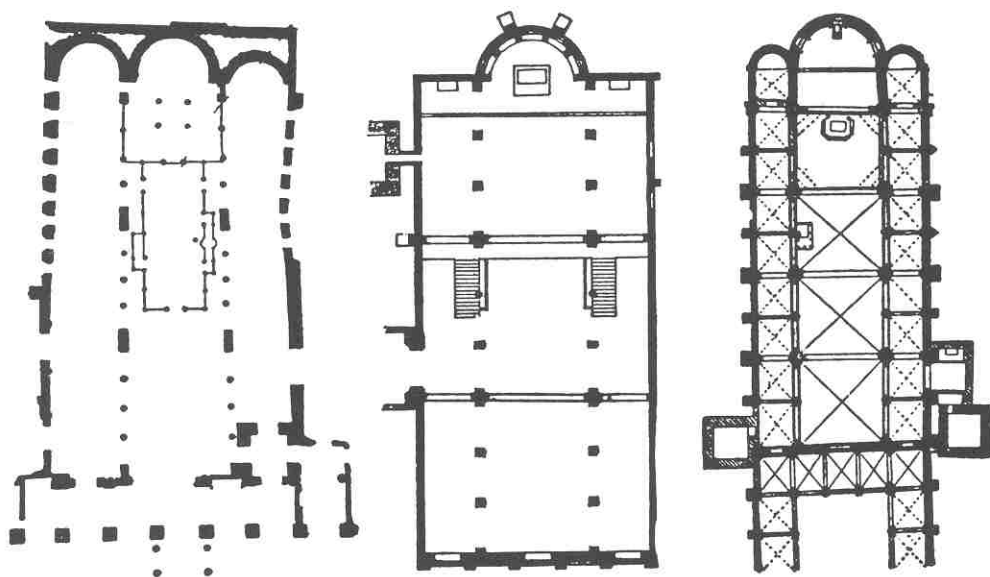


Fig. 19. Santa Maria in Cosmedin (fin du VIII^e siècle), San Miniato al Monte à Florence (1018-63), Sant'Ambrogio à Milan (deuxième moitié du XI^e siècle).

interne, une polémique privée (fig. 19). Mais il est clair que l'auteur de Santa Maria in Cosmedin ne veut plus emporter l'observateur en un espace rendu, le long de la nef, de plus en plus rapide. Au contraire, il retarde l'écoulement de la perspective, il arrête des directrices, il invite, sur le parcours de l'église, à des pauses, à des repos. Nous arrivons ici à une phase, non pas de conception spatiale exprimée, mais, un peu comme pour le temple de Minerva Medica par rapport à l'espace

statique romain, de crise du thème traditionnel, et d'aspirations à une spatialité nouvelle. Quand ces piliers, jusqu'alors nettement définis, épousant la technique ressuscitée de la voûte d'arête, acquerront une nouvelle confiance en eux-mêmes, se détacheront du mur pour former l'organe structural, alors surgira l'époque romane, et Santa Maria in Cosmedin restera le témoignage, fastidieux pour tous les historiens positivistes et matérialistes, de cette intuition et de cette volonté qui précèdent toute logique constructive et toute nécessité fonctionnelle.

LA MÉTRIQUE ROMANE

Situés aux points extrêmes de l'Europe, Sant'Ambrogio de Milan (photo 69) et la cathédrale de Durham montrent, dans la deuxième moitié du XI^e siècle, et à l'aube du XII^e, l'accomplissement des idéaux romans, mûris et réalisés à travers un siècle d'élaboration et de tentatives. Différenciée selon les pays et les régions, l'architecture romane constitue, après la fin de l'Empire, le premier éveil de la civilisation européenne.

Les espaces médiévaux que nous avons analysés jusqu'à présent ne sont que des variations sur un thème. Le calme du rythme paléochrétien, l'accélération byzantine, l'interruption barbare des rythmes sont les expressions d'aspirations diverses qui se manifestent dans le cadre de schémas semblables. Lorsqu'on arrive au roman, il ne s'agit plus seulement d'une époque spatiale nouvelle déterminée par une sensibilité originale du vide architectural, et du cheminement de l'homme au sein de ce vide ; nous nous trouvons en face d'un véritable renouvellement organique qui, après avoir réétudié, pendant les trois siècles précédents, tous les problèmes de la construction, rompt la tradition et crée du neuf.

Les caractères essentiels de la construction romane sont :

- a) l'enchaînement de tous les éléments de l'édifice entre eux ;
- b) la métrique spatiale.

Les éléments de l'église romane sont étroitement liés, la longueur de l'église, la largeur des nefs latérales ne peuvent être arbitraires, mais doivent être, l'une un multiple, l'autre un sous-multiple de la travée centrale (fig. 19).

L'architecture cesse d'agir en termes de surface, de peau, et s'exprime en termes de structure, ou d'ossature. La lente et graduelle concentration des poussées et des résistances, l'allègement des murs, par essais successifs, à mesure que vient la conscience, presque musculaire, des membrures, l'abolition de l'arc triomphal, obstacle à l'unité de l'église, la disparition de l'atrium, et par conséquent la meilleure adaptation des façades qui accompagnent la distribution spatiale interne, tous ces éléments, dans leur interdépendance, font que l'édifice roman apparaît comme un organisme en réveil, qui acquiert la sûreté de soi et la conscience de sa force.

Du point de vue spatial, la construction romane s'organise selon une métrique parallèle à la métrique poétique. Le système de Sainte Sabine est un a-a-a-a-a indéfini ; à Saint Apollinaire, le rythme se fait plus pressé : aaaa ; à Santa Maria in Cosmedin, il s'articule en b-a-a-b, mais c'est une articulation qui s'applique seulement aux murs latéraux, et ne s'exprime pas transversalement. A Sant'Ambrogio, le système n'est plus un simple a-b-a-b-a, mais, tant donné l'importance hiérarchique des pilastres qui se prolongent dans les doubleaux et les nervures de la voûte, c'est un A-b-A-b-A, dans lequel, à travers les siècles, le A devient toujours plus majuscule, et le b toujours plus minuscule. La substance de l'apport roman est dans

le fait que l'on ne parle plus en termes bidimensionnels, mais en unités de travées, tridimensionnelles, et qui renferment en elles-mêmes un espace interne. C'est pourquoi l'espace et la volumétrie du coffre mural s'unissent d'une façon toujours plus étroite.

Le pas de l'homme était uniformément cadencé dans l'église paléochrétienne, glissant dans la byzantine, retardé, à Santa Maria in Cosmedin, par des césures qui répondaient à des exigences émotives. A Sant'Ambrogio de Milan, comme dans les églises romanes de France, d'Angleterre, d'Espagne et de toute l'Europe, le cheminement de l'homme répond à des sollicitations psychologiques.

CONTRASTES ET CONTINUITÉ DU GOTHIQUE

On dit quelquefois que le gothique est un simple dérivé du roman, dont il constitue la maturation, et qu'il représente en quelque sorte le sommet vers lequel tendait l'architecture du XII^e siècle.

C'est une confusion philosophique entre progrès technique et prétendu « progrès » artistique, et, ce qui est plus grave, une incompréhension de la notion d'espace interne et de la notion d'échelle.

Du point de vue de la construction, il est hors de doute que le gothique continue, approfondit et conclut la recherche romane. L'auteur de Sant'Ambrogio a construit des nervures sous les voûtes, mais les triangles de remplissage sont si pesants que, même sans nervures ni doubleaux, ils se soutiendraient d'eux-mêmes ; il a concentré les charges sur les piliers, mais les murs sont si épais qu'ils pourraient probablement contenir les poussées à eux seuls. Le système à ossature se perfectionne grandement pendant la période gothique ; la technique de l'arc ogival réduit les pressions

latérales ; les arcs-boutants et les contreforts deviennent des bras musculeux capables de canaliser eux-mêmes les efforts. L'organisme roman s'amincit, s'allège, et, pendant trois siècles, en France, en Angleterre, en Espagne, en Allemagne, il rejoint le paroxysme de la tension, jusqu'à devenir un faisceau d'os, de fibres et de muscles, un squelette recouvert de cartilage immatériel (photos 72 à 76).

En ces pays, où le gothique trouve sa plénitude, puis son paroxysme décadent, le rêve de désincarner, de supprimer les murs et d'établir une continuité spatiale entre l'extérieur et l'intérieur semble se réaliser. Les grands vitraux historiés, les voûtes à croisées d'ogives, les dentelles décoratives avec leurs récits sculptés, les dimensions énormes des cathédrales annulent le sens des surfaces et des plans, réduisent le vocabulaire figuratif à une dialectique de lignes dynamiques et tendues jusqu'au point de rupture.

J'ai revu quelques cathédrales anglaises après que les bombes en aient brisé les vitraux et fait tomber les pleins entre les nervures des voûtes : dégagées des cartilages qui les unissaient, ces structures semblaient avoir réalisé le rêve des architectes gothiques : créer l'espace, le rythmer, l'élever, lui donner une forme sans en interrompre la continuité.

Mais si cela fut une inspiration originale de l'architecture gothique, il est un thème spatial plus important encore qui la distingue de l'architecture romane : le contraste des forces dimensionnelles. Pour la première fois dans l'histoire de l'architecture, les artistes conçoivent des espaces qui sont en antithèse polémique avec l'échelle humaine, et qui créent chez le spectateur, non un calme contemplatif, mais un état de déséquilibre, d'affectivité et d'appels contraires, un état de lutte.

Nous avons établi que chaque édifice est qualifié par le rapport qui existe entre ses dimensions et les dimensions de l'homme, et qu'en altérant ce rapport on ne crée qu'une grandeur ridicule, ou un vide réthorique : réduit de moitié, un temple grec devient un jouet ; doublé, un de ces répugnants produits du néo-hellénisme.

Il est cependant une autre définition de l'échelle qui concerne, non plus les rapports de proportion entre l'édifice et l'homme, mais les proportions de l'édifice entre elles, par rapport à l'homme.

Toute l'architecture occidentale, jusqu'au roman, a exprimé ces proportions de deux façons :

1. par l'équilibre des directrices visuelles,
2. par la dominante d'une seule directrice.

Le parfait équilibre se rencontre dans les temples grecs et dans les édifices à thème central de l'époque chrétienne.

La dominante d'une directrice, nous la trouvons dans les temples égyptiens de Karnak ou de Louqsor (directrice verticale) ou dans la basilique byzantine (directrice horizontale).

Dans le gothique, au contraire, coexistent et s'opposent, en une antithèse silencieuse mais puissante, deux directrices : la verticale et la longitudinale. L'œil est attiré par deux vides spatiaux, par deux thèmes opposés. L'histoire spatiale des cathédrales gothiques en Europe, les différenciations entre écoles nationales et régionales, la physionomie individuelle des monuments sont basées sur ce contraste dimensionnel. Ce qui importe d'abord, c'est le rapport entre le rectangle de section et le rectangle de plan ; seulement après intervient le rapport entre ces deux rectangles et l'homme.

Observons les gothiques italien, français et anglais (fig. 20 et 21) : le contraste s'accroît au fur et à mesure que l'on va vers

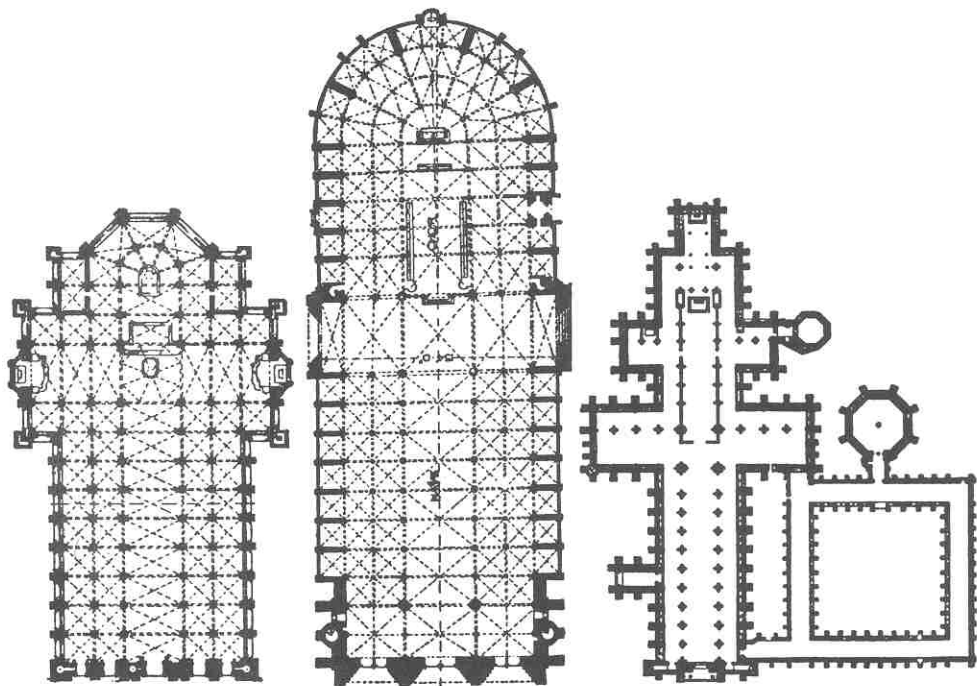


Fig. 20. Dôme de Milan (commencé en 1386), Notre Dame de Paris (1163-1235), cathédrale de Salisbury (1220-1258).

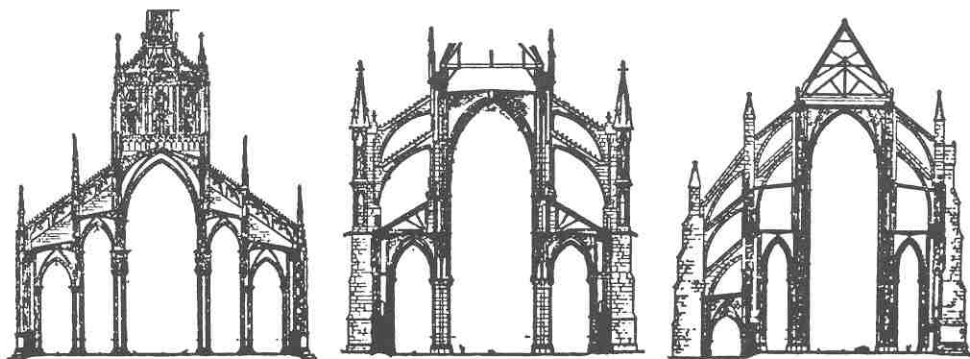


Fig. 21. Dôme de Milan, cathédrale de Reims (1212-1241), abbaye de Westminster (1245-1269).

le nord. Dans le Dôme de Milan, où il y a cinq nefs, la largeur est bien supérieure à la hauteur ; la directrice longitudinale prédomine, et la verticale est une directrice si secondaire que, malgré les ogives, les piliers, les dentelles de pierre, la triomphale décoration des flèches et des pinacles, bref malgré toute l'iconographie de ce « style », l'espace intérieur vit davantage un équilibre spatial classique qu'un drame gothique. Avec la civilisation française, d'un seul coup, les hauteurs s'élèvent, mais les cinq nefs demeurent, comme à Notre-Dame de Paris et à Bourges, ou bien aux trois nefs s'ajoutent des files de chapelles, comme à Amiens, ou bien les nefs, faisant cercle autour de l'abside en amples déambulatoires, créent un mouvement circulaire, qui, en définitive, souligne le sens de la longueur. Mais, dans les grandes cathédrales du moyen âge anglais, à Ely à Salisbury, à Worcester, à Lichfield, à Westminster, les deux motifs directionnels se présentent simultanément, avec une égale vigueur : les directrices longitudinales se rompent sur les angles du presbytère ou des chapelles terminales ; les nefs ne sont qu'au nombre de trois, et l'importance de la largeur disparaît devant la compétition des deux autres dimensions. La décoration linéaire des piliers, des voûtes d'ogives, du triforium, devient un refus des surfaces et des plans, un tissu nerveux que ne connaissaient pas les cathédrales de Reims, de Chartres ou la Sainte Chapelle de Paris.

L'architecture gothique anglaise, en outre, présente une qualité moderne, organique : le sens de l'expansion, de la possibilité de croissance, de l'articulation des édifices. Alors que le Dôme de Milan ou Notre-Dame sont construits isolément, les cathédrales anglaises se conjuguent à une série d'autres constructions, se prolongent en elles et les dominent. Le même caractère se présente en d'autres thèmes, dans les monastères, dans les châteaux, dans

les maisons. C'est le sens narratif de l'architecture et de l'urbanisme médiévaux, dont la méthode — commencer un discours que l'on continue à travers le temps, à travers les personnes et les générations liées par une cohérence linguistique, profonde, mais variée et épisodique — s'oppose à la tendance unitaire des conceptions classiques, et à tous les édifices dans lesquels vit une seule valeur — celle de l'ensemble — mais où manque cette expression vitale de l'enrichissement progressif.

Certes, étendre les possibilités d'un thème spatial à travers des acrobaties décoratives et des exaltations décoratives, articuler l'architecture et l'urbanisme selon un sens narratif poursuivi par plusieurs générations, ce n'est pas obligatoirement construire une architecture plus belle. On peut préférer Notre-Dame à Salisbury, on peut se sentir plus près d'une église romane que d'une église gothique. Mais il ne s'agit pas ici de préférences, de goûts, de jugements individuels ; il s'agit de la valeur de l'espace.

LOIS ET MESURES DU QUATTROCENTO

Avec le gothique se termine le premier volume des manuels de l'histoire de l'art ; avec la Renaissance s'ouvre le second. Une telle pratique a créé dans l'esprit du public une discontinuité que les critiques ont vainement essayé de combler, et qui est particulièrement fautive en matière d'architecture.

Au XV^e siècle, on découvre l'Amérique, la perspective, l'imprimerie, mais on ne découvre pas l'architecture de la Renaissance, dont les origines remontent au XI^e et au XII^e siècle, et dont la présence est constante pendant tout le moyen âge. Non seulement des monuments comme l'église des Saints Apôtres, et San

Miniato à Florence témoignent de la naissance de la culture de la Renaissance avant le XV^e siècle, mais le sens même de l'architecture du XIII^e et du XIV^e siècle en Italie annonce l'esprit humaniste. Le mythe selon lequel Brunelleschi, par la Coupole du Dôme de Florence, clôt le XIV^e siècle, et par le Portique des Innocents, ouvre le XV^e siècle, n'a pas, comme bien d'autres mythes, de bases réelles.

D'ailleurs, les mythes du classicisme, ceux du monde romain, ceux de la Renaissance, ne sont-ils pas, eux aussi, les apparences bien simplifiées de vérités complexes ? La Renaissance a longtemps été victime de deux préjugés contraires : le premier la présentait comme la vérité absolue par rapport au monde précédent ; le second prétendait la réduire à un « néo », c'est-à-dire à un retour à l'architecture romaine, lui ôtant par là toute valeur créatrice. Pour combattre ces préjugés, la critique contemporaine a dû réagir doublement : d'une part en revendiquant l'originalité de la Renaissance, d'autre part en démontrant son insertion dans la continuité historique.

Quel est l'élément neuf qui apparaît dans l'architecture du Quattrocento, dès Brunelleschi ? C'est essentiellement une réflexion mathématique. On recherche un ordre, une loi, une discipline contre l'infini et la dispersion de l'espace gothique, contre la casualité de l'espace roman : San Lorenzo et Santo Spirito à Florence (photo 77) ne seraient pas tellement différents de bien des églises romanes ; mais il existe chez eux une métrique spatiale basée sur des rapports mathématiques élémentaires. L'humanisme du Quattrocento, en matière d'espace, c'est que, lorsqu'on entre à San Lorenzo ou à Santo Spirito, on en mesure tout l'espace en quelques secondes, on en possède immédiatement la loi.

C'est une innovation radicale : jusqu'alors, l'espace de l'édifice

avait déterminé le temps du chemin de l'homme, avait conduit son œil le long des directrices voulues par l'architecte ; avec Brunelleschi, pour la première fois, ce n'est plus l'édifice qui possède l'homme, mais c'est l'homme qui, saisissant la loi simple de l'espace, possède le secret de l'édifice. Lorsqu'on dit : Moyen Age - transcendance, et Renaissance - immanence, on traduit, de façon littéraire, le fait que nous ne sommes plus attirés par le rythme paléochrétien, non plus entraînés par les fugues des perspectives byzantines, non plus promenés par la lente et ombreuse succession des travées romanes, non plus excités et tourmentés par la mystique et la violence du gothique, mais que nous nous mouvons à San Lorenzo avec la conscience d'être chez nous, dans une maison construite par un architecte raisonnant selon des méthodes et des processus humains qui ne cachent pas de mystères, et qui sont présents avec un calme et une précision d'évidence universelle.

Le temple grec nous procure un équilibre et une sérénité semblables, à cause de son échelle humaine ; et ce n'est pas par hasard que ceux qui ne comprennent pas la Grèce, comme Ruskin ou F. L. Wright, ne comprennent pas non plus notre Renaissance.

Mais la grande conquête du Quattrocento italien est de porter cet équilibre du temple grec à l'intérieur de l'édifice, et d'en traduire la métrique en termes d'espace.

Les observateurs superficiels accusent la Renaissance de culturisme ; elle fut au contraire le berceau d'une expérience moderne libérée des partis pris. Notre libéralisme, qui écarte tout ce qui domine et opprime l'homme, notre refus moderne de l'architecture monumentale, les bases sociales de la cité ou de la maison étudiées en fonction des exigences matérielles, psychologiques et religieuses de l'homme, toute notre façon de penser trouve son fondement dans l'architecture du Quattrocento, parce qu'alors

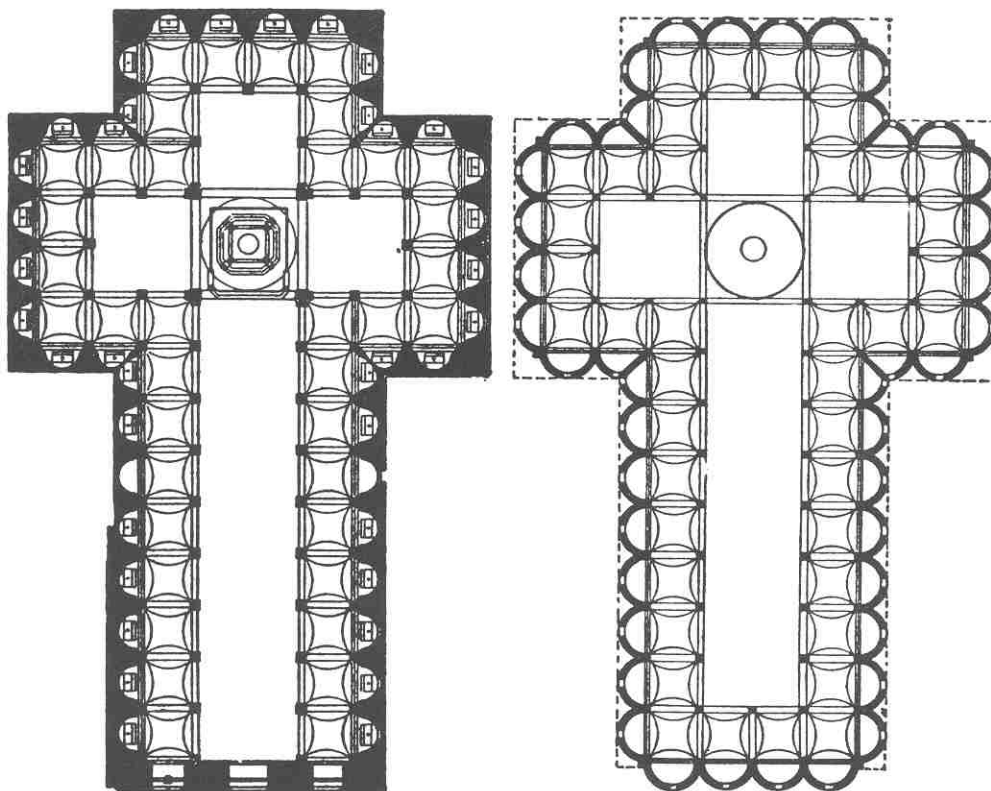


Fig. 22. Santo Spirito à Florence (commencée en 1436). Plan actuel et plan primitif.

sont jetées les bases selon lesquelles c'est l'homme qui dicte la loi à l'édifice et non l'inverse.

A la lumière de cette exigence, il est naturel que les architectes du Quattrocento aient révisé tous les schémas traditionnels. Mesurer l'espace signifia, pour Brunelleschi, à San Lorenzo, construire selon des rapports mathématiques simples. Mais, à Santo Spirito, cela ne suffit plus : l'architecte, non seulement sentit le

besoin d'approfondir la métrique dans l'église entière, rendant la largeur du transept égale à celle de la nef et prolongeant le schéma longitudinal au-delà de lui-même, mais il chercha aussi à enclore cette métrique spatiale, continuant les absidioles dans l'abside, et, selon le schéma original, malheureusement non réalisé (fig. 22), même sur le mur d'entrée. Afin de contrôler complètement l'espace, et de rendre unitaire la conception architecturale, il réduisit l'importance de l'axe longitudinal et créa un sens circulaire autour de la coupole.

Il est logique qu'à une conception unitaire de l'espace réponde mieux le plan à thème central que le schéma longitudinal. L'intention paléochrétienne et byzantine avait été de donner un sens dynamique aux édifices en rotonde ; la Renaissance recherche l'inverse.

Pendant le XV^e siècle et le XVI^e siècle, les édifices à thème central abondent, depuis Saint Sébastien de Mantoue jusqu'au projet de Bramante et de Michel-Ange à Saint Pierre de Rome ; dans les schémas à croix latine, le grand bras se réduit, et l'on passe quelquefois à la croix grecque, dans laquelle les bras s'équilibrent, où l'on n'arrive pas à un centre, mais où l'on part au contraire du centre, sous la coupole, vers les nefs. Les petites nefs latérales de la basilique chrétienne créent une pénombre, une zone indéfinie qui ne répondent plus à la nouvelle exigence de tout dominer par l'esprit : Alberti, à Saint André de Mantoue (photo 80) élimine donc les nefs latérales et crée un espace unique en élargissant la nef centrale et en l'accompagnant d'une série de chapelles. Un seul parcours, une seule idée, une seule loi, une seule unité de mesure : c'est la volonté, humaine et humaniste, classique sans classicisme, de l'architecte de la Renaissance.

Chaque facteur décoratif de dispersion médiévale, à commencer par le chromatisme, est aboli : la bichromie des édifices de Brunelleschi, après l'éblouissante palette des surfaces du XIV^e siècle, constitua une cassure aussi brutale que l'abolition de la décoration par le fonctionnalisme moderne.

Et voici, à côté du Palais Strozzi qui rationalise, mais ne révolutionne pas l'iconographie médiévale, Alberti qui, le premier, dans le Palais Rucellai, divise et mesure la superficie volumétrique par des pilastres, et la rythme selon des modules simples. Ce que Brunelleschi a réalisé pour les espaces internes, Alberti le réalise pour les surfaces.

Et l'exécrable décoration appliquée ? Certes, c'est cette décoration qui sera utilisée pendant tout le XIX^e siècle, dans les villas « italiennes », des Etats-Unis à la Russie ; et c'est contre elle que les architectes modernes partiront en guerre. Mais si, entre les mains de ces plagiaires, elle devint inertie et académisme, du moins répondait-elle, au Quattrocento, au thème spatial de l'époque, du moins concluait-elle sur les murs l'inspiration architecturale ; elle constituait un acte de cohérence culturelle et artistique.

VOLUMES ET PLASTIQUE DU SIÈCLE D'OR

Le XVI^e siècle — le Siècle d'Or — renforce l'inspiration unitaire du XV^e, et recherche la création d'un espace eurythmique, appréhensible selon tout angle visuel. Ces idéaux s'expriment sous une forme réincarnée, avec une plasticité qui, à peine latente chez Brunelleschi, plus apparente chez Alberti, triomphe avec les variations thématiques de l'espace symétrique.

Rome (fig. 23), qui inaugure le Siècle d'Or, en constitue assez bien la déclaration de principe : affirmation du plan centré, valorisation des rapports entre les parties de l'édifice, solide plasticité (photo 85). Ce petit temple est un peu le Parthénon de l'époque, et comme tel, il a les défauts et les qualités du chef-d'œuvre hellé-

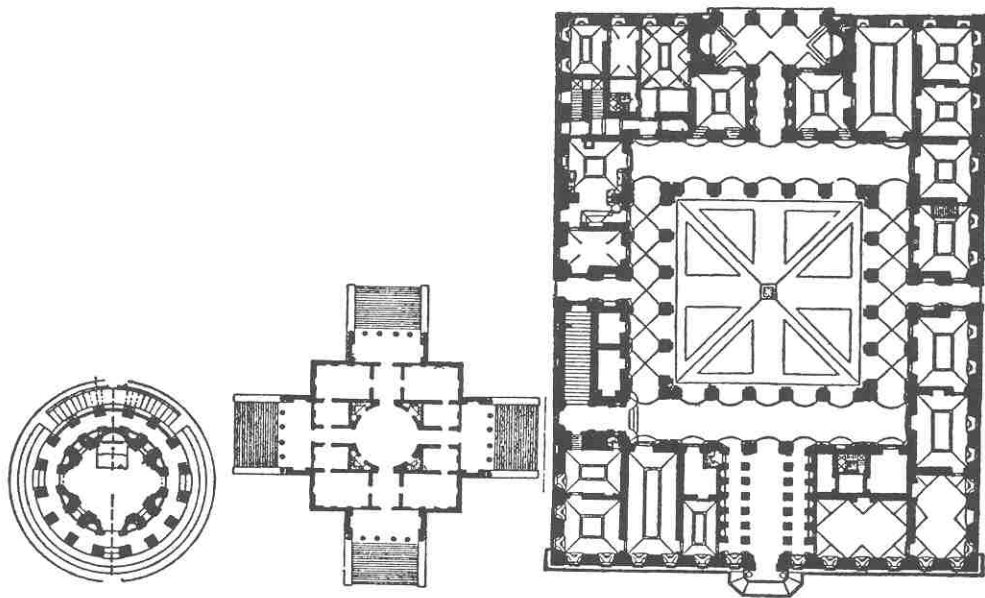


Fig. 23. Temple de San Pietro in Montorio (Bramante, 1503), villa Capra à Vicence (Palladio, 1550), palais Farnèse à Rome (A. de Sangallo).

nique. Mais l'analogie ne porte que sur cet idéal formel commun, parce que, contrairement au programme grec, le programme édilitaire du XVI^e siècle exige les espaces internes.

Le gothique avait créé un espace continu et infini. La première Renaissance l'avait, non pas enclos, mais ordonné selon une métrique rationnelle qui le rendait définissable et mesurable. Le Cinque-

cento poursuit la même recherche spatiale en termes eurythmiques, revenant à l'antithèse de l'espace interne et de l'espace externe, avec la solidité pesante et corporelle de ses murs, et la plastique massive de sa décoration. En cette matière, il est classique de confronter la coupole du Dôme de Florence et celle de Saint Pierre de Rome. A Florence, l'idéal gothique de l'espace infini est exprimé dans la juxtaposition des nervures et des zones neutres de remplissage des voûtes, alors que les conceptions de la Renaissance se manifestent dans les huit parties claires qui constituent un lien et créent un rythme selon une loi simple et élémentaire. A Rome, les nervures se multiplient ; les remplissages ne constituent plus des zones neutres ; mais les unes et les autres se joignent pour former une puissante masse plastique. La coupole de Brunelleschi, suspendue sur l'octogone des pans du tambour, n'a pas de poids ; elle s'élève au-dessus de l'église sans se lier à elle, en un équilibre plein de lui-même. Celle de Michel-Ange (surtout dans son profil original, plus abaissé que l'actuel) pénètre dans le corps de la basilique et s'y enfonce par ce pesant tambour renforcé de colonnes jumelées qui, au lieu de se séparer de l'ensemble, s'imposent statiquement. Dans l'esprit de Michel-Ange, le grand effet de Saint Pierre devait dériver du rapport entre la masse de la coupole et celle de l'église, c'est-à-dire du rapport des valeurs volumétriques.

Le caractère de l'architecture du XVI^e siècle se définit donc, non par un renouvellement des conceptions spatiales, mais par un nouveau sens de la volumétrie et de l'équilibre. Si une tour gothique attire l'œil vers le haut, vers la flèche, si la basilique chrétienne donne la mesure du chemin de l'homme, si le palais et le jardin du Quattrocento suggèrent un itinéraire visuel circulaire, même dans le cadre d'un schéma symétrique, au XVI^e siècle, toute

force dynamique est définitivement supprimée. Une rangée d'arcades du Quattrocento, même si elle est enchaînée par une loi de composition mathématique, se meut comme par une vibration intime et continue des lignes de force. Mais une rangée d'arcades du Cinquecento demeure en un équilibre immobile, avec sa gravité et son poids. L'articulation planimétrique, spatiale, volumétrique et décorative n'est plus le discours de la conception architecturale, mais la sentence qui organise et domine (fig. 23). En ce qui concerne les palais, l'idéal gothique de l'espace continu s'était exprimé dans les édifices communaux du moyen âge, tantôt par de grandes pièces à loggia, tantôt par le traitement pictural du coffre mural : les bossages créaient un jeu de clair-obscur, tandis que les meneaux et les décorations des fenêtres donnaient une certaine épaisseur aux ouvertures, favorisant une identification entre les pleins et les vides. Cet idéal se maintient pendant la première Renaissance ; mais au Cinquecento, par contre, le palais montre son volume unitaire et accentue sa gravité massive, soit par la prééminence des pleins sur les vides, comme au palais Farnèse (photo 11), soit par l'adjonction de décorations, traduction plastique de ces pilastres que nous avons vus au Palais Rucellai.

La ligne terminale d'un palais médiéval était dentelée : c'était une zone de contact entre les pleins et les vides, entre l'édifice et le ciel ; au palais Farnèse, la puissante corniche de Michel-Ange souligne l'intention de poids et accentue la séparation entre l'espace externe et l'espace interne.

Pour les authentiques créateurs du XVI^e siècle, le sens de la symétrie, l'idéal central de la rotonde, le goût de la matière, ne sont jamais séparés de cette clarté spatiale et de cette recherche des lois métriques que le Quattrocento, le premier, avait approfondies. C'est pour cela que leurs œuvres sont consistantes et

graves, mais jamais inertes. Et certaines, dans le cadre de cette volumétrie et de cette plasticité, sont même joyeuses et légères : il suffit de se rappeler les villas de Palladio qui peuplent de beauté les plaines de Vicence.

MOUVEMENT ET INTERPÉNÉTRATION DU BAROQUE

Michel-Ange actualise le drame du « second cinquecento » qui cherche à mouvoir un espace devenu clos et statique. Le rapport qui existe entre Vignole, Michel-Ange et Borromini ne diffère pas du rapport qui lie le Panthéon, Minerva Medica et Sainte Constance. Minerva est le déchirement romantique de l'espace clos de Rome ; Michel-Ange est l'ébullition intérieure du coffre mural du Cinquecento. L'entrée de la bibliothèque de Lorenzo, à Florence (photos 83 et 86), où les ordres géants ne s'insèrent plus avec équilibre dans les murs et les volumes, mais expriment le symbole plastique du besoin d'élargir, d'ouvrir, de défoncer, où la montée d'escalier surgit et trône dans l'espace minuscule comme si elle voulait pousser un cri de révolte, est l'archétype de l'œuvre de Michel-Ange. Mais, comme l'architecte de Minerva Medica, ne pouvant créer le nouvel espace chrétien, dut se limiter à ronger les murs qui clôturaient l'espace antique, ainsi Michel-Ange sculpteur ne put abandonner l'espace du Cinquecento au nom d'un thème nouveau, mais en bouleversa les volumes et les murs. Ayant remis en question le coffre mural, il s'arrêta ; mais il avait ouvert la voie à l'espace baroque.

Le baroque est la libération spatiale, la libération des règles, des conventions, de la géométrie élémentaire et de l'état statique ; il est la libération de la symétrie et de l'antithèse entre l'espace interne et l'espace externe.

Il exprime aussi une liberté, une volonté créatrice dégagée

des préjugés intellectuels et formels qui est commune à plus d'une période de l'histoire artistique : on parle de baroque hellénistique, de baroque romain, de baroque moderne même, lorsque l'architecture organique se dégagea des formules et des schémas fonctionnalistes.

Nous n'emploierons pas ici le mot dans ce sens de révolte morale — car le baroque courrait le risque de s'identifier avec le romantisme — mais uniquement au sens architectural, c'est-à-dire spatial. Les caractères purement spatiaux du XVII^e et du XVIII^e siècle ne se retrouvent pas, en effet, dans les périodes de réaction qui, par extension, ont été aussi dénommées baroques.

L'opposition critique au baroque ne s'est guère attaquée au Bernin et à son école. Le fait qu'au « coffre clos », à la maison-forteresse du Palais Farnèse succédât le Palais Barberini, ouvert et accueillant avec ses illusions de perspective et ses grandes vitres; qu'après les schémas fermés du Cinquecento, la colonnade de Saint Pierre de Rome ouvrit les bras pour attirer la foule des fidèles; que se soient développés le goût des éléments scénographiques, l'abondance des motifs sculpturaux et architecturaux qui envahissent les parcs, créant ainsi une union étroite et polyphonique entre les espaces externes et les espaces internes, tout cela n'a irrité personne : peut-être parce que Palladio, que le classicisme scholastique portait aux nues à travers l'Europe, avait été un génie trop libre pour s'enfermer dans les règles d'un jeu qu'il avait contribué à diffuser.

La critique n'a jamais poussé à fond ses protestations contre la dilatation et la libération de l'espace du Cinquecento, réalisées par cette école berninienne qui respectait le sens du classicisme spatial, même si elle en modifiait les facteurs. Substituer une ellipse à un cercle ne choqua jamais outre mesure, du moment qu'autour

de cette figure hérétique tous les éléments s'organisaient selon les méthodes du Cinquecento. Personne n'a jamais lancé avec conviction des anathèmes contre un Pierre de Cortone ou un Vanvitelli, contre la fertilité inventive de tant d'artistes mineurs qui apportèrent, par leurs palais, leurs églises, leurs fontaines, lumière et splendeur sur les places sévères du Cinquecento.

Mais là où l'on fait des réserves, c'est lorsque le baroque ne se contente plus de commenter d'anciens schémas avec un goût nouveau ; c'est lorsqu'il crée une nouvelle conception spatiale, c'est-à-dire justement lorsqu'il est le plus grand.

Aimer l'architecture baroque, ce n'est pas seulement se libérer d'un classicisme conformiste, accepter la hardiesse, le courage, la fantaisie, le changement, la multiplicité des effets scénographiques, l'asymétrie, le désordre, l'accord orchestral entre architecture, sculpture, peinture, jardinage, jeux d'eaux, dont l'ensemble crée une expression artistique unitaire ; c'est en comprendre l'espace ; c'est, par exemple, aimer San Carlino aux Quatre fontaines, c'est aimer l'intérieur de Sant'Ivo alla Sapienza, à Rome, c'est aimer Vierzehnheiligen à Staffelstein. C'est là que triomphent le mouvement et l'interprétation baroque, non seulement dans la plastique architecturale, mais dans la réalité spatiale (photos 91, 92 et 97).

Le mouvement de l'espace baroque n'a rien de commun avec le dynamisme gothique. Celui-ci vivait du contraste entre les deux directrices visuelles. Le dynamisme baroque utilise l'expérience plastique et volumétrique du XVI^e siècle : il en refuse les idéaux, non les instruments. Une ligne gothique contraint l'œil à glisser sur les surfaces, et enlève au mur sa solidité ; dans le baroque, tout le mur ondule et se plie pour créer un nouvel espace. Sant'Ivo alla Sapienza, de Borromini, avec sa spirale ascendante, en est le symbole plastique (photos 90, 91).

Le sens de ce mouvement exclut toute division claire des vides en éléments géométriques, et impose l'interprétation horizontale ou verticale de formes complexes dont la réalité se perd au contact des formes voisines (fig. 24 et 25).

Quelle forme a le plan de San Carlino ? La moitié d'un ovale à l'entrée, une autre moitié à la place de l'abside, puis les fragments des deux autres ovales à l'emplacement des chapelles de gauche et de droite. Ces quatre parties de figures géométriques se rencontrent, se pénètrent l'une l'autre en une composition planimétrique qui n'a plus rien de la claire alternance ou de l'eurythmie de la

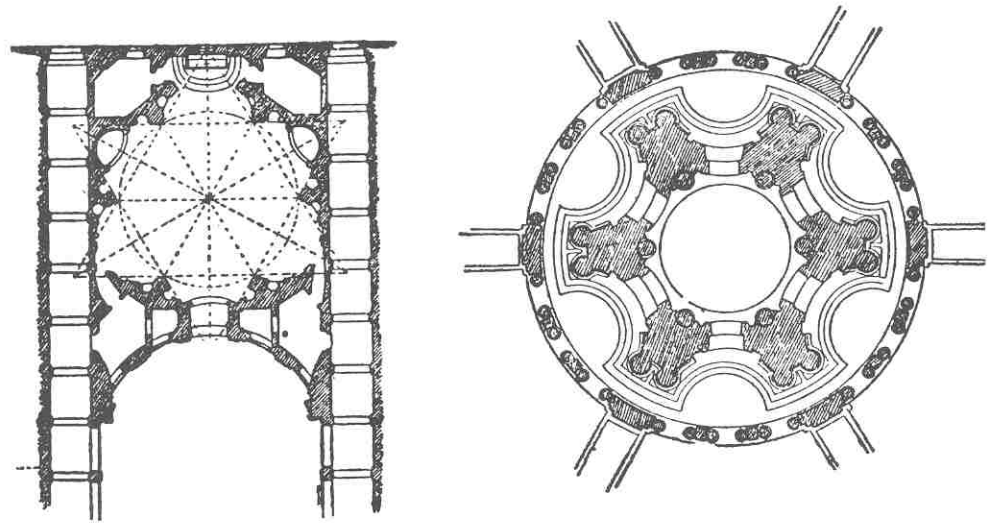


Fig. 24. Sant'Ivo alla Sapienza à Rome (Borromini, 1662).

Renaissance. Et en hauteur ? Un homme du Cinquecento aurait séparé l'édifice de la coupole, en opposant les volumes ; mais Borromini conçoit l'espace d'une façon unitaire : il fait pénétrer la coupole dans la continuité de l'ensemble, et modèle le coffre mural

de façon à accentuer et à exaspérer cette interpénétration d'espaces par une continuité de traitements plastiques (photo 92).

Quant à l'église de Neumann — Vierzehnheiligen à Staffelstein — commencée en 1743, elle supprime la coupole afin de ne pas apporter d'éléments étrangers qui absorberaient le dynamisme

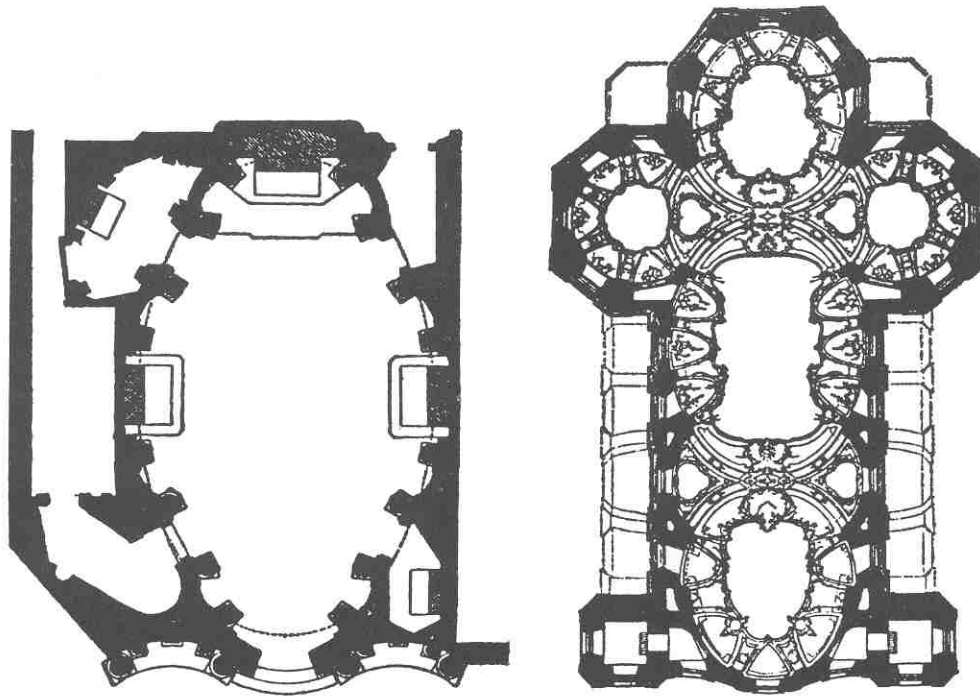


Fig. 25. San Carlino aux quatre fontaines (Borromini, 1640), église des « Vierzehnheiligen » à Staffelstein (Neumann, 1743-72).

et le jeu des interpénétrations spatiales. Trois ovales de diverses grandeurs se succèdent dans la nef sans solution de continuité ; puis deux cercles viennent s'y ajouter, formant une sorte de transept. Cependant, pour rendre l'espace plus dramatique, le point

focal de l'église ne se trouve pas au croisement des deux bras, comme s'il y avait une coupole, mais au milieu de l'ovale central où s'élève l'autel des quatorze saints. De plus, deux autels supplémentaires conjuguent la première ellipse à l'ellipse principale, comme si c'était le début d'un second transept. Le tout est recouvert d'une décoration spectaculaire et vivifié par des effets de lumière dont on ne se servit jamais autant qu'à cette époque comme instruments architecturaux (photo 97).

Au-delà de ces chefs-d'œuvre, il y a le paradoxe, l'audace gratuite, l'effet de théâtre. Mais « voir » l'architecture, c'est, dans les périodes de culture spatiale rigide, comme la Renaissance, saisir le point à partir duquel le langage poétique dépasse les mécanismes ; c'est, dans les périodes de libération, comme le baroque, distinguer du désordre l'œuvre de génie qui, à travers une infinie multiplication d'images, trouve le moment de son classicisme (photos 93 à 96 et 99).

L'ESPACE URBANISTIQUE DU XIX^e SIÈCLE

Après l'âge baroque viennent la période néo-classique et l'éclectisme du XIX^e siècle, avec leurs monstrueux « revivals » dans lesquels le romantisme le plus malade va de pair avec la science archéologique. Du point de vue des espaces internes, le XIX^e siècle présente des variations de goût, mais jamais des conceptions neuves.

La villa bourgeoise, qui est un des objets principaux de l'architecture du XIX^e siècle et du début de notre siècle, représente l'échec total de l'espace interne, et par conséquent de l'architecture. Elle n'est que la réduction d'un palais classique monumental. Les anciens et majestueux intérieurs deviennent de petits cubes juxta-

posés sans grandeur; et si l'édifice de la dernière Renaissance pouvait parfois pécher par excès de rhétorique, la « villa », elle, est toujours étriquée, mutilée, mesquine, fermée, étroite. Qu'elle ait des fenêtres gothisantes, romanisantes, qu'elle s'orne d'un portique avec des cariatides grecques ou des colonnes torsées, qu'elle apparaisse délabrée, archaïque ou mystique avec des pinacles gothiques, elle reste une larve : les différences de style n'intéressent que les décorations, qui varient selon l'évolution chaotique des mouvements romantiques, ou les lubies du client, promptement satisfait par l'architecte qui sait tout faire et ne fait rien.

La véritable rédemption du XIX^e siècle s'accomplit dans les espaces extérieurs : dans l'urbanisme. Affrontant les grands phénomènes qui suivent la révolution industrielle et la création des nouveaux moyens de locomotion, le XIX^e siècle s'attaque aux problèmes de l'espace citadin, s'étend au-delà des murs antiques, crée de nouveaux quartiers périphériques, formule les thèmes sociaux de l'urbanisme au sens moderne du mot, construit la cité-jardin.

Il convient de dire ici que la distinction que nous avons établie entre espace interne et espace externe, pour les fins purement pratiques de cette étude, est en réalité artificielle : Santa Maria in Cosmedin, après la destruction des maisons qui la pressaient, a vu son espace extérieur perdre toute signification ; la destruction de la Spina dei Borghi (photo 123) a enlevé à la Colonnade du Bernin les trois quarts de sa puissance d'échelle. La dépendance entre l'architecture et l'urbanisme est devenue plus intime à l'époque contemporaine. Les réglementations mesquines, les lotissements plats et uniformes, l'absence de fantaisie volumétrique et spatiale en matière d'urbanisme se reflètent directement sur l'architecture.

Tel quartier résidentiel moderne, — l'un ou l'autre de ces quartiers de villas et de maisons bourgeoises qui se multiplient dans les zones périphériques —, même lorsqu'il s'y trouve trois ou quatre immeubles d'authentiques architectes, nous semble plus désolé, plus écrasant, plus anonyme qu'un quartier du XIX^e siècle londonien, ou qu'une de ces cités-jardins construites à l'aube de ce siècle, dans lesquelles, à défaut d'architecture, transparait au moins un ordre urbanistique, une volonté organisatrice animée par d'autres ambitions que la mélogamie ou la spéculation.

LE " PLAN LIBRE " ET L'ESPACE ORGANIQUE DE L'ÉPOQUE MODERNE

L'espace moderne est fondé sur la notion du « plan libre ». Les conditions sociales imposent à l'architecture, non plus des constructions monumentales, mais des maisons pour les familles moyennes et des habitations ouvrières et paysannes. La technique de l'acier et du ciment armé apporte la possibilité de concentrer les éléments de résistance en une mince ossature. Vous connaissez les chantiers d'aujourd'hui : les poutres, les montants d'acier s'y élèvent jusqu'au dernier étage avant que ne soit posé le moindre élément de mur.

L'architecture moderne reprend le rêve gothique et, se basant sur la technique nouvelle pour réaliser ses intuitions artistiques, établit, avec les grands vitrages désormais devenus parois de verre, le contact absolu entre l'espace externe et l'espace interne.

Les divisions pariétales internes, qui ne correspondent plus à des fonctions statiques, peuvent s'amincir, se courber, se mouvoir librement, ce qui apporte la possibilité de conjuguer les espaces,

d'unir entre eux les multiples cubes du XIX^e siècle, de passer du plan statique au plan libre et élastique : déjà, dans la maison moyenne, le salon se confond avec la salle à manger et le studio, l'entrée se restreint, la chambre à coucher se rapetisse, les services se spécialisent pour accorder plus d'espace au grand volume articulé où vit la famille : la salle de séjour.

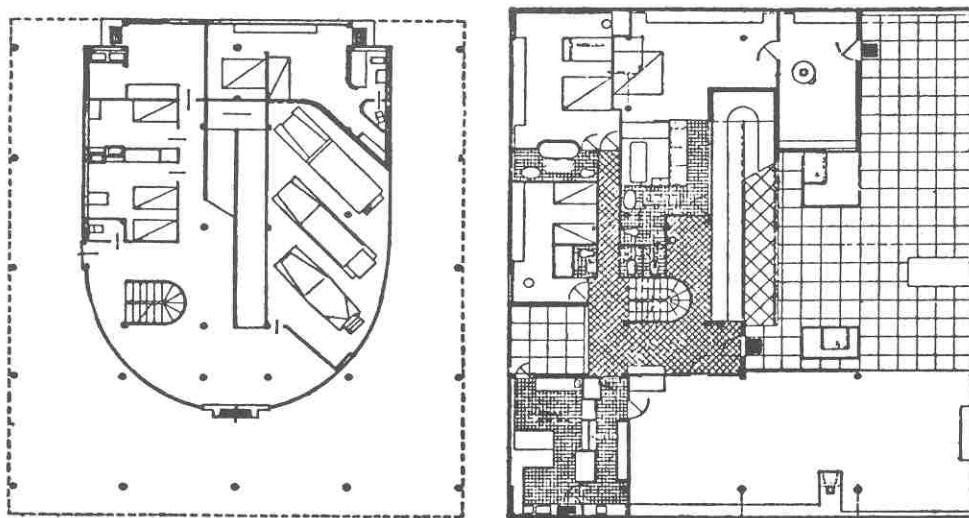


Fig. 26. Villa Savoye à Poissy (Le Corbusier, 1928-30).

Cette évolution est manifeste dans l'architecture urbaine, liée à la standardisation et à l'absence de liberté urbanistique ; elle l'est plus encore dans la construction isolée. Le plan libre apporte des possibilités illimitées de divisions dans le cadre d'un canevas (fig. 26 et 27) ou suivant une invention tout à fait poétique (fig. 28).

L'espace moderne actualise la recherche gothique, non comme un rêve de finalité, mais comme la conséquence d'une réflexion

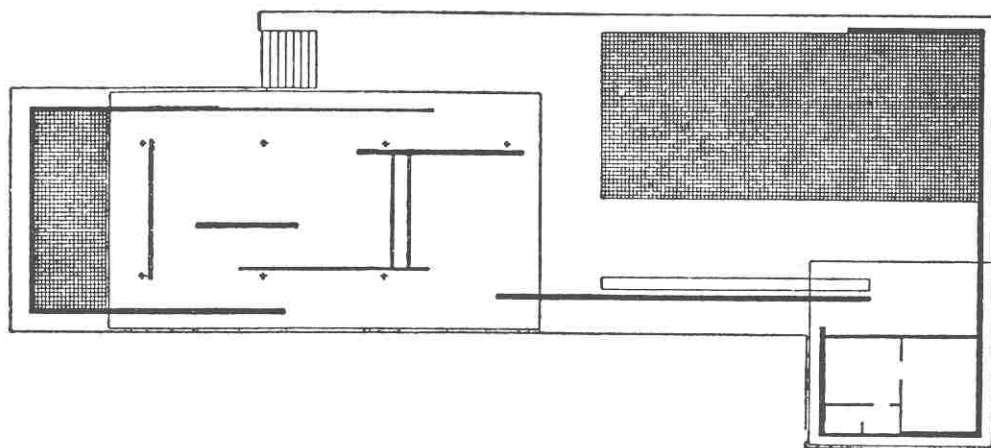
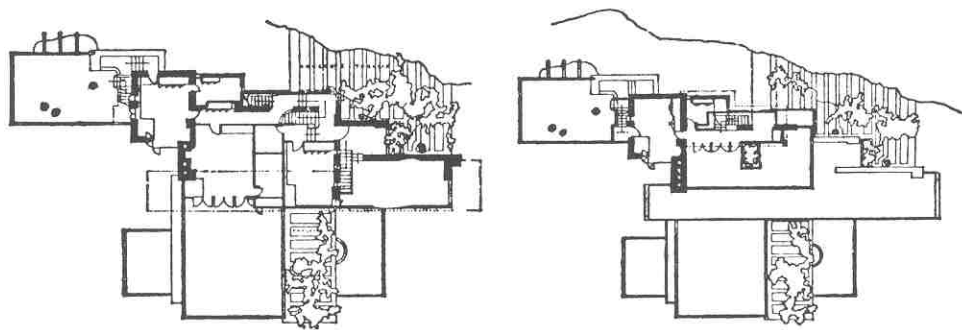


Fig. 27. Pavillon de l'exposition de Barcelone (Miès van der Rohe, 1929).

sociale. Il renouvelle l'expérience baroque des murs ondulés et du mouvement volumétrique, non pas au nom d'idéaux esthétiques désincarnés, mais au nom de considérations fonctionnelles grâce auxquelles les murs deviennent de légères cloisons suspendues, tantôt de verre, tantôt de matière isolante. Il reprend la métrique spatiale de la Renaissance pour composer des édifices industriels et collectifs, comme les écoles et les hôpitaux. Dans le cadre des nécessités sociales et collectives, et de la technique moderne, selon



un goût qui choisit la simplicité, bien des conquêtes spatiales précédentes connaissent ainsi un renouvellement.

L'architecture contemporaine a emprunté aussi à la Renaissance et au baroque le sens de la richesse expressive individuelle, de telle sorte que cette architecture moderne, que le grand public considère comme « toujours la même » — parce qu'en réalité il n'en a pas su voir un seul exemple, et qu'il ne connaît que ces constructions qui infestent nos villes, et n'ont de moderne qu'une insignifiante nudité — se différencie au contraire selon les pays et les régions, en de nombreuses écoles, comme dans les périodes les plus fécondes de notre histoire architectonique.

Les deux grands courants spatiaux de l'architecture moderne sont le fonctionnalisme et le mouvement organique. Tous deux sont de caractère international. Le premier naît en Amérique avec l'Ecole de Chicago de 1880-90, mais trouve sa formulation en Europe et son chef en l'architecte français Le Corbusier. Le second a eu pour meilleur défenseur l'américain Frank Lloyd Wright, et il ne s'est répandu en Europe qu'au cours des dernières décennies.

Deux chefs-d'œuvre de la construction domestique de notre époque, la Villa Savoye de Le Corbusier et la Maison sur la Cascade de Wright expriment bien cette diversité des voies actuelles.

Le Corbusier commence par un quadrillage structural, un carré régulièrement rythmé par des piliers. Partant d'une formule géométrique et rationnelle, il enferme l'espace entre quatre murs à ouvertures continues. Alors commence la réalisation du plan libre. Les divisions ne sont pas statiques, mais formées de minces cloisons

mobiles. Au second étage s'étend une grande terrasse, et grâce à une cloison de verre complètement ouvrable, l'espace interne et l'espace externe se mêlent. Une ample rampe qui monte jusqu'à la terrasse fend l'édifice, établissant une continuité entre les plans. Tout cela est développé en parfaite liberté, mais dans un schéma stéréométrique précis (photos 39, 40 et 100 à 102).

Dans le délicieux pavillon de Barcelone, de Miës Van der Rohe, l'ordre des éléments structurels reste rigidement géométrique, mais le volume architectural se décompose (fig. 27). L'espace continu est coupé de plans verticaux qui ne forment jamais des figures fermées, géométriquement statiques, mais créent un mouvement ininterrompu dans la succession des angles visuels. Nous sommes en face d'un développement encore plus libre du thème moderne (photos 104, 105).

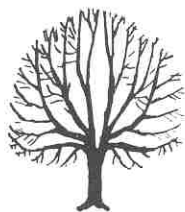
Pour Wright, l'aspiration à la continuité spatiale a une vitalité encore plus expansive : son architecture, centrée sur la réalité de l'espace interne, refuse les formes volumétriques élémentaires et ce sens d'altier détachement de la nature qui s'affirme dans les œuvres de Le Corbusier. Le plan libre n'est pas pour Wright une dialectique interne au volume architectural, mais le résultat final d'une conquête qui, s'exprimant en termes spatiaux, part d'un noyau central et projette des vides dans toutes les directions. Il est naturel que le drame volumétrique qui en résulte soit d'une audace et d'une richesse ignorées des fonctionalistes ; et le fait d'insister sur la décoration souligne — indépendamment du goût lui-même, qui peut être discuté — la volonté de se libérer de la rigueur nudiste et châtiée du premier rationalisme européen (photos 13 et 107 à 115).

à l'interprétation mécanique et ingénue de la science comme vérité fixe, logiquement démontrable, mathématiquement indiscutable et invariable. C'est le sens ancien de la science, auquel a succédé de nos jours un nouveau sens plus relatif, mieux articulé. L'esprit scientifique jette aujourd'hui sa lumière sur la partie irrationnelle de l'homme, découvre et libère les problèmes collectifs et individuels du subconscient ; et l'architecture qui, en vingt ans de fonctionnalisme, s'est mise à jour en ce qui concerne l'évolution technique, s'épanouit maintenant et s'humanise, non par le fait d'un romantisme arbitraire, mais par un progrès de la pensée.

Si le problème de l'urbanisme et de l'entrée des masses prolétaires dans la vie politique préoccupa les fonctionalistes dans leur lutte pour la maison « minimum », pour la standardisation, pour l'industrialisation de la construction, pour la résolution des problèmes quantitatifs, l'architecte organique n'oublie pas que l'homme a une dignité, une personnalité, un message spirituel, et que le problème de l'architecture est aussi un problème qualificatif.

L'espace organique est riche de mouvements, d'indications directionnelles, d'illusions de perspectives, de vives et géniales inventions, mais son mouvement a ceci d'original qu'il ne cherche pas à frapper l'œil de l'homme, mais au contraire à exprimer l'action même de sa vie. Il ne s'agit pas seulement d'un goût, mais de la volonté de créer des espaces beaux et représentatifs de la vie organique des êtres qui y vivent. La culture poétique de l'architecture moderne s'identifie avec son implantation sociale. Une cloison courbe ne l'est plus seulement pour répondre à une vision artistique, mais pour mieux accompagner un mouvement, un déplacement de l'homme. Une ornementation qui joue sur l'intersection de matériaux divers (par exemple un mur de stuc à côté

d'un mur de bois, du ciment armé à côté de pierres naturelles ou de verre), le sens nouveau des couleurs, la nouvelle aspiration à la joie qui suit la sévère froideur de la théorie fonctionnaliste, sont déterminés par un meilleur approfondissement psychologique. L'homme, dans la diversité de ses activités, de ses exigences matérielles et psychologiques, l'homme dont le corps et l'âme s'unissent harmonieusement, est au centre de la culture dont est né l'art contemporain.



**INTERPRÉTATIONS
DE L'ARCHITECTURE**

Les critiques proprement dits de l'architecture sont peu nombreux. La plupart sont encore attachés aux problèmes de composition, engagés dans la bataille séculaire entre le grec et le gothique, entre le classique, « expression d'une idée impersonnelle et universelle », et le romantisme « expression de l'individu », entre le formel et le pittoresque, entre le statique et le dynamique. Mais pas un mot sur l'espace interne, et bien souvent, même pas l'intuition de cet espace. Par contre, si nous nous tournons vers les historiens, les philosophes, les esthètes, nous trouvons des observations aiguës et précises. Prenons un passage de Focillon : « C'est peut-être dans la masse interne que réside l'originalité profonde de l'architecture comme telle. En donnant une forme définie à cet espace creux, elle crée véritablement son univers propre. Sans doute les volumes extérieurs et leurs profils font intervenir un élément nouveau et tout humain sur l'horizon des formes naturelles, auxquels leur conformité ou leur accord les mieux calculés ajoutent toujours quelque chose d'inattendu. Mais, si l'on veut bien y réfléchir, la merveille la plus singulière, c'est en quelque sorte d'avoir conçu et créé un envers de l'espace. L'homme chemine et agit à l'extérieur de toute chose ; il est perpétuellement en dehors et, pour pénétrer au-delà des surfaces, il faut qu'il les brise. Le privilège unique de l'architecture entre tous les arts, qu'elle établisse des demeures, des églises ou des vaisseaux, ce n'est pas d'abriter un vide commode et de l'entourer de garanties, mais de construire un monde intérieur qui se mesure l'espace et la lumière selon les lois d'une géométrie, d'une mécanique et d'une optique qui sont nécessairement impliquées dans l'ordre naturel, mais dont la nature ne fait rien ». Focillon a frappé dans le mille, même s'il n'approfondit pas ; et il conclut que le constructeur entoure, non pas le vide mais « un certain séjour des formes, et travaillant sur l'espace, il le modèle du dehors et du dedans comme un sculpteur » ce qui risque

de confondre la masse sculptée creuse, enveloppe de l'espace, avec l'espace interne.

La méthode d'une histoire vivante de la critique architecturale doit être empirique, expérimentale, développée à partir d'exemples concrets, élaborée à la lumière des faits. Dans les illustrations de cet ouvrage nous avons rassemblé quelques-uns des monuments principaux de l'époque grecque jusqu'à nos jours. Nous pensons qu'ils offrent une variété suffisante pour prouver la validité ou la non validité d'une interprétation de l'architecture.

Pour qu'une interprétation ait un sens, elle doit mettre en lumière un aspect permanent de l'architecture, c'est-à-dire qu'elle doit démontrer son efficacité dans l'analyse de chaque œuvre : c'est seulement de cette façon que nous pouvons distinguer les interprétations des équivoques, qui ne sont que les généralisations de détails, ou d'aspects particuliers.

Affirmer, par exemple, que la cathédrale de Wells est déterminée par la technique des arcs d'ogives, des arcs rampants et des voûtes d'ogives, est erroné dans la mesure où l'on donne au mot « déterminé » un sens d'exclusivité, comme si un progrès d'ingéniosité technique suffisait en soi à expliquer le monde gothique. On a raison en revanche lorsqu'on dit que cette nouvelle technique fut un des éléments qui en rendirent la construction possible.

L'interprétation technique est donc une interprétation authentique, applicable à tous les monuments de l'architecture. Naturellement, elle sera plus significative pour certaines périodes, par exemple à l'époque grecque, à l'époque gothique, et pour les œuvres du fonctionnalisme, alors qu'elle n'embrassera que des aspects secondaires du monde chrétien, de la Renaissance, ou de la tendance organique moderne. Mais elle ne constitue pas une

équivoque, parce qu'elle concerne un élément permanent de l'architecture.

Si au contraire on considère une des thèses de Belcher, celle de la vérité statique, selon laquelle, pour obtenir un sens de solidité, il est nécessaire que la partie inférieure d'un édifice montre une consistance plus importante que la partie supérieure, est-ce une interprétation ? C'est une équivoque, parce qu'elle énonce une loi à laquelle n'obéissent pas tous les édifices : ni les palais médiévaux avec leurs surfaces chromatiques uniformes, ni le Palais Strozzi, ni le Palais Rucellai, et moins encore l'architecture moderne avec ses volumes suspendus.

Ecrire une histoire technique, politique, psychologique, scientifique de l'architecture est légitime et utile ; l'erreur ne commence que lorsqu'on suppose que chacune de ces histoires partielles, qui ne concerne qu'un seul aspect de l'architecture, constitue une histoire totale.

Mais comment se situe l'interprétation spatiale par rapport aux autres interprétations de l'architecture ?

Pour répondre à cette question, il est opportun de résumer les interprétations courantes que l'on peut grouper en trois catégories : les interprétations du contenu (1 à 6), les interprétations psychophysiques (7), les interprétations formalistes (8) — en donnant chaque fois quelques exemples d'application.

1. L'INTERPRÉTATION POLITIQUE

Presque tous les manuels d'histoire de l'architecture récapitulent les événements principaux des époques considérées, et d'aucuns aiment établir une étroite dépendance entre l'architecture et la politique.

Quel est l'âge d'or de l'architecture grecque ? Le V^e siècle avant J.-C. Pourquoi ? Parce qu'Athènes avait gagné en 490 la bataille de Marathon, en 480 la bataille de Salamine, et l'année suivante la bataille de Platée ; c'est alors que le siècle de Périclès atteignit son apogée : d'abord l'affirmation politique, puis, ou par conséquent, l'affirmation architecturale.

Comment expliquer l'élan constructif gothique en France et en Angleterre ? Par la naissance du nationalisme et la ferveur des croisades. Sous Henri III se fondent en Grande-Bretagne les cathédrales de Lincoln, Salisbury et Westminster. Sous Saint Louis, se construisent en France les cathédrales d'Amiens, de Reims, de Chartres, de Beauvais et la Sainte-Chapelle.

Le gothique vertical anglais n'a pas son pareil sur le continent. Pourquoi ? Parce qu'au XV^e siècle, après Edouard III et avec Henri V, l'Angleterre affronte les problèmes de la politique intérieure, traite avec l'Ecosse et le Pays de Galles. A l'isolationisme de la politique extérieure anglaise correspond la maturation d'une période artistique purement insulaire. A peine, avec Henri VIII, l'Angleterre inaugure-t-elle une nouvelle politique étrangère, que la Renaissance passe la Manche, et impose une tombe de style italien au cœur sacré du gothique, dans la propre chapelle d'Henri VIII, à Westminster.

En 1453, les Turcs occupent Constantinople, et un grand nombre d'artistes byzantins émigrent en Europe et en Angleterre. Ils apportent avec eux l'expérience séculaire des coupoles orientales. Et voici, après trois cents ans de flèches gothiques et de campaniles, réapparaître sur le sol britannique les premières coupoles qui couronneront la cathédrale Saint-Paul.

La réaction contre l'architecture rococo, qui a lieu en France vers la moitié du XVIII^e siècle, a elle aussi une racine politique :

le rococo avait été le style des salons aristocratiques, et, comme tel, il fut détruit par la révolution au nom de l'idéal classique.

En 1933, les nazis prennent le pouvoir en Allemagne, et cela entraîne la fin du Centre de la Bauhaus. Ce fait politique provoque l'émigration des architectes allemands en Angleterre, où va se développer, sous l'influence de Mendelsohn, le mouvement fonctionnaliste.

Pourquoi, malgré la présence de tant de talents, l'architecture d'avant-guerre, en Italie, ne peut-elle se comparer à l'école française, ou à l'école allemande d'avant Hitler ? Parce que le régime politique italien favorisait alors le courant rhétorico-monumental plutôt que l'évolution rationaliste. Et pourquoi l'école de Plaisance elle-même en vint-elle à adopter le pire académisme d'arcs et de colonnes, comme à l'exposition de 1942 ? Encore une fois à cause d'un fait politique : l'alignement de l'Italie sur la politique allemande, c'est-à-dire l'influence obscurantiste de la culture nazie.

L'interprétation politique affirme que l'architecture est l'aspect visuel de l'histoire et recherche un symbolisme des styles : on dira par exemple que la Palazzina de Stupinigi est le symbole de la réaction aristocratique et que les magasins Stocken de Mendelsohn à Chemnitz sont le symbole de la démocratie capitaliste.

2. L'INTERPRÉTATION PHILOSOPHIQUE ET RELIGIEUSE

Quand, à la religion païenne, fragmentaire et particulariste, se mêle la conception universaliste de la philosophie stoïcienne, l'architecture passe de la solidité statique du Panthéon à l'espace baroque de la Rome antique.

Le platonisme, formulant le concept de l'infini, abolit la vision isolée de l'être. Ce sens philosophique se reflète dans l'architecture hellénistique, en explique la révolte contre la volumétrie et la plas-

tique du temple grec, et le développement du sens scénographique.

Il est trop facile de dire que l'architecture gothique reflète l'esprit monastique. Cela peut être vrai pour Chartres, mais à Amiens, une atmosphère profane dénonce l'accord obtenu entre la vie dévote et le bien-vivre.

La Réforme marque la disparition de l'architecture gothique en Angleterre, et l'avènement de la Renaissance. C'est grâce à la Réforme que Somerset peut détruire les édifices domestiques de Westminster et s'en faire une maison, que de nombreuses églises peuvent être transformées en écoles ou en châteaux. Les protestants anglais se lient avec les luthériens allemands et hollandais, et voici pourquoi — bien avant que Inigo Jones, à l'aube du XVII^e siècle, entreprenne son pèlerinage vers Palladio en Italie — la Renaissance pénètre en Angleterre par ses aspects allemands et hollandais. Sans la Réforme, nous n'aurions pas les cinquante-deux églises de Wren, ni la splendeur de Saint-Etienne et de Hampton-Court à Londres ; nous n'aurions pas la civilisation georgienne avec son nudisme « protestant ».

A partir du moment où « Renaissance » signifiait laïcité ou protestantisme, il était naturel que l'Eglise de Rome se rebelle et favorise l'architecture baroque, dont le faste s'oppose à la rigueur humaniste.

3. L'INTERPRÉTATION SCIENTIFIQUE

Le positivisme souligne le parallélisme entre les conceptions mathématiques et géométriques, et la pensée architecturale.

La géométrie euclidienne, figurant l'être sensible selon des dimensions précises et mesurables, correspond à la sensibilité grecque de l'espace.

La loi spatiale de la Renaissance est une conséquence de la

perspective proprement dite, c'est-à-dire de la possibilité de figurer sur un seul plan un corps tridimensionnel. L'individualisme et l'immanence du XV^e siècle dérivent de cette nouvelle science de l'espace, qui permet de projeter un édifice sur le papier, « comme l'homme le voit ».

La construction de la Coupole de San Lorenzo à Turin exige des connaissances mathématiques ; si Leibnitz n'avait pas découvert le calcul intégral, et si les savants n'avaient pas été en train d'établir les méthodes de la géométrie descriptive, Guarini n'aurait pas pu créer ce chef-d'œuvre.

Sans la quatrième dimension du cubisme, l'idée ne serait jamais venue à Le Corbusier de poser la villa Savoye sur pilotis, ni d'égaliser les quatre façades, supprimant ainsi la distinction entre chacune des élévations et les profils latéraux, qui était implicite dans la représentation perspective, et grâce à laquelle on établissait un point de vue d'où chaque élément était hiérarchiquement ordonné. La même découverte cubiste a été accompagnée par la décadence de la géométrie euclidienne, par la révolution de la physique moderne qui, contrairement à la conception statique de Newton, conçoit l'espace comme relatif à un point de référence mobile. Sans la convergence des deux entités espace et temps, proclamée par les mathématiciens modernes, sans la contribution d'Einstein au concept de la simultanéité, le cubisme, le néo-plasticisme, le constructivisme, le futurisme et leurs dérivés n'auraient pas vu le jour.

4. L'INTERPRÉTATION ÉCONOMIQUE ET SOCIALE

« L'architecture est l'autobiographie du système économique et des institutions sociales ».

L'architecture médiévale ? Elle trouve sa raison d'être dans l'économie agricole du village, dans le système de la co-participation, des corporations et dans les nécessités pratiques de la défense. Voilà pourquoi, lorsqu'au cours de l'histoire se présentent des conditions économiques semblables, nous trouvons un parallélisme dans les formes architecturales. Le mode de construction du colonisateur américain de la Nouvelle-Angleterre n'est pas très différent de celui de la civilisation médiévale européenne : la même variété des motifs, les mêmes caractères de croissance organique, la même organisation artisanale, les mêmes considérations défensives expriment, à des siècles de distance, deux époques d'économie identique.

L'architecture de la Renaissance ? C'est le produit de la dissolution du village médiéval, du déplacement de l'économie de la ferme vers la mer, de la prédominance de la pêche, de l'industrie et du commerce sur l'agriculture, de la rupture de la conscience communale qui s'ensuit et fut une des origines de la formation des classes économiques. Même dans le monde ouvrier, la corporation se brise, et l'architecte-individu apparaît. En résumé algébrique : Peter Harrison = fin de l'économie agricole américaine ; Brunelleschi = fin de l'économie agricole européenne. Comment expliquer le fait que la Renaissance naît en Italie au XV^e siècle, qu'elle arrive en Angleterre deux cents ans plus tard et en Amérique après trois siècles ? Et pourquoi dure-t-elle trois ou quatre siècles en Europe, alors qu'elle ne résiste qu'une centaine d'années en Amérique ? Tout cela se justifie si l'on considère qu'à des époques diverses, et pendant des durées variables, se sont créées ici et là des forces qui ont désagrégé les villages et engendré la civilisation commerciale. Les formes architecturales suivent : l'architecture italienne du XV^e siècle est légère et joyeuse, de même

que la Renaissance coloniale aux Etats-Unis. Brunelleschi est antichromatique ; le style georgien est blanc.

A quoi correspond le classicisme du XVI^e siècle ? A un processus de stabilisation économique dans lequel nous trouvons une oligarchie terrienne qui maintient les privilèges féodaux sans conserver les responsabilités sociales qu'impliquait l'économie médiévale ; et, à côté d'elle, une classe de marchands qui a désormais perdu l'esprit d'entreprise, se veut « héroïque », et cherche à se créer une noblesse à travers des demeures qui aient la classe et la sévérité des édifices publics. Les palais italiens du XVI^e siècle trouvent leur contre-partie dans les Manor Houses de la Virginie et du Maryland, dans les villas « romaines » des plantations. Les princes du XV^e et du XVI^e siècle en Europe étaient tout ensemble politiques, savants et artistes ; de même Thomas Jefferson en Amérique. Le mythe du César qui donne son nom à la cité se renouvelle avec Washington. L'urbanisme formel de la Renaissance se réincarne en Major l'Enfant.

Dans ses formes les plus lourdes, statiques et sévères, le classicisme est l'architecture de cette période économique que l'on connaît sous le nom d'impérialisme ; c'est « l'architecture de la compensation : elle offre des pierres grandiloquentes à un peuple à qui l'on a soustrait le pain, le soleil, et tout ce qui est digne de l'homme » (Mumford). C'est l'architecture d'Henri VIII et d'Elizabeth au début de l'Empire Britannique, de Louis XIV et de Napoléon III, d'Hitler et de Mussolini. Qu'importe si les antiques romains exprimaient leur impérialisme en construisant des routes, alors que les Américains, entre 1893 et 1910, construisaient des chemins de fer ? Quelle différence y a-t-il entre Le Nôtre et Haussmann, entre les architectes de l'exposition colombienne de Chicago et ceux de l'exposition 42 à Rome ? Tous trahissent la vie et le progrès au nom

de larves, de simulacres et de cosmétiques décoratifs : les premiers trahissent le baroque, les seconds l'école de Richardson et de Sullivan, les derniers le mouvement rationaliste.

Qu'est-ce que l'éclectisme ? L'architecture de l'expansion industrielle. Lorsque naît le contraste entre l'utilité et la vie, entre le mythe et l'art, apparaissent deux aspects de la civilisation industrielle : le romantisme tourné vers le passé, et le machinisme tourné vers le futur. La curiosité exotique, l'habileté mimétique, l'exigence du confort sont les caractères de toute époque éclectique. C'est pour cela qu'il n'est pas de différence fondamentale entre l'éclectisme du Ier et du II^e siècle après J.-C., l'éclectisme anglais de la fin du XVIII^e siècle, et l'éclectisme américain de la seconde moitié du XIX^e siècle.

L'interprétation économique-sociale a elle aussi ses applications symboliques. La coupole du Capitole de Washington, hémisphère appuyée sur un tambour de colonnes équidistantes, n'est-elle pas le symbole de l'égalité des citoyens ? Et les gratte-ciel de New-York ne sont-ils pas le symbole d'un individualisme satanique, du pouvoir des trusts qui jettent leur ombre sur toutes les habitations voisines ?

5. LES INTERPRÉTATIONS MATÉRIALISTES

Nombreuses sont les interprétations positivistes secondaires. L'une d'elles soutient que la morphologie architecturale s'explique par les conditions géographiques et géologiques des lieux où se construisent les monuments.

Il n'existe pas d'espace interne dans le temple grec parce que le climat permettait que les cérémonies religieuses se déroulent en plein air.

En Egypte, les toits sont plats, en Grèce et à Rome, leurs pentes sont légères, mais elles se font de plus en plus inclinées au fur et à mesure que l'on va vers le nord, en Angleterre et en Norvège.

Le granit d'Egypte permet une statuaire et une décoration à grande échelle, mais non le raffinement du modelé hellénique que l'on ne peut réaliser qu'avec le marbre. De même, le chromatisme de l'architecture babylonienne, assyrienne et persane se justifie par l'emploi des briques et de la terre-cuite, et nous le retrouvons comme caractère distinctif, à des époques plus proches, en Belgique et en Hollande. Le bois caractérise l'architecture scandinave depuis l'antiquité jusqu'à Aalto.

Il convient de noter que, pour ce qui concerne les matériaux, les architectes et les critiques se tournent vers la voie facile du déterminisme. Quand Wright a publié son œuvre, de 1887 à 1941, devant trouver un titre évoquant le sens de sa recherche, n'a-t-il pas choisi « In the nature of materials », « Dans la nature des matériaux » ? Et lorsqu'on veut défendre l'architecture moderne, ne commence-t-on pas par parler du ciment armé ? Et Mumford, constatant que le néo-hellénisme touche l'Amérique avant Edimbourg et Paris, ne commente-t-il pas le fait en notant que les formes grecques, ayant eu une origine morphologique dans la structure du bois, s'adaptent mieux à un pays qui possède ce matériau en abondance ?

Une telle interprétation est étendue, par certains auteurs, à un terrain plus vaste et plus arbitraire :

Pourquoi le gothique résista-t-il si longtemps dans les pays nordiques et si peu dans les régions méridionales ? Parce que dans le Midi, les rayons du soleil tombant presque verticalement, l'effet majeur du contraste des ombres doit dériver des corniches et des

saillies horizontales, alors que dans les pays nordiques, le soleil étant plus bas et ses rayons plus tangentiels, les lignes verticales sont plus efficaces pour l'usage de la lumière comme instrument architectural.

Pourquoi trouvons-nous dans le Nord une abondante architecture romantique, pittoresque, a-formelle, et dans le Sud une permanence classique ? Pour une raison semblable : dans le Nord, les effets de lumière ne sont pas subtils au point de souligner les plus petits éléments du dessin, comme il advient dans les réfractions lumineuses qui font vivre d'une expression autonome chaque détail du schéma grec.

Ruskin établissait les bases de l'architecture sur la nature du terrain : si le terrain est plat et cultivé, architecture aux formes simples ; s'il est riant et boisé, architecture pittoresque. Si le ciel est serein, architecture horizontale ; s'il est gris et nuageux, comme dans le Nord, architecture verticale.

L'interprétation utilitaire est connue : tout édifice doit répondre à son objet. Mais la discussion naît à partir du moment où l'on veut préciser la nature de l'objet. Laissons de côté le monument de Lisicratès ou la colonne Trajane, et tous les exemples d'architecture-sculpture, c'est-à-dire les édifices sans espace interne. Mais quel est l'objet du Tadj Mahal à Agra, sinon celui d'être un tribut d'amour ? L'interprétation utilitaire n'a de sens que si on l'élargit jusqu'au psychologique et au spirituel.

Une autre tendance du positivisme s'appuie sur les recherches archéologiques pour expliquer le développement de l'architecture à partir du XV^e siècle :

Quand naquit la Renaissance italienne ? Après 1416, date à laquelle Poggio Bracciolini découvrit, au Monastère de San Gallo, les textes de Vitruve.

Pourquoi naît le néo-classicisme ? Parce que les fouilles de Pompéi et d'Herculanum furent entreprises dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et déterminèrent une réaction contre le rococo. En Angleterre, le livre de Burlington « Palladio's Antiquities of Rome » et l'œuvre de Chambers contribuèrent à créer un phénomène semblable.

Quand apparut le néo-hellénisme en Angleterre ? Après la publication de « The Antiquities of Athens », les frères Adams commencèrent à copier les décorations grecques ; et lorsque, en 1800, Lord Elgin transporta à Londres cette splendide collection de fragments architecturaux qui est conservée au British Museum, le « revival » grec devint une passion.

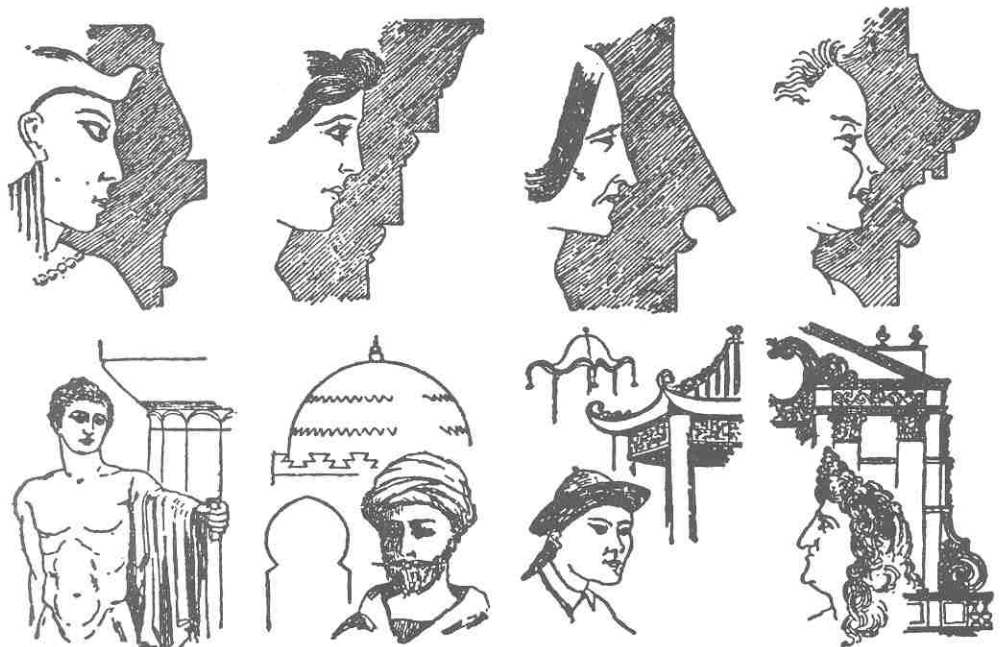


Fig. 29. Quelques exemples d'interprétations raciales selon Irving K. Pond.

Et le néo-gothique? Il est attaché en France à l'œuvre de Viollet-le-Duc et en Angleterre à l'influence de Ruskin qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle appuya la décision de Sir Charles Barry et de Pugin de reconstruire en style vertical le Parlement anglais.

L'interprétation raciale est illustrée par la fig. 29. Les interprétations naturalistes ou mimétiques sont bien connues : par exemple, la colonne et le chapiteau grecs tireraient leur forme des faisceaux de branches du temple antique sur lesquels on posait des briques de terre cuite qui servaient d'appui à l'architrave.

Quand on se demande pourquoi l'architecture scandinave contemporaine n'a pas la dureté formelle du fonctionnalisme européen, pourquoi les Suédois et les Finlandais paraissent plus humains et organiques que Le Corbusier, certains matérialistes répondent : les arbres de Scandinavie croissent avec des lignes courbes ; ils suggèrent donc mimétiquement une architecture moins rigide que le ciment armé et l'acier.

6. L'INTERPRÉTATION TECHNIQUE

La technique de la construction est une partie si importante de l'analyse d'un monument que, sans elle, la critique apparaît immanquablement tronquée ou abstraite ; mais on en a tant abusé qu'il convient de dissiper d'abord un malentendu.

Il serait absurde de prétendre que les formes architecturales sont déterminées par la technique. Nous assistons souvent au processus inverse : les formes répètent une technique dépassée par les faits. Par exemple, les formes égyptiennes continuent à imiter l'apparence des branches primitives, alors que depuis des siècles on utilise la pierre. Les ordres grecs

tirent leur profil des éléments en bois du temple archaïque, et ils les traduisent dans le marbre. Les bossages de la haute Renaissance sont sculptés et séparés sans tenir compte des pierres réelles.

Le XIX^e siècle met de faux ornements sur les enduits, et recouvre les murs de marbres et de bois peint. Les constructions actuelles en ciment armé, au lieu d'utiliser les immenses possibilités de résistance d'un matériau qui peut être modelé anti-géométriquement, comme dans la Tour d'Einstein de Mendelsohn, le contraignent à épouser les formes de la construction métallique : colonnes et poutres.

Les manuels de composition architecturale ont établi une distinction entre construction réelle et construction apparente, entre technique pratique et technique esthétique. Selon eux, il ne suffit pas qu'un édifice possède une solidité structurale effective : il doit aussi présenter une solidité apparente. Que doit donc être cette solidité apparente ? Une revêtement de pierres brutes qui fait croire que la maison est construite en pierre ? Un renforcement des angles par des décorations alors qu'on peut aujourd'hui les vitrer comme des fenêtres ? L'« apparente solidité » n'est pas une loi : c'est seulement l'antique solidité, c'est l'habitude que nous avons des rapports traditionnels de masse. Les modernistes ont donc raison, qui jugent qu'à une nouvelle technique doit correspondre une nouvelle sensibilité structurale.

Le palais Chiericati de Vicence est monté sur colonnes, comme la villa de Le Corbusier à Poissy. Si les premières colonnes « semblent » plus solides que les secondes, si les colonnes jumelées à côté des « pleins » plaisaient davantage à Schopenhauer que nos pilotis, cela ne dépend pas de règles absolues, mais de l'habitude que nous avons de nous soumettre aux équilibres statiques du passé.

Et que dire de la Maison sur la Cascade ? On raconte que lorsqu'il s'agit d'abattre les dernières poutres qui avaient servi à coffrer la grande terrasse jetée sur le vide, les ouvriers refusèrent d'exécuter le travail. Les responsables syndicaux, appelés sur les lieux, communiquèrent courtoisement à Wright qu'ils n'étaient pas disposés à payer l'assurance aux familles des deux hommes qui risquaient d'être ensevelis sous les décombres de cette « folie » architecturale. Et lorsque Wright, furieux, empoigna la pioche et s'avança seul pour ôter le coffrage, plusieurs ouvriers firent le signe de la croix.

En conclusion, l'interprétation fonctionnaliste, en son double aspect utilitaire et technique, est le fruit d'une inhibition mentale qui, née d'une prise de position contre « l'art pour l'art », n'a pas fait autre chose que choisir l'autre terme du binôme — « art et technique » — auquel on a toujours voulu ramener la production architecturale.

7. LES INTERPRÉTATIONS PSYCHO-PHYSIOLOGIQUES

Il n'est pas nécessaire de s'attarder sur ces interprétations psychologiques qui ne sont que les évocations littéraires « d'états d'âme » produits par les « styles » architecturaux. Les équations en sont connues :

Egypte : âge de la peur, au cours duquel l'homme se dédie à la conservation d'un corps sans lequel il ne pourrait pas trouver de réincarnation.

Grèce : âge de la grâce, symbole de trêve contemplative dans la sarabande des passions.

Rome : âge de la puissance et de ses pompes.

Epoque chrétienne : âge de la piété et de l'amour.

Gothique : âge des aspirations mystiques.

Renaissance : âge de l'élégance.

Les Revivals : âge du souvenir...

D'une autre valeur est la théorie de l'Einfühlung, selon laquelle l'émotion artistique consiste dans l'identification du spectateur aux formes, et donc dans le fait que l'architecture transcrit les états d'âme dans les formes construites, les humanise et les anime.

En regardant les formes architecturales, nous vibrons en une « sympathie symbolique » avec elles, parce qu'elles suscitent en nous des réactions. Partant de ces considérations, certains ont tenté de réduire l'art à une science : un édifice ne serait autre chose qu'une machine apte à produire certaines réactions humaines déterminées. Commençons par les éléments géométriques :

La ligne horizontale. Lorsque nous « suivons » la ligne horizontale, nous nous apercevons qu'elle donne le sens de l'immanence, du rationnel, de l'intellectuel. Elle est parallèle à la terre sur laquelle marche l'homme ; elle accompagne son déplacement. Elle se développe à la même distance de l'œil. Poursuivant sa trajectoire, elle rencontre toujours un obstacle qui souligne ses limites.

La ligne verticale. Elle est le symbole de l'infini, de l'extase, de l'émotion. L'homme, pour la suivre, s'arrête, lève les yeux jusqu'au ciel, se détachant de sa directrice normale. La ligne verticale se termine dans le ciel, se perd en lui, ne rencontre ni obstacles ni limites ; elle est le symbole du sublime. Certains auteurs distinguent entre la ligne ascendante d'une volute qui représente la joie, et la ligne descendante, qui provoque la tristesse.

Lignes droites et lignes courbes. Les lignes droites signifient décision, rigidité, force. Les lignes courbes représentent l'hésitation, la flexibilité, ou les valeurs décoratives.

Lignes hélicoïdales. Elles sont le symbole de l'ascension, du détachement, du détachement de la matière terrestre.

Le cube. Il représente l'intégrité, parce que ses dimensions sont toutes égales, immédiatement appréhensibles, qu'elles donnent au spectateur le sens de la certitude définitive.

Le cercle. Il donne le sens de l'équilibre, de la possession de la vie.

La sphère. La sphère et les coupes demi-sphériques représentent la perfection, la loi finale.

L'ellipse. Se développant autour de deux centres, elle ne permet pas à l'œil de se reposer ; elle le rend mobile et inquiet.

L'interpénétration des formes géométriques est elle-même le symbole du dynamisme et du mouvement continu.

Tous ces exemples sont ceux-mêmes de l'Einfühlung, qui analyse scientifiquement l'extension du « moi » dans les éléments architecturaux. La grammaire est donnée par les proportions, le rythme, la symétrie, l'eurythmie, le contraste et par toutes les qualités de l'architecture que nous étudierons dans l'interprétation formaliste, mais dont l'Einfühlung donne une analyse physiologique.

D'une science du beau, il est toujours facile de passer à une règle du beau. La philosophie de la « Sympathie » a renouvelé trois des interprétations de l'architecture.

a. **L'interprétation des proportions**, selon laquelle, comme il existe une échelle musicale adaptée à la nature humaine, il existe des proportions architecturales belles en soi. Certains auteurs ont même voulu traduire les proportions architecturales en musique (fig. 30).

b. **L'interprétation géométrico-mathématique**, qui a donné

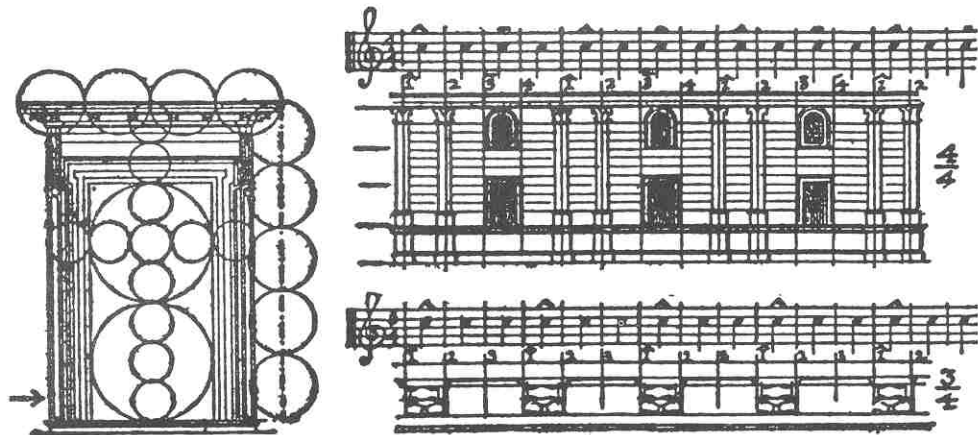


Fig. 30. Interprétations musicales selon Claude Bragdon. A gauche, le portail de San Lorenzo in Damasco à Rome, traduit en octaves, quintes et tierces. A droite le dernier étage du palais Giraud à Rome traduit en 4/4 et la corniche de la Farnesine traduite en 3/4.

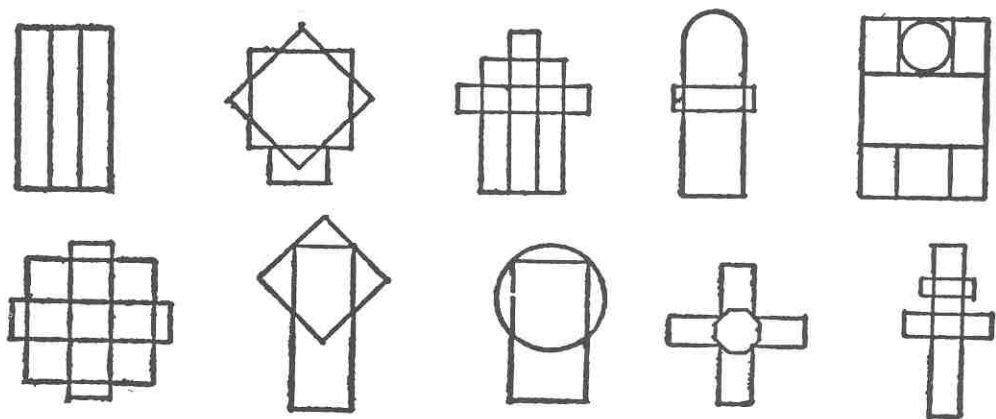


Fig. 31. Les interprétations selon Claude Bragdon de la « géométrie latente » de quelques monuments importants : de gauche à droite, et de haut en bas : Saint Pierre de Rome, chartreuse de Pavie, N.-D. de Paris, Whitehall de Jones, Saint Pierre de Bramante, dôme de Florence, Panthéon, église de Saint Siméon, cathédrale de Salisbury.

lieu à toutes les élucubrations de Viollet-le-Duc, de Thiersch, de Zeising, de Ghyka. Les auteurs les plus sensés se limitent à constater une géométrie latente en beaucoup de compositions architecturales (fig. 31) mais d'autres, au nom d' « harmonies spatiales, cosmiques et nucléaires », discutent sur les triangles isocèles, la règle d'or, les combinaisons euclidiennes d'accords, sur les modules analogiques, sur la symétrie dynamique, sur les plus abstruses interpolations.

c. **L'interprétation anthropomorphique**, inaugurée par Vitruve, qui, en hommage à la théorie aristotélienne du mimétisme, justifiait les ordres par leurs ressemblances avec le corps humain. Divers critiques, aujourd'hui encore, suivent le même chemin (fig. 32).

Allant de la grammaire au discours, la théorie de l'Einfühlung investit l'édifice entier. Pour elle, la critique de l'architecture consiste à transférer l'esprit de l'édifice chez le spectateur, à l'humaniser, à le faire parler, à vibrer avec lui, en une symbiose inconsciente par laquelle notre corps tend à répéter le mouvement

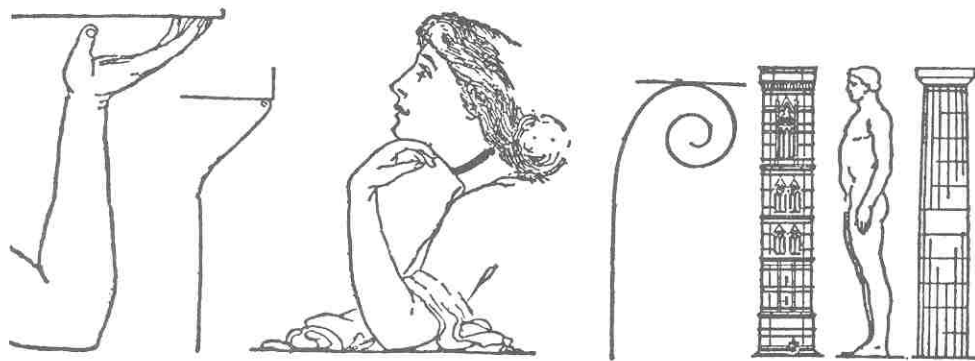


Fig. 32. Interprétations anthropomorphiques, origine des chapiteaux dorique et conique selon Irving K. Pond. Origine du campanile de Giotto à Florence et de la colonne dorique selon Claude Bragdon.

de l'architecture. Le mérite de cette théorie est d'avoir rompu avec la froideur abstraite, et d'avoir créé une familiarité, un échange, un rapport humain entre l'architecture et l'homme.

Une ligne est faible ou hardie, tendue ou relâchée, puissante ou fluide. Une surface est banale, surchargée, ou ample et sereine comme celle du Palais Farnèse, congestionnée comme celle de la Librairie laurentienne de Michel-Ange, insipide et muette comme celle du monument de Sacconi à Victor-Emmanuel, forte et dramatique comme l'abside de Monréale. Pour les volumes intervient le sens du poids, de la pression, de la résistance ; ils sont massifs comme aux Thermes de Caracalla, articulés et bien plantés comme à la Bauhaus, flexibles et courtoisement invitants comme au Johnson Building, frénétiquement tendus comme les gratte-ciel de New-York, doux et exquisement féminins, quasi parfumés d'alcôve, comme au Tadj Mahal, puissants et austères comme à Saint-Pierre, joyeux et variés comme dans la maison coloniale américaine, élégants et raffinés comme au Pavillon de Barcelone de Miès, allègres ou terribles, ricanant sur l'instabilité humaine, comme à la Villa sur la Cascade de Wright.

Les anciennes esthétiques affirmaient que l'architecture était l'art qui offrait la gamme d'émotions la plus étroite. La théorie de la « Sympathie » a balayé ces préjugés, a attribué à l'architecture toutes les expressions de l'homme, y compris la farce et le comique dans les constructions précieuses et affectées, et le dégoût dans les constructions vulgaires. On disait aussi que l'expression de l'architecture n'était pas descriptive, mais statique. L'Einfühlung, par sa méthode de l'identification de l'homme aux formes, a démontré le contraire. N'oublions pas, du reste, que loin d'être statique, l'architecture se meut continuellement grâce à la course du soleil... (photo 127).

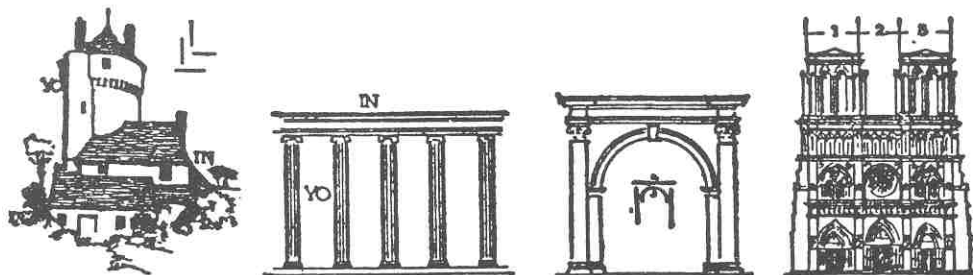


Fig. 33. Interprétation de la dualité et de la trinité selon Claude Bragdon : « Yo » est le terme masculin, « In » le terme féminin.

La critique de la « Sympathie » s'est étendue aussi aux plans des édifices. De même qu'une tour se « dresse », qu'une volute « monte », qu'un escalier « s'enroule », l'atrium du Panthéon « s'élargit » dans le grand emplacement circulaire (fig. 17), la salle de séjour de la Maison sur la Cascade « s'allonge » ou « se détend » vers la terrasse suspendue (fig. 21).

De la critique physio-psychologique, il est légitime de passer à l'interprétation psycho-analytique. Evoquée par Bragdon dans la théorie de la dualité et de la trinité (fig. 33), elle n'a pas encore été explorée à fond sur le plan de l'architecture, ainsi qu'on l'a fait sur le plan pictural ou littéraire. Mais les observations éparses abondent ; Sir Christopher Wren, par exemple, expliquait le goût des hommes pour les colonnes par le fait que nos aïeux priaient dans les forêts et en adoraient les fûts. Les phénomènes diffus d'antipathie pour les tunnels ou pour les galeries souterraines du métro sont, du reste, explicables à la lumière des névroses modernes. Le philosophe roumain Lucien Blaga, discutant le concept du « sentiment de l'espace » dans Riegl, Frobenius et Spengler, y isola un phénomène de l'inconscient et une recherche de rapports entre

le concept d'espace sensible et la psychologie abyssale. Mais nous sommes ici sur le plan de l'esthétique...

8. L'INTERPRÉTATION FORMALISTE

Les esthétiques traditionnelles citent une longue série de « lois », de « qualités », de « règles », de « principes » auxquels doit répondre la composition architecturale : l'unité, le contraste, la symétrie, l'équilibre, la proportion, le caractère, l'échelle, le style, la vérité, l'expression, l'urbanité, l'accent, la variété, la sincérité, la fonction...

Comme on le voit, il s'agit autant de qualités morales et psychologiques que de qualités formelles. Analysons-en le contenu :

L'Unité. Le propos de chaque artiste est d'exprimer une idée. Toute composition, soit par le plan, soit par son élévation, doit avoir un caractère unitaire. Composer n'est pas juxtaposer. Deux arches semblables et voisines, deux maisons identiques, deux étages de même hauteur mis l'un sur l'autre ne forment pas une unité, mais une dualité ; ainsi toutes les formes géométriques que l'œil peut facilement décomposer en deux parties, par exemple un rectangle formé de deux carrés, sont à exclure. Sur le plan pratique, l'unité du petit temple de Bramante est évidente, mais celle du Palais Rucellai l'est beaucoup moins, parce qu'on pourrait le prolonger sans fin à droite et à gauche. Les masses du château de Stupinigi sont-elles juxtaposées ou unitaires ? Et l'unité du gratte-ciel de Philadelphie serait-elle rompue si on surélevait le bâtiment de deux nouveaux étages ?

La Symétrie. C'est l'équilibre dans les édifices à caractère axial. Sont symétriques l'Arc de Titus et le Monument de Victor-Emmanuel, le Palais Farnèse, le Parthénon, Sainte-Sabine, Sant'Ambrogio, le Palais Strozzi et Santo Spirito, le Palais Chieri-

cati, le Tadj Mahal et la galerie des Machines à Paris, Monréale et la Rotonde de Palladio, les magasins Stocken et la cour de Borromini. Asymétriques la Maison sur la Cascade, le bâtiment Johnson, le Palais Vieux à Florence, le Pavillon de Miës Van der Rohe, la salle de séjour de Wright à Taliesin, la maison coloniale, les bureaux Schuckl de Wurster à Sunnyvale et la Bauhaus. Mais ces bâtiments asymétriques, pour répondre au canon de l'unité, doivent obéir à la loi de l'équilibre.

L'Équilibre ou « Balance ». C'est la symétrie dans l'architecture a-formelle, sans axe. Le mot en indique bien le sens : par rapport à un plan, même invisible, situé dans la partie centrale de l'édifice, il est nécessaire que, d'un côté comme de l'autre, les masses aient le même « poids ». Imaginons une petite balance, et des poids égaux ; mettons le même nombre de poids sur chaque plateau : nous obtenons un équilibre. Si les poids sont disposés de la même façon sur l'un et l'autre plateau, nous obtenons, en outre, une symétrie ; si d'un côté ils sont superposés en forme de tour, et sur l'autre alignés en longueur, c'est une « balance ». La tour de Maugra à Sienne a le même poids que le palais qui s'étend horizontalement à sa droite ; le corps qui s'avance à gauche du Pavillon de Barcelone a la même force de gravitation que le mur lisse qui s'étend à droite ; la terrasse du second étage de la Maison sur la Cascade n'est pas centrée par rapport à celle du premier étage, mais une marquise ouverte et l'élément vertical de la cheminée équilibrent les masses. Si cela n'était pas, nous ressentirions physiquement une gêne, comme s'il nous manquait quelque chose, comme si nous étions nous-mêmes penchés d'un côté, comme si nous avions un bras amputé ; autrement dit, l'amputation de l'équilibre d'un édifice provoquerait, par « sympathie symbolique », un sens d'amputation dans notre corps.

L'Accent. En toute composition, un centre d'intérêt est nécessaire, une sorte de point focal qui attire l'œil. C'est le sommet de la pyramide de Caius Cestius, le portail du Palais Farnèse, le centre du fronton du Parthénon, l'abside des églises protochrétiennes et byzantines, la Coupole de Sainte-Sophie, celle de la Chapelle des Pazzi, celle de Saint-Pierre ou de San Lorenzo, le corps central convexe du château de Stupinigi, le faite de la Maison coloniale, ou le croisement des rosaces linéaires dans la salle Wladislavski à Prague. Des exceptions ? Le Colisée, par exemple, qui est une masse courbe uniforme, sans accent, et le gratte-ciel de Philadelphie, dont il n'est pas possible d'isoler le centre d'intérêt. Mais toutes les autres œuvres que nous avons reproduites répondent, plus ou moins, à cette règle.

Le Contraste. L'unité résulte d'une synthèse d'éléments contraires, non d'une égalité cadavérique. Pour qu'un édifice soit « vivant », il est nécessaire que sa vitalité soit exprimée par un contraste entre les horizontales et les verticales, entre les vides et les pleins, entre les formes aiguës et les formes souples, entre les volumes, entre les masses. Pour s'exprimer complètement, l'architecture a besoin d'une dominante. Dans l'arc de Titus, ce ne sont ni les verticales ni les horizontales qui dominent, c'est l'arc. Dans le monument de Sacconi à Rome, ce ne sont, non plus, ni les verticales ni les horizontales : ce n'est rien du tout ; c'est pourquoi le monument est inerte et sans vie. Le Palais Farnèse courait le risque de rester aussi insignifiant, si Michel-Ange n'y avait ajouté sa pesante corniche. Les verticales s'imposent dans les églises gothiques, les pleins écrasent les vides au Palais Vieux de Florence, et c'est le contraire au Palais Chiericati. L'horizontale est maîtresse à la Maison sur la Cascade, mais s'il n'y avait pas d'éléments verticaux, la composition ne tiendrait pas. La vitalité s'exprime du

reste aussi par les contrastes entre les grains des matériaux, ici polis, là bruts, et par les contrastes de couleur.

La Proportion. Quelle que soit la façon dont on la définit — rapport des parties entre elles, ou avec l'ensemble de l'édifice — la proportion est le moyen par lequel on subdivise une construction pour atteindre les qualités de l'unité, de la balance, de l'accent, du contraste, de l'harmonie et du rythme.

L'Échelle. Si le temple de Karnak était haut comme le



Fig. 34. L'échelle est la qualité la plus spécifiquement architectonique : à gauche, coupe des temples égyptiens de Philae et d'Edfon (selon Irving K. Pond). A droite : illustration de l'échelle humaine et de l'échelle monumentale et commerciale (selon Edwards Trystan).

Parthénon, nous y découvririons une composition peu différente de la composition grecque : éléments verticaux sur lesquels repose l'architrave. Mais le temple égyptien est énorme, et c'est pour cela que l'impression qu'il produit est tout autre que celle que produit le temple hellénique. L'échelle est un élément essentiel dans le jugement architectural. Mais si l'homme est la mesure de toute chose, s'il est impossible d'établir une proportion sans échelle, il est non moins impossible d'établir une échelle sans une recherche de proportions. Un édifice peut être grand en soi comme Saint-Pierre de Rome et paraître petit — et cependant, un gratte-ciel de

seize étages tiendrait sous sa coupole ; il peut être de dimensions réduites comme San Carlino de Borromini et paraître grand.

L'Expression ou Caractère. Tout le monde est d'accord sur la nécessité de créer une architecture expressive, mais les difficultés surgissent lorsqu'on se demande ce qu'elle doit exprimer. S'il s'agit du sentiment ou de la personnalité de l'artiste, le problème concerne l'esthétique. S'il s'agit d'expression psychologique, nous en avons parlé plus haut : un mannequin peut avoir de l'unité, de la symétrie, de l'accent, du contraste, de la proportion, de l'échelle ; mais s'il lui manque la vie, l'expression, la physionomie, s'il ne « dit rien » il ne sera jamais un être vivant. La noblesse, le raffinement, l'humour, l'urbanité, la vulgarité, la dignité, l'ostentation, la force souriante se trouvent dans l'architecture comme dans les expressions humaines. C'est une question de sensibilité que de se familiariser avec les langues diverses, les physionomies infinies des édifices. C'est une question de sensibilité que de « lire » dans l'édifice comme dans l'homme, non seulement son expression statique (calme ou agitée, affairée ou pédante, généreuse ou mesquine, modeste ou vaniteuse et affectée...), c'est-à-dire son tempérament, mais aussi son caractère dynamique, ses crescendi, ses passages du pianissimo au fortissimo, son état d'âme au-delà de son être.

Un édifice doit exprimer ce qu'il est, et quel est son but. Ni plus ni moins qu'un homme. Les hommes qui prétendent être ce qu'ils ne sont pas nous déplaisent. Les édifices qui se donnent un masque, monumental ou fonctionnaliste, nous déplaisent aussi. Un mur vitré unitaire qui cache les divisions entre les étages, ou un grand salon qui apparaît au dehors comme deux étages ne sont que deux aspects de la même tromperie.

Point n'est besoin de prendre cet air menaçant d'inquisiteur anglican, comme le faisait Ruskin, pour répondre par l'affirmative. Si l'on vous présentait la pyramide de Caius Cestius comme « le plus élégant tabarin de la Capitale », vous seriez en droit de vous en étonner. Si vous appreniez que le Palais Chiericati est « un H.L.M. de style intensif », vous auriez raison de protester contre la fausseté d'un architecte incapable de concevoir un bâtiment autrement qu'en style de parade.

Mais attention. Sur le plan de la vérité expressive, il est facile de glisser vers des malentendus. Lorsqu'on dit que « l'expression d'une prison doit être faite de murs escarpés qui font sentir que l'on ne peut s'en échapper », ou que « les fenêtres d'une banque doivent être aussi petites que possible, même aux dépens de leur fonction première, afin de donner aux clients un sentiment de sécurité », lorsqu'on dit encore qu'une église doit être gothique, parce que le gothique est le style religieux par excellence, ou qu'un palais doit être baroque, parce que seul le baroque donne le sens du luxe et du grandiose, on passe, sur le plan de l'architecture, à un conformisme anachronique. En architecture comme dans la vie, la vérité va de pair avec la fonction.

La Fonction. Un plafond est fait de poutres : si l'on suivait les maniaques de la « Vérité technique », il faudrait les montrer ; mais la fonction d'un plancher est qu'on puisse marcher dessus, et cette fonction est plus importante que la vérité structurale. Comme parmi les hommes, il y a parmi les édifices des menteurs, et ils sont odieux, et il y a ceux qui ont besoin de tout dire, de tout révéler, de raconter leurs histoires intimes avec force détails, même lorsque personne n'a envie de les écouter : ils n'en sont pas moins irritants.

aux égocentriques, à ceux qui veulent se faire remarquer. Nous qui vivons une époque où chacun croit devoir lancer un message personnel au monde, où chacun se préoccupe d'être original, d'inventer du neuf, de se détacher du contexte social, de se distinguer, où chacun s'imagine être plus malin que les autres, nous sommes environnés par une architecture qui peut avoir toutes les qualités, mais qui n'est certes pas urbaine. Dans nos quartiers neufs, observez le grincement des couleurs, les décalages des balcons, et des corniches, et dites-moi si ces efforts d'originalité n'aboutissent pas, en réalité, à une monotonie supérieure à celle de certains quartiers du XVIII^e, et même du XIX^e siècle, époque où il était d'usage de vivre de façon civile entre bâtiments.

Le Style. C'est la langue ou la linguistique du dessin. Celui qui a quelque chose à dire l'exprime simplement, dans la langue courante. Celui qui n'a rien à dire peut espérer faire illusion en cachant, sous un élégant manteau d'érudition, son vide intérieur. De même que le langage évolue, les styles changent, et c'est pourquoi faire l'histoire des styles ne signifie rien, puisque chacun crée son propre langage. Mais s'il est vrai que faire de l'architecture moderne, c'est-à-dire employer la langue contemporaine, ne signifie pas forcément faire de l'art, employer une langue étrangère, académique, ne signifie nullement créer une poésie.

Ces qualités de l'architecture sont citées dans les esthétiques traditionnelles. On en trouverait bien d'autres. En particulier, deux qualités complémentaires sont appelées en anglais, la livability, c'est-à-dire l'habitabilité, en un sens à la fois matériel, psychologique et spirituel, et le design, qu'on pourrait traduire comme la relation harmonique et rythmique entre les parties d'une même chose, c'est-à-dire, simultanément, l'unité et la variété d'un thème.

Le grand apport de la critique contemporaine est la définition de la critique formaliste. Passer des vagues concepts de symétrie, de contraste, de variété, d'accent, à une critique moderne est comme passer de Mengs — clair-obscur, coloris, harmonie, grâce — aux analyses de Fiedler et de Woelfflin. On peut s'étonner que ces analyses contemporaines, qu'aucun historien de la peinture ou de la sculpture ne se permettrait d'ignorer, soient encore peu utilisées dans la critique architecturale. Pourtant, les symboles de pure visibilité de Woelfflin trouvent bien leur application dans l'architecture, d'autant plus qu'ils naquirent au moment de la revendication critique du baroque : d'une part le « linéaire », la « vision de la superficie », la « forme close », la « simplicité », la « clarté absolue », d'autre part, le « pictural », la « vision de la profondeur », la « forme ouverte », l'« unité », et la « clarté relative ». Qui ne voit la finition plastique, les valeurs tactiles du petit temple de Bramante, la vision de la profondeur à Sant'Ivo alla Sapienza, la forme close du Parthénon à côté de la forme ouverte de l'église de Neumann, la multiplicité des éléments coordonnés et juxtaposés dans la Rotonde de Palladio et l'unité du Pavillon de Miès ?

Par un effort d'individualisation, de précision, de rapprochement plus intime de l'œuvre d'art, la critique moderne a multiplié, en architecture comme dans les arts figuratifs, les symboles de pure visibilité. Ces intentions de précision recherchent la véritable autonomie des monuments par rapport au commun dénominateur des styles, et facilitent l'émotion esthétique.

9. L'INTERPRÉTATION SPATIALE

Nous avons brièvement présenté : les interprétations du contenu, les interprétations psycho-physiologiques, les interprétations formalistes. Chaque auteur préfère l'une ou l'autre de ces

interprétations, mais chacune d'elles contient des aspects qui ressortissent à toutes les autres. Il est difficile de trouver une histoire qui analyse uniquement le contenu de l'architecture, ou qui soit seulement formaliste.

La critique purement visuelle a une place importante dans l'histoire de l'architecture, mais elle est insuffisante. Lignes, surfaces, ombres et lumières, masses, valeurs picturales, solides et vides, symboles visuels ne suffisent pas à faire comprendre la différence profonde qui existe entre une œuvre et une autre, ne suffisent pas à la caractériser.

Les défauts de la critique formaliste sont plus évidents encore. Il est relativement facile de l'appliquer à la peinture, dont on peut caractériser deux œuvres semblables en étudiant leur contenu. Mais, c'est autrement difficile lorsqu'on passe à l'architecture, art abstrait.

Il m'est agréable de citer ici un jeune et subtil critique anglais, Geoffrey Scott, qui, suivant, comme élève de Berenson, la tradition psycho-physiologique, eut l'intuition, au terme de son livre, que parler de lignes, de surfaces, de volumes, de masses est sans doute important, mais que cela ne représente pas la valeur spécifique de l'architecture.

« Outre les espaces à deux dimensions — c'est-à-dire les surfaces, que seules nous regardons — l'architecture nous offre des espaces à trois dimensions, capables de contenir nos personnes, et c'est cela le véritable centre de cet art. En bien des points, les fonctions des arts se superposent : ainsi l'architecture a des points communs avec la sculpture, mais, au-delà, elle possède son propre terrain, et procure un plaisir typiquement sien. Elle a le monopole de l'espace. L'architecture seule, parmi les arts, peut donner à l'espace sa pleine valeur. Elle peut nous entourer par un vide

à trois dimensions, et le plaisir qu'on en peut tirer est un don que seule l'architecture peut nous apporter. La peinture peut peindre l'espace ; la poésie, comme celle de Shelley, peut en appeler l'image ; la musique peut nous apporter une sensation analogue, mais l'architecture s'attaque à l'espace lui-même, l'emploie comme un matériau, et nous installe en son centre ».

« Il est étrange que la critique n'ait pas su reconnaître cette suprématie de l'architecture en matière de valeurs spatiales. La tradition de la critique est pratique. Notre esprit, par habitude mentale, est fixé sur les matières tangibles, et nous parlons seulement de ce qui fait travailler nos instruments et arrête notre œil ; on donne forme à la matière, l'espace vient tout seul. L'espace est un « néant » — une pure négation de ce qui est solide — et c'est pourquoi nous n'y portons pas attention ».

« Mais, bien que nous n'en fassions pas cas, l'espace agit sur nous et domine notre esprit ; une grande partie du plaisir que nous recevons de l'architecture — plaisir dont il semble que nous ne nous rendions pas compte, ou dont nous ne voulons pas nous rendre compte — vient en réalité de l'espace. Même d'un point de vue utilitaire, c'est l'espace qui est notre but logique : délimiter un espace est le but de toute construction (lorsque nous construisons, nous ne faisons pas autre chose que choisir une certaine quantité d'espace, l'enclure et la protéger) et toute l'architecture procède de cette nécessité. Mais, esthétiquement, l'espace a une importance encore plus grande : l'architecte le modèle comme un sculpteur la terre, le dessine comme une œuvre d'art ; il cherche en somme à créer un certain état d'âme chez ceux qui y pénètrent ».

« Quelle est sa méthode ? Il fait appel au mouvement : voilà la valeur qu'il a pour nous, et par laquelle il entre dans notre conscience physique. Nous nous adaptons instinctivement aux

espaces dans lesquels nous sommes, nous nous projetons en eux, nous les emplissons idéalement par nos mouvements. Prenons l'exemple le plus simple : lorsque nous entrons au fond d'une nef et que nous nous trouvons devant une longue perspective de colonnes, nous commençons, instinctivement, à aller en avant, parce qu'ainsi le veut le caractère de cet espace. Même si nous restons immobiles, notre œil est attiré par le sens de la perspective, et nous le suivons en imagination. L'espace nous a suggéré un mouvement ; une fois que cette suggestion s'est fait sentir, tout ce qui s'accorde avec elle nous paraîtra nous aider, et tout ce qui la heurte nous paraîtra inopportun et laid. Nous exigerons, en outre, quelque chose qui puisse arrêter et conclure le mouvement ; une fenêtre, par exemple, ou un autel ; et un mur nu, qui serait une finition inoffensive s'il s'agissait d'un espace symétrique, serait laid à la fin d'un axe dynamique, simplement parce qu'un mouvement gratuit qui ne nous porte pas jusqu'à un point culminant, s'oppose à notre impulsion physique : il n'est pas humanisé ».

« D'autre part, un espace symétrique bien proportionné à notre corps — tous les espaces symétriques ne sont pas forcément beaux — n'invite pas plus au mouvement dans un sens que dans un autre, et par là, il nous procure l'équilibre et le contrôle. Notre conscience retourne constamment au centre d'où elle se trouve attirée à nouveau vers toutes les directions. Mais en nous-mêmes, nous gardons la mémoire physique d'un mouvement semblable, qui est celui de la respiration ; c'est pourquoi les espaces qui ont ce caractère touchent davantage peut-être notre sens de la beauté, à travers cette sensation élémentaire d'expansion. Bien que le mouvement respiratoire soit habituellement inconscient, sa valeur vitale est si grande que la moindre restriction à cette fonction normale est accompagnée d'un sentiment d'angoisse et, à partir d'une certaine limite,

d'horreur, alors que le moindre soutien qui nous est apporté — comme par exemple, par un air de montagne — nous procure un plaisir. Le besoin d'expansion de notre corps n'est pas seulement profond en tout individu, il est le caractère de l'espèce. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait pu devenir le véritable symbole du bien-être physique, et que les espaces qui le satisfont apparaissent beaux, alors que ceux qui le gênent apparaissent laids ».

« On ne peut donc pas établir les proportions fixes comme étant justes architecturalement. Sur la valeur de l'espace en architecture influent d'abord, sans aucun doute, les dimensions, mais en outre des centaines de considérations. La lumière et la position des ombres, par exemple ; la source de lumière attire l'œil, suggérant un mouvement particulier et indépendant. La couleur aussi : un pavement obscur et un plafond clair donnent une sensation spatiale bien différente de celle qui est créée par un pavement clair et un plafond obscur. Notre propre attente inconsciente influe aussi, qui a été créée en nous par l'espace que nous venons de quitter. Le caractère des lignes dominantes, l'accentuation des verticales, comme on le sait, donne l'illusion d'une plus grande hauteur ; l'accentuation des horizontales donne l'illusion d'une plus grande ampleur ; les projections — tant en hauteur qu'à l'horizontale — peuvent occuper l'espace et faire que nous le sentons, non plus comme un seul, mais comme plusieurs espaces. Ainsi, par exemple, dans une église à coupole, il y a un ou cinq espaces, selon la profondeur et l'ampleur des transepts et de la coupole elle-même. Enfin une corniche fortement marquée peut limiter un espace mieux que le toit qui termine en réalité l'édifice ».

« Rien ne peut donc aider l'architecte, hors sa capacité d'imaginer quelles sont les valeurs spatiales résultant des conditions complexes de chaque cas particulier : il n'est liberté qu'il ne puisse

prendre ; aucun rapport fixe ne l'enserme. L'architecture n'est pas une mécanique, mais un art, et ces théories de l'architecture qui fournissent des textes tout prêts pour la création ou la critique du dessin portent en eux leur propre condamnation. De toute façon, la valeur spatiale, qui s'adresse à notre sens du mouvement, sera toujours de première importance dans la beauté des édifices ».

Ce passage constitue une incidente dans l'ouvrage de Scott. Mais c'est un passage important parce qu'il exprime l'intuition de la réalité architecturale.

Certes, comme défenseur de l'interprétation psycho-physiologique, Scott est amené à traduire les valeurs spatiales par des sollicitations physiques. Il doit donc implicitement, et sans le vouloir, établir des canons : si l'espace perspectif créé par les colonnades d'une basilique doit se terminer par une fenêtre ou une abside, et non par un mur lisse, les cathédrales gothiques seront belles ; les basiliques chrétiennes de Sainte-Sabine ou de Sainte-Marie in Cosmedin seront acceptables, mais nous devons dire que Santo Spirito à Florence est laid, parce qu'il se termine par un mur. D'autre part, si le mouvement physique et le mouvement imaginé coïncident, quelle différence y a-t-il entre l'espace pictural et l'espace architectural que Scott prétend d'abord opposer ?

Mais ces objections de détails ne diminuent pas l'importance des conclusions fondamentales :

1. Que la valeur propre, originale, de l'architecture, est celle de l'espace interne.

2. Que tous les autres éléments, volumétriques, plastiques et décoratifs, entrent dans le jugement de l'édifice en fonction de leur valeur par rapport à la valeur spatiale (s'ils l'accompagnent, l'accentuent ou la heurtent).

3. Que la valeur spatiale est attachée aux éléments mêmes qui concernent la valeur utilitaire, c'est-à-dire aux vides.

L'interprétation politique recherche les causes qui sont à la base des courants architecturaux ; puisqu'un courant architectural n'existe que dans la mesure où il se matérialise dans l'espace, une interprétation politique efficace de l'architecture soit se baser sur les tendances spatiales. L'interprétation philosophique recherche la simultanéité des conceptions transcendantales de l'homme et des conceptions spatiales. L'interprétation scientifique étudie la coïncidence des découvertes mathématiques et des conceptions spatiales. L'interprétation économique-sociale, quand elle affirme que les formes architecturales dérivent de phénomènes économiques, veut dire que l'espace exprime la culture et l'état social, qui sont déterminés, d'après les matérialistes, par la situation économique. L'interprétation technique à son tour commente le mode pratique de construire les espaces.

Pour ce qui concerne les interprétations psycho-physiologiques, nous avons reproduit le passage de Scott afin de montrer comment, partant d'une proposition différente, un esprit averti finit par identifier la valeur de l'architecture avec celle de l'espace, à l'existence duquel tous les autres éléments sont subordonnés. L'interprétation de la règle d'or, celle des harmonies musicales, etc., ou s'appliquent à la sculpture, ou, si elles veulent avoir une valeur en architecture, doivent démontrer qu'elles s'appliquent à l'espace. Une interprétation psycho-analytique, si elle se limite aux phénomènes volumétriques et décoratifs, n'ira pas au-delà du « Moïse » de Freud. Sinon elle devra analyser l'incidence de l'espace sur l'inconscient.

Pour ce qui concerne enfin la critique formaliste, dire qu'un édifice doit avoir une unité, une proportion, un rythme, un carac-

tère, qu'est-ce que cela signifie concrètement ? Tous les arts doivent posséder ces qualités ; et si nous parlons d'architecture, nous devons préciser qu'il s'agit d'harmonie, de proportion ou d'eurythmie dans les valeurs spatiales, et que toutes les autres valeurs doivent s'accorder avec celles-ci.

Nous arrivons ainsi à une première conclusion. L'interprétation spatiale n'est pas une interprétation qui rivalise avec les autres, car elle n'est pas sur le même plan. L'interprétation philosophique est-elle vraie ou fausse ? Elle est vraie dans la mesure où elle s'applique d'abord aux espaces. L'interprétation économique est-elle vraie ou fausse ? Elle est vraie dans la mesure où elle est économique-spatiale.

La seconde conclusion dérive de la constatation qu'en architecture, contenu social, effet psychologique et valeurs formelles se matérialisent toutes par l'espace. Interpréter l'espace signifie donc inclure toute la réalité d'un édifice. Toute interprétation qui ne part pas de l'espace exclut l'un ou l'autre des aspects de l'architecture.

Il ne nous importe pas d'établir les rapports qui existent entre contenu social, effets psychologiques et valeurs formelles. Mais qui s'introduit plus avant dans l'étude de l'unité organique de l'homme et de l'architecture sait désormais que le point de départ d'une vision intégrée, compréhensive, de l'architecture est celui de l'interprétation spatiale, et jugera chaque élément de l'édifice à la lumière de la valeur spatiale de l'ensemble.



**POUR UNE HISTOIRE
M O D E R N E
DE L'ARCHITECTURE**

« La critique de l'architecture, dans l'antiquité classique, fut moins développée que celle de la peinture ou de la sculpture. Et telle elle est demeurée au cours des siècles ». Ainsi parle Venturi dans son « Histoire de la Critique d'Art ».

Les études d'esthétique de l'architecture, même les plus récentes, sont, dans la plupart des cas, d'un caractère chichement empirique, étrangères aux pensées philosophiques contemporaines, obscures dans leur développement. Quand il s'agit d'œuvres didactiques, elles s'érigent en champions de règles et de principes d'une syntaxe si plate et si anonyme, d'un dogmatisme si ingénu, que même les plus passionnés n'en viennent pas à bout. Face à ces petites règles de composition, qui oublient tout de l'essentiel de la vie et de l'art, il nous vient le désir de sombrer en quelque Sturm und Drang critique, en une révolte contre tout ce qui, au nom d'abstraites perfections sédimentaires, tue l'expression et paralyse la vitalité. Il nous vient le désir d'abandonner ces thèmes froidement raisonneurs et ces lunettes intellectuelles, et de prêcher seulement la haine et l'amour : une critique partielle, développée d'un point de vue strictement personnel, mais au moins d'un point de vue, comme disait Baudelaire, qui ouvre les horizons. Et l'on préfère alors retourner à quelque antique historien, à quelque pragmatique ignare, au jugement confus mais passionné, vibrant au moins avec l'œuvre d'art, capable d'une exclamation sincère, ou d'une intuition illuminée. Plutôt que l'exactitude théorique, mieux vaut l'énergie du tempérament critique qui a au moins la modestie de sentir. En vérité, cette attitude puritaine, ce détachement aristocratique qu'il est de bon ton de conserver dans l'exégèse esthétique, cette manie philologique et documentaire, ce fragmentisme archéologique dominant l'histoire et la critique de l'architecture au point de faire suspecter que

de nombreux auteurs n'éprouvent aucune passion pour cet art, ou pour le moins qu'ils n'éprouvent plus cette passion capable de se propager, de se transmettre, de susciter...

Pourquoi les critiques d'art s'occupent-ils si peu d'architecture ? C'est qu'ils sont liés à la peinture et à la sculpture par des intérêts précis. Un tableau a une valeur commerciale ; une toile de Picasso ou un bas-relief de Manzu trouvent une plate-forme de propagande dans le fait qu'il existe un certain nombre de personnes qui achètent et qui vendent des tableaux et des sculptures, dont la valeur vénale est largement déterminée par la critique. Mais, en architecture, la valeur artistique ne détermine pas la valeur économique ; les maisons antiques ou modernes se vendent « tant » la pièce ou « tant » le mètre carré ; et un édifice de Sangallo, d'Ammonnati, de Wright, de Le Corbusier ou de Aalto ne vaut rien de plus ou de moins selon que la critique a établi qu'il s'agit ou non d'une œuvre d'art.

Sur le plan économique, il n'est donc pas de relation entre la culture et la vie. D'autre part, l'esprit archéologique, dans le sens péjoratif du terme, a marqué, dans l'esprit du public, entre l'architecture antique et l'architecture moderne, une cassure mortelle. Aucun touriste, doté d'un minimum de culture, n'omettra, après avoir vu à Londres les tableaux de la National Gallery, d'aller à la Tate Gallery admirer les impressionnistes et les cubistes. Mais qui cherche à visiter les constructions modernes d'une cité ? Combien de gens ont vu à Paris le Pavillon Suisse de la Cité Universitaire ? Et pourquoi l'auraient-ils fait, puisque la plupart des guides le passent sous silence ? Il n'est personne qui, devant un tableau, ne demande : « De qui est-il ? ». Mais qui éprouve le besoin de savoir le nom des auteurs des cent constructions devant lesquelles il passe chaque jour ?

Il est un point encore plus important. La coïncidence de l'Histoire de l'Art et de l'Histoire de la Critique est désormais acquise. Chaque mouvement créateur porte en soi, non seulement l'œuvre d'art, mais un goût, un art poétique, une école, un « mode de voir », dont le critique ou l'historien s'imprègnent et sur lesquels, en définitive, ils appuient leur jugement, même pour ce qui concerne la production du passé. Autrement dit, chaque position critique fonde ses raisons dans une conscience esthétique déterminée par les intentions artistiques du moment pendant lequel elle se développe. « Depuis le III^e siècle avant J.C., écrit Venturi, quand Sénocrate écrivait, jusqu'à Winckelmann, la critique et l'histoire de l'art trouvèrent leurs raisons d'être dans l'appréciation de l'art contemporain. Même lorsqu'on étudiait l'art du passé, on le jugeait toujours par rapport à l'art de l'époque. Vasari admira Giotto au nom de Michel-Ange, Bellori admira les antiques et Raphaël au nom des Carrache et de Poussin, Mengs admira Raphaël, le Corrège et le Titien au nom de lui-même, mais Winckelmann renversa la position et jugea l'art moderne au nom des Grecs antiques. La perfection de l'art s'était déplacée du présent au passé. Les romantiques cherchèrent la perfection, non dans l'art grec, mais dans l'art médiéval, c'est-à-dire toujours dans le passé. Les idéalistes tirèrent de ces prémisses sa conséquence logique : dans l'ère moderne, l'art était mort, parce qu'il s'était dissous dans la science philosophique ». C'est seulement avec la critique française du siècle passé qu'on retourne à une interprétation vivante de l'histoire. « S'il est vrai que chaque histoire est l'interprétation actuelle du passé, la conscience de l'art actuel est la base de chaque histoire de l'art passé ».

Mais dans combien d'ouvrages vibre véritablement cette conscience actuelle de l'architecture ? Dans combien d'ouvrages

l'auteur se réfère-t-il aux temples grecs ou aux monuments de Mycènes avec un intérêt mûri à la conscience de l'architecture moderne ? Qui a fondé une esthétique de l'architecture, donc une méthode de juger les monuments du passé, sur les apports du mouvement fonctionnaliste et de l'architecture organique ? En vérité, il semble que la critique de l'architecture doive rattraper un siècle pour rejoindre le niveau de la critique picturale ou littéraire.

Il existe un phénomène inverse qui est encore plus fécond. S'il est nécessaire que l'architecture moderne, avec son esprit novateur, envahisse l'histoire de l'architecture, il est encore plus essentiel qu'une histoire renouvelée de l'architecture collabore à la formation d'une civilisation artistique plus haute. Les notes que Bach ou Debussy écrivait sur la portée attendent d'être jouées pour vivre ; ainsi les monuments attendent, comme des personnages en quête d'auteur, une critique moderne qui les révèle. Débarrasser le terrain de la mythologie historique et des tabous monumentaux, adhérer à l'art dans sa création, lire dans les œuvres du passé avec les yeux des artistes vivants, juger Borromini avec la même absence de préjugés, avec la même confiance que Neutra, signifie ouvrir toute grande la route, non seulement à l'architecture moderne, mais aussi à celle des siècles passés.

Les préjugés culturels et archéologiques, cette attention compassée et académique dont chacun de nous se pare inconsciemment quand il se met à parler d'un Alessi ou d'un Terra, comme si, en entrant dans l'histoire, on devait prendre un ton d'enterrement, ont une influence néfaste qui dépasse la perte du goût esthétique. L'architecture est trop liée à la vie : ses perspectives sont celles de la communauté moderne. Tant que l'histoire de l'architecture

n'aura pas rompu avec la philologie et l'archéologie, non seulement l'architecture du passé n'acquerra pas d'historicité, c'est-à-dire d'actualité, et ne suscitera ni intérêt ni émotion, mais le public continuera à penser que l'architecture se trouve seulement dans les monuments, que son essence consiste seulement à « faire du beau » et qu'il existe une différence entre le mode de juger l'espace d'une église byzantine et l'espace de la pièce où vous êtes en train de lire.

Nous assistons à une altération profonde de la compréhension des rapports de l'art avec la vie. Aristote affirmait qu'on ne peut pas écrire un drame sur les hommes communs et qu'il faut concevoir des sujets « héroïques ». Le monde moderne, qui expose le bilan d'un siècle de scission entre la vie et la culture, d'un siècle d'architecture conçue comme pièce de musée, proclame exactement le contraire, pousse les architectes et les critiques de l'architecture à leurs responsabilités sociales, annonce l'imminente destruction de toute position culturelle qui serait inutile, de toute activité artistique qui resterait isolée de la montée sociale de la civilisation, de toute édilité démunie de solutions pour une vie meilleure.

Une critique moderne, vivante, socialement et intellectuellement utile, sans préjugés, servira ainsi, non seulement à préparer à la jouissance esthétique des œuvres historiques, mais aussi et surtout à poser le problème de l'ambiance sociale dans laquelle nous vivons, des espaces citadins et architectoniques dans lesquels s'étend la plus grande part de notre journée, afin que nous les reconnaissons, que nous apprenions à les voir.

Une histoire moderne, organique, de l'architecture, ne s'adressera pas seulement à notre sens artistique et intellectuel, pas seulement à nos connaissances culturelles, pas seulement à notre affecti-

vité. Elle parlera à l'homme, intégralement homme. Alors la grande majorité d'entre nous verra tomber le rideau de préjugés qui confine la culture architectonique en un secteur moisi, académique et faux.

Nous acquerrons comme un nouvel organe, le sens de l'espace, l'amour de l'espace, l'exigence de la liberté dans l'espace. Parce que si l'espace ne peut déterminer par lui-même un jugement sur la valeur lyrique, il exprime tous les facteurs qui sont dans l'architecture, les tendances sentimentales, morales, sociales, intellectuelles ; il représente ce moment analytique de l'architecture qui est la matière de l'histoire. Pour parler comme la critique formaliste, il est l'objet des symboles visuels les plus adéquats, les plus adaptés à l'architecture. Parce que dans l'espace coïncident vie et culture, intérêts spirituels et responsabilités sociales ; parce que l'espace n'est pas seulement une cavité, « négation de solidité » ; il est vivant et positif. Il n'est pas seulement un fait visuel, il est, dans tous les sens du terme ; il est une réalité vécue.

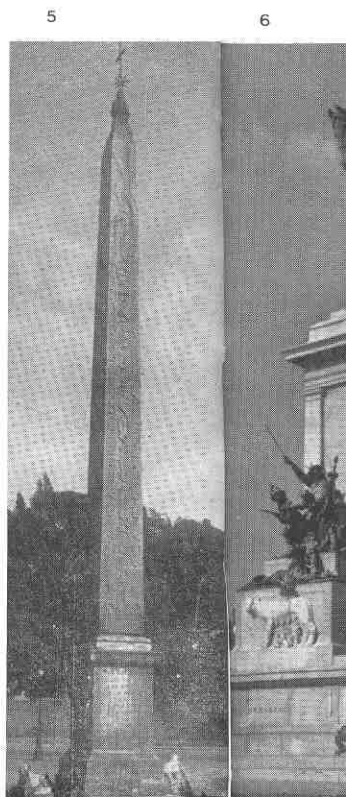
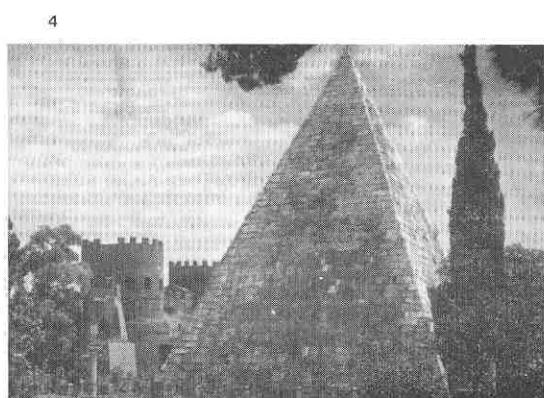
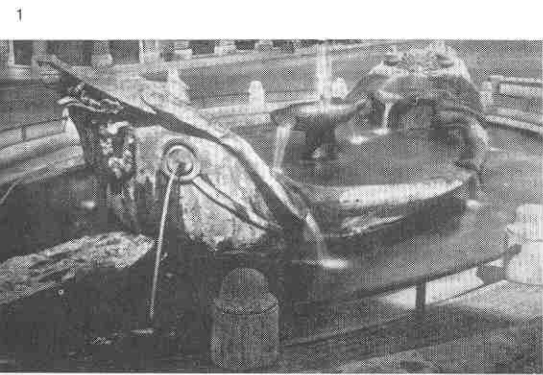
Alors nous courrons aux grands monuments du passé pour en tirer les leçons essentielles, désormais aptes à distinguer l'authentique de la copie, le passé du présent, notre vie de la vie d'autrefois ; et à la lumière de cet autrefois et de sa critique, les théories de l'architecture contemporaine s'enrichiront d'un langage humain.

Le besoin d'une histoire moderne de l'architecture est posé par tous les facteurs du monde contemporain : par le sens collectiviste de la pensée sociale, par la naissance et par le développement de la psychologie scientifique, par la tragique constatation, tirée de l'expérience de deux guerres, que l'existence matérielle même des témoins architecturaux de notre culture dépend de la solution apportée à nos problèmes actuels, par la critique figurative moderne,

par les efforts qui tendent à intégrer la pensée philosophique et par l'identification, acquise en théorie, sinon en fait, de notre culture et de notre système de vie...

Parmi les promesses, les devoirs, les virtualités de notre œuvre collective, se forme cet espoir d'une véritable histoire de l'architecture à laquelle ces quelques pages voudraient ouvrir la voie.

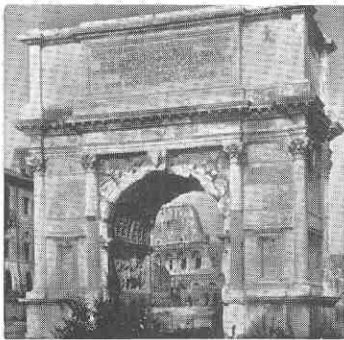
INDEX PHOTOGRAPHIQUE



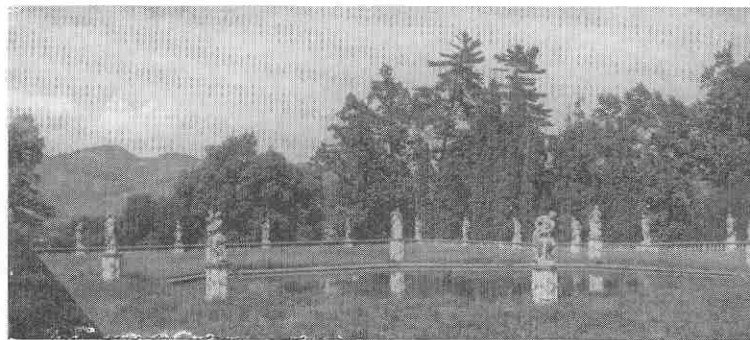
6



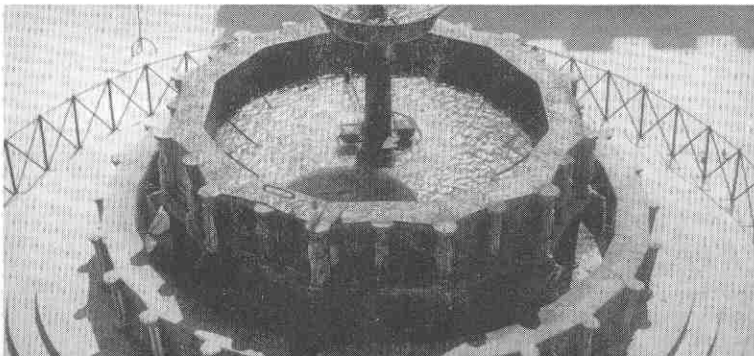
7



8



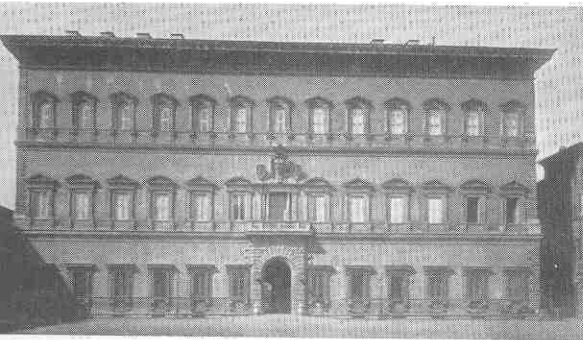
9



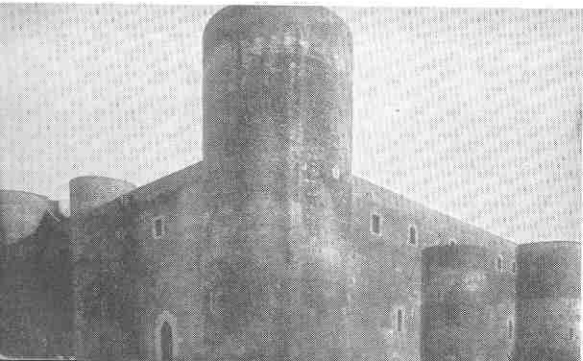
10



11



12



13



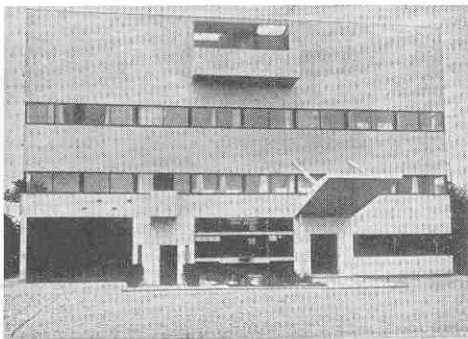
14



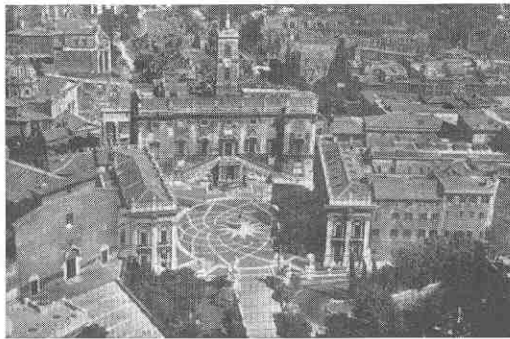
17



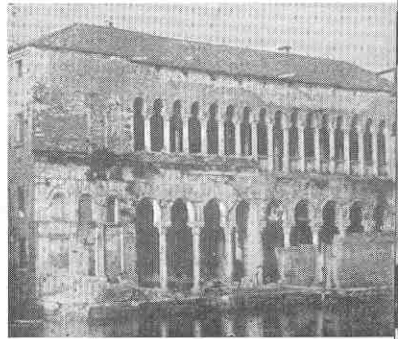
14



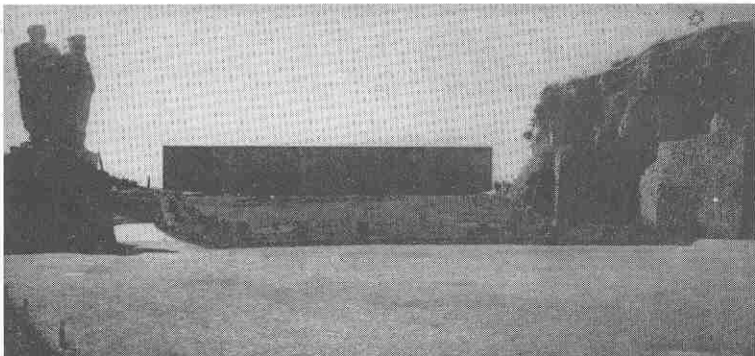
15



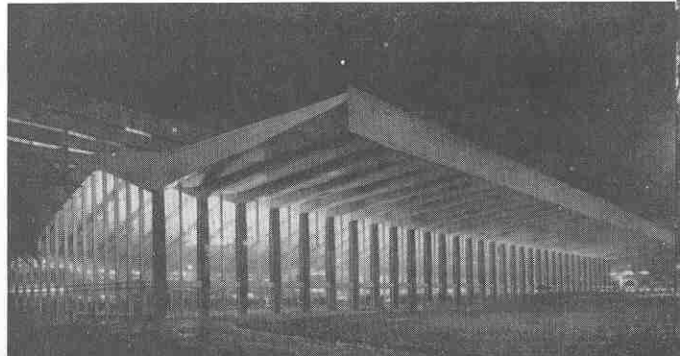
16



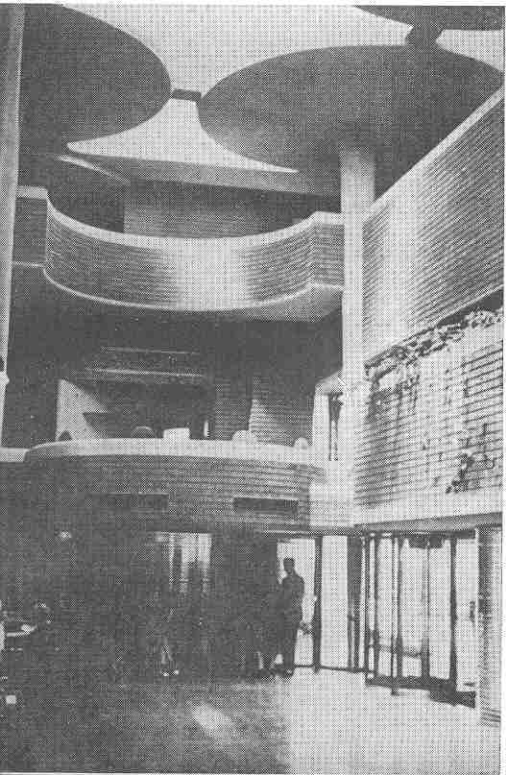
17



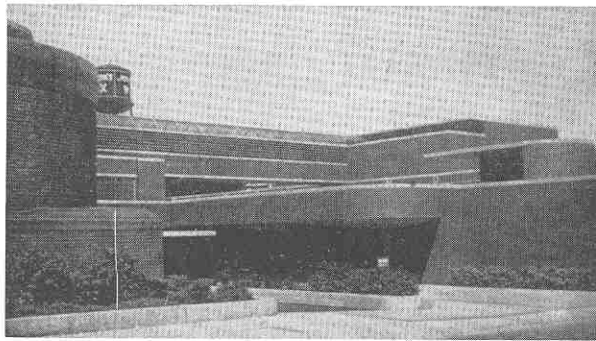
18



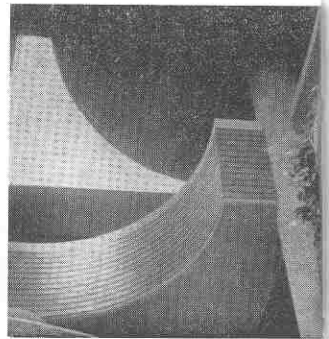
19



20



21



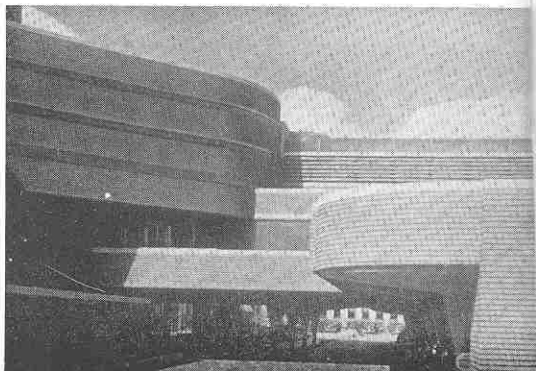
25



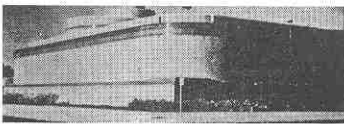
22



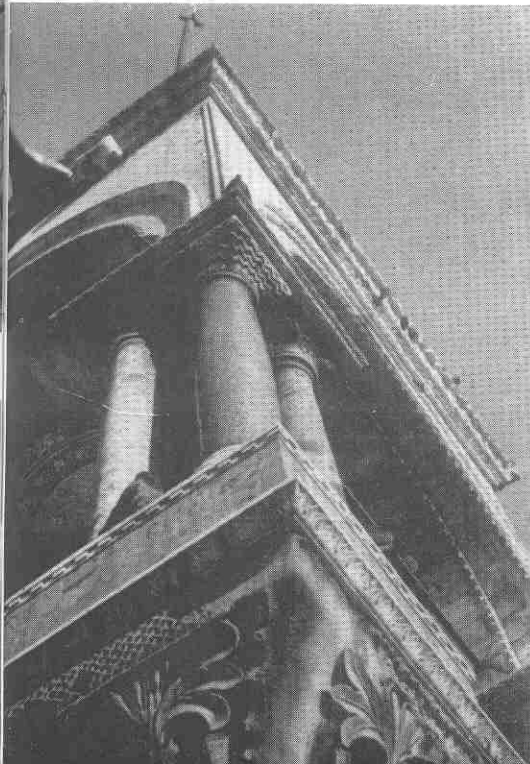
24



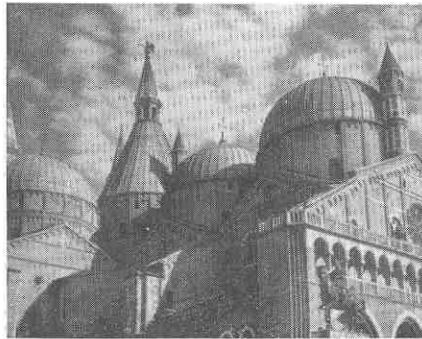
23



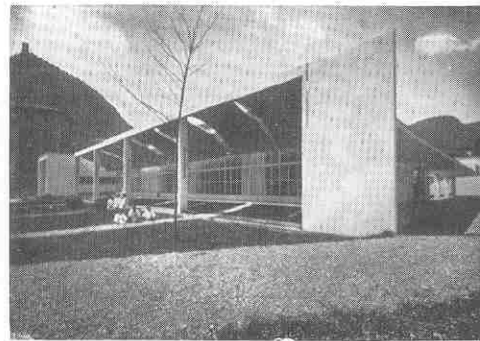
25



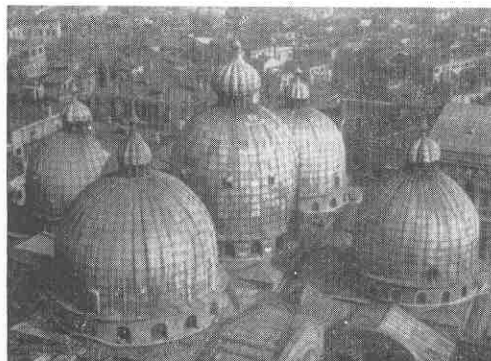
26



27



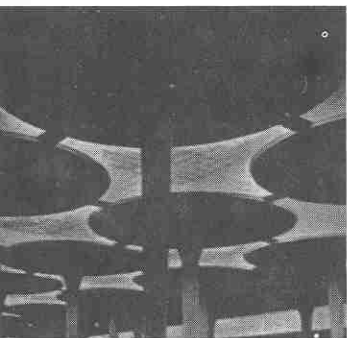
27



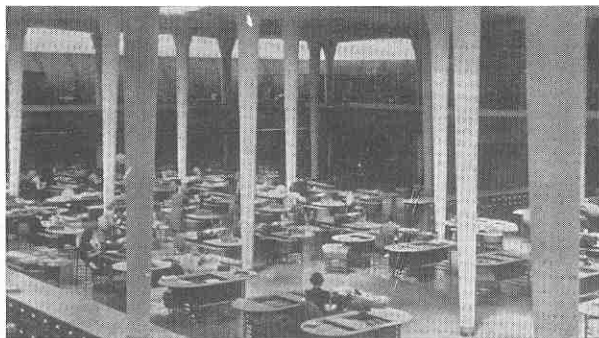
28



30



31



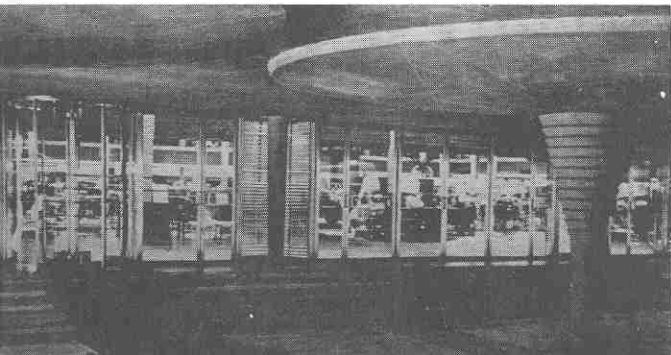
32



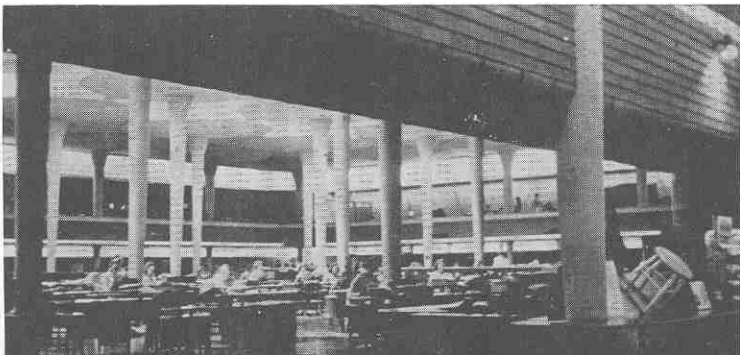
35



33



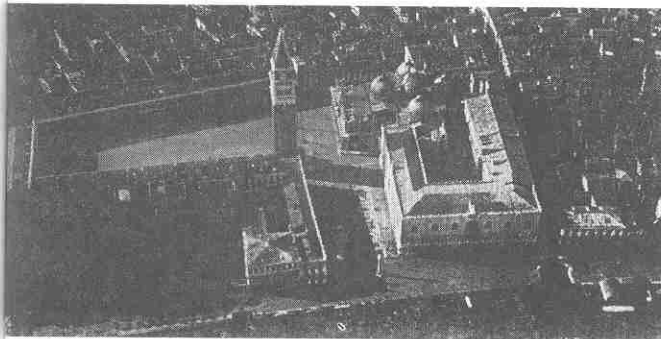
34



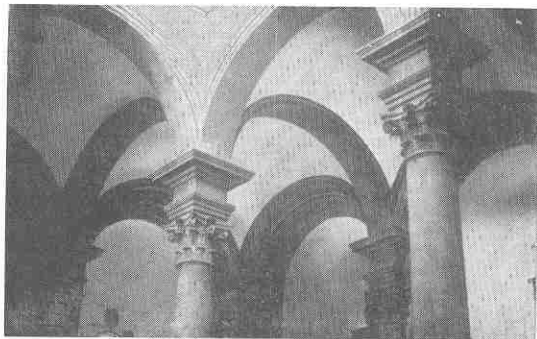
38



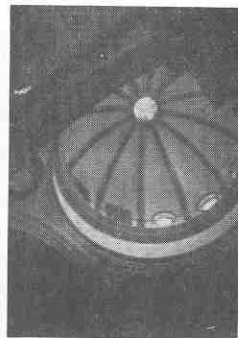
35



36



37



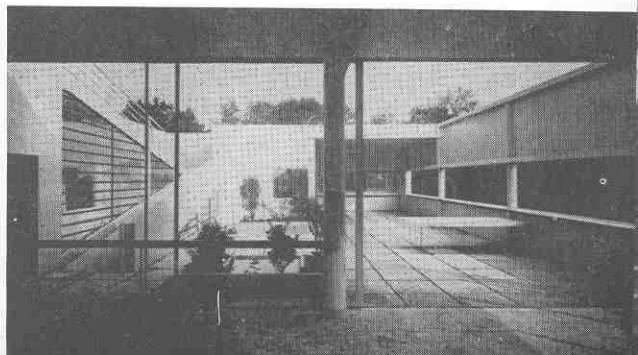
38



39



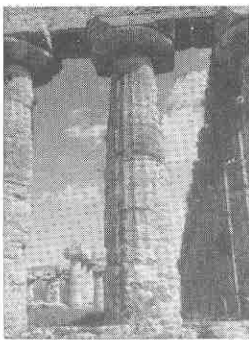
40



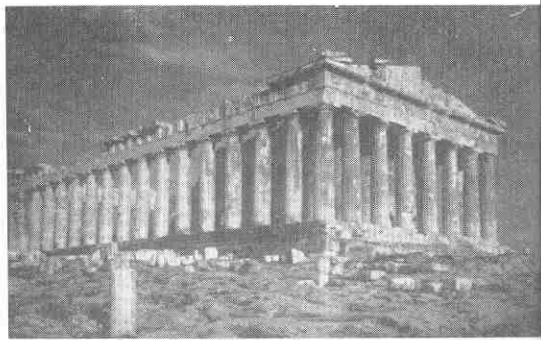
41



42



43

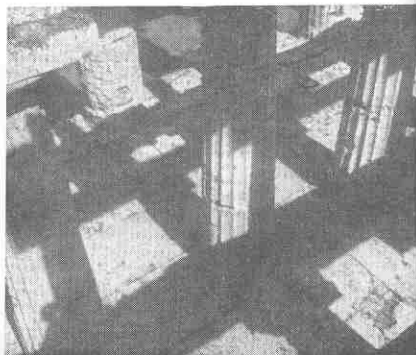


46

44



45



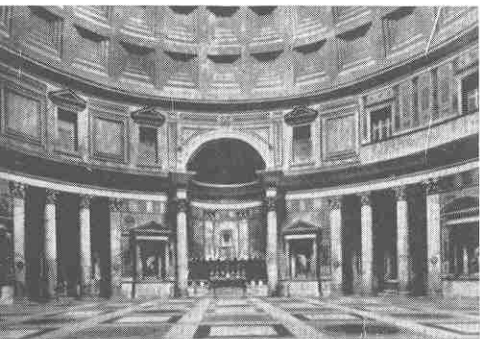
46



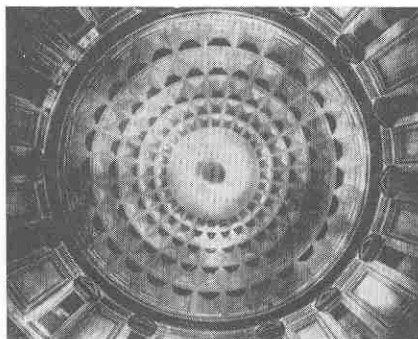
47



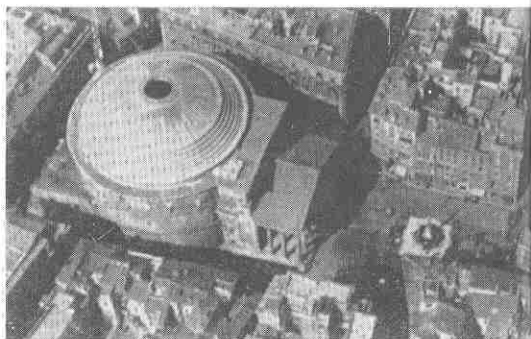
48



49



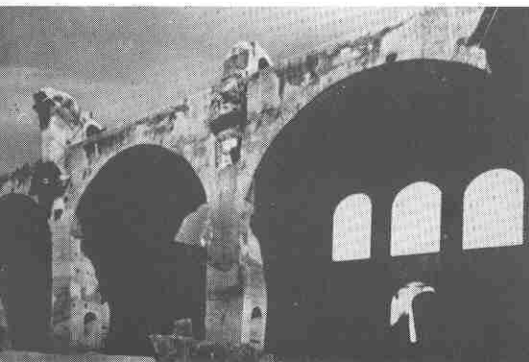
50



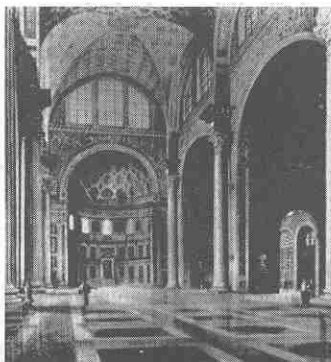
54



51



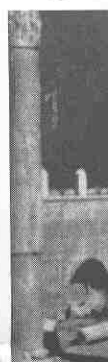
52



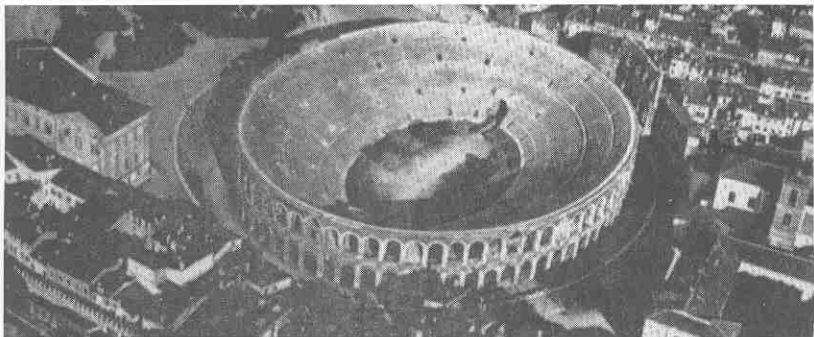
53



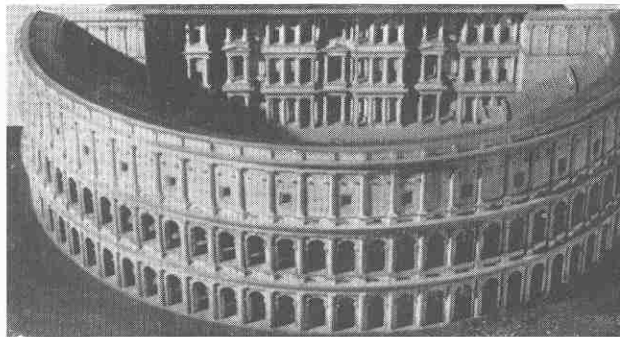
56



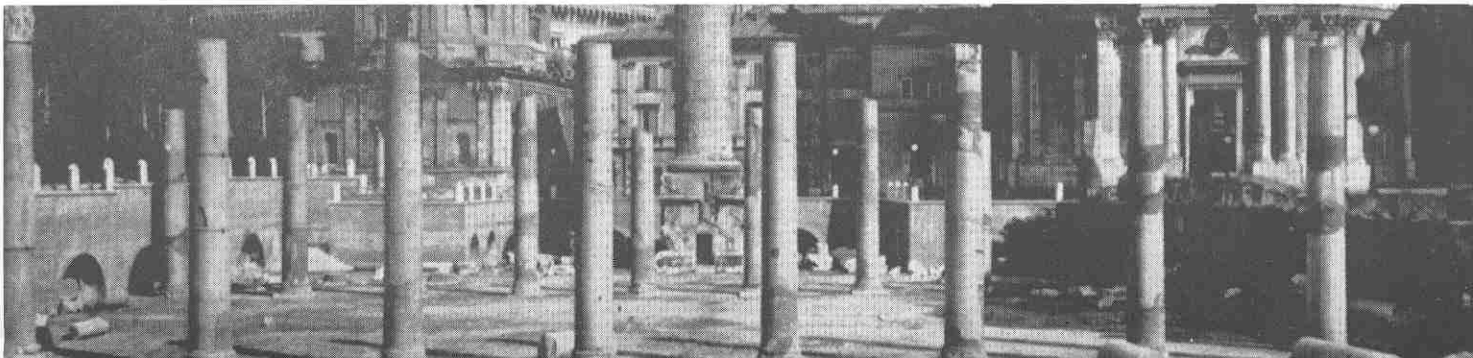
54



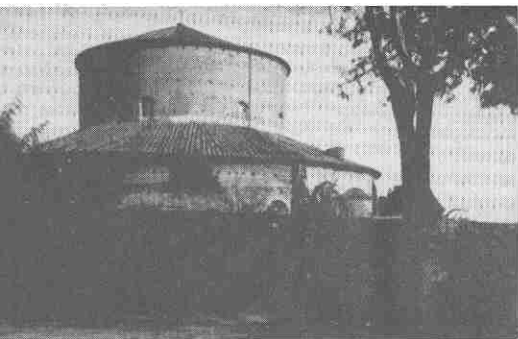
55



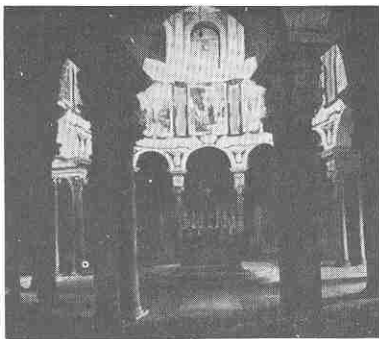
56



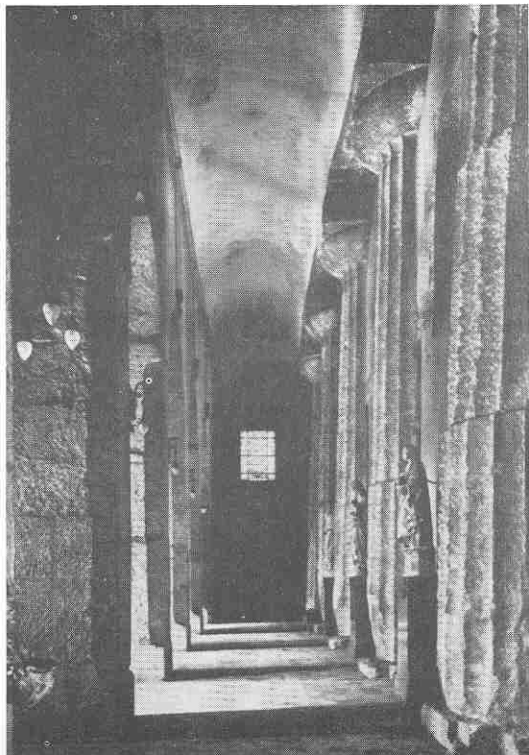
57



58



59



62



60



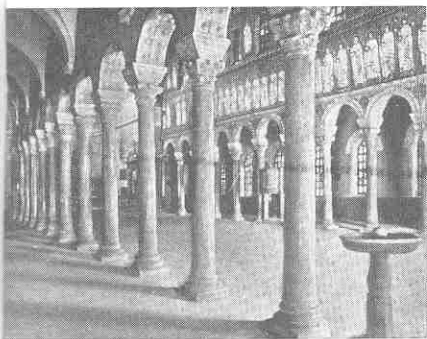
61



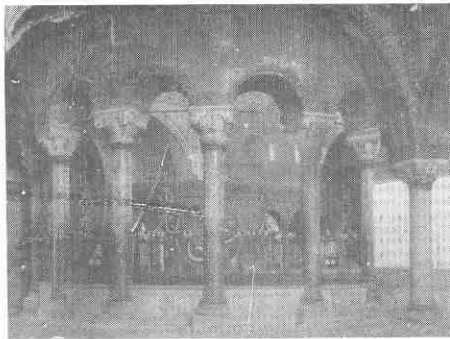
65



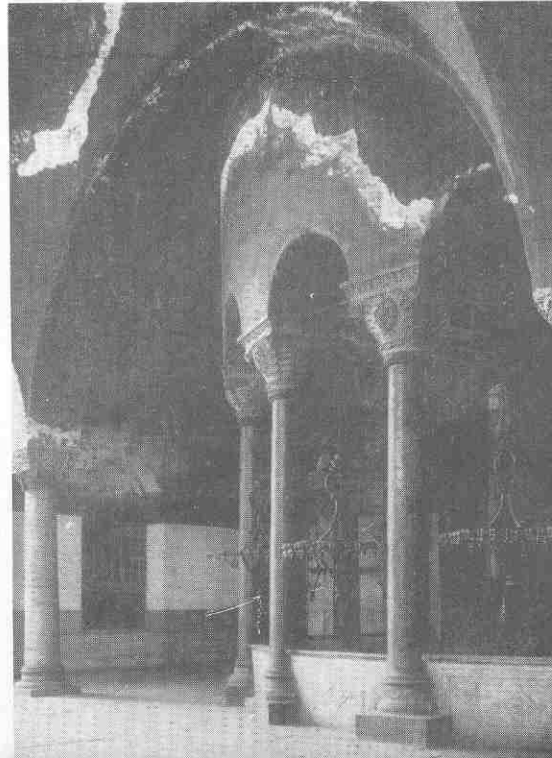
62



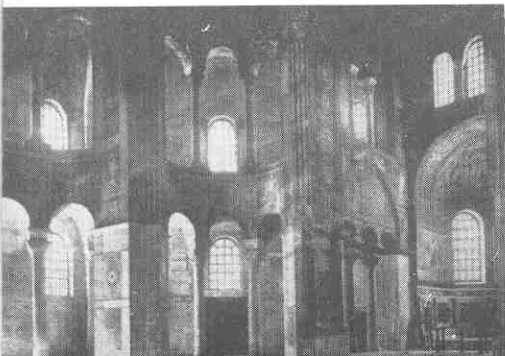
63



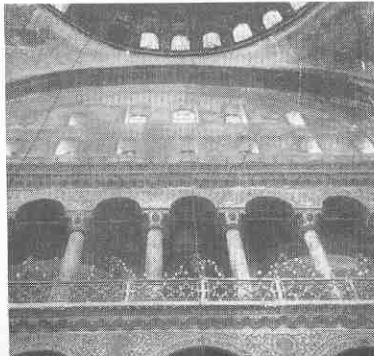
64



65



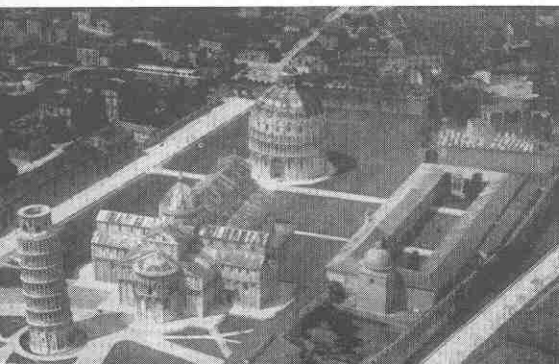
66



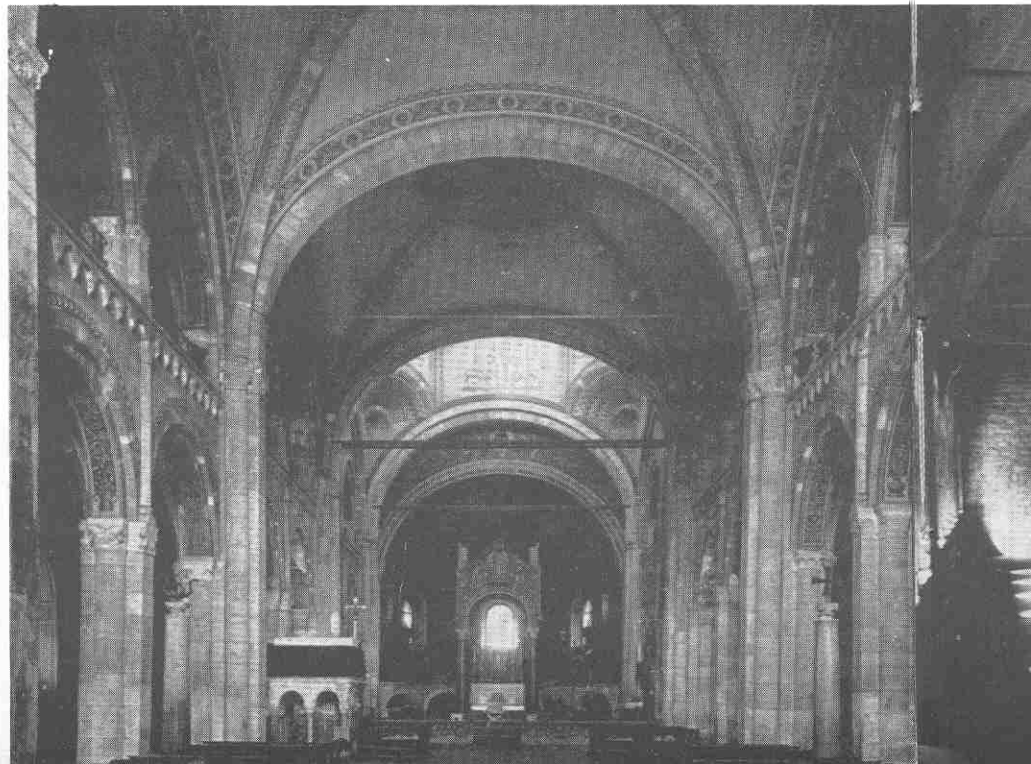
67



68



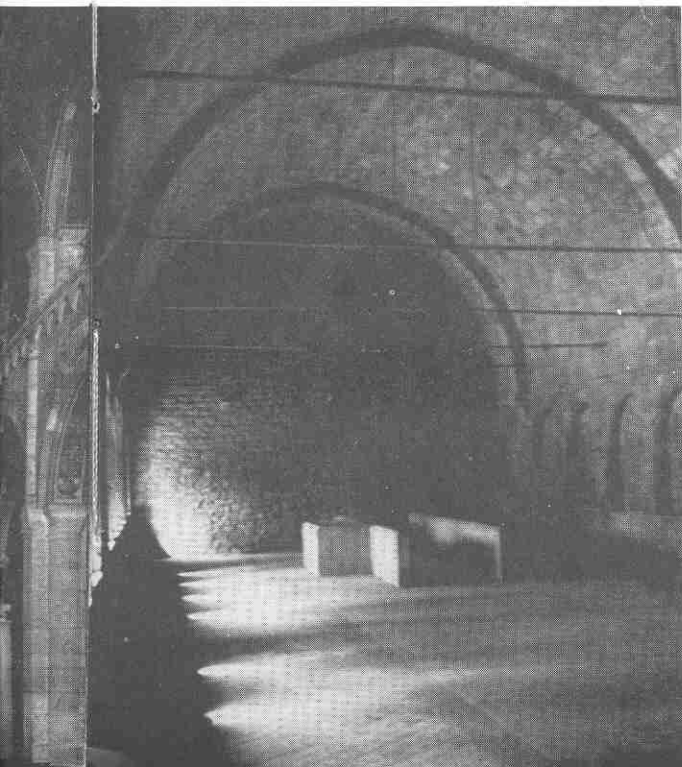
69



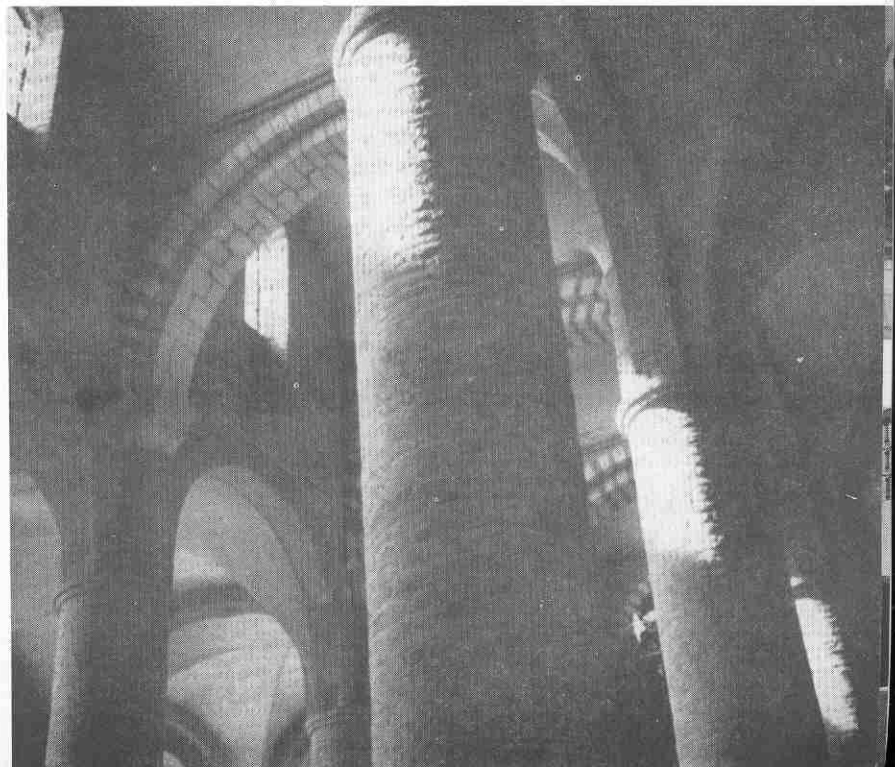
70

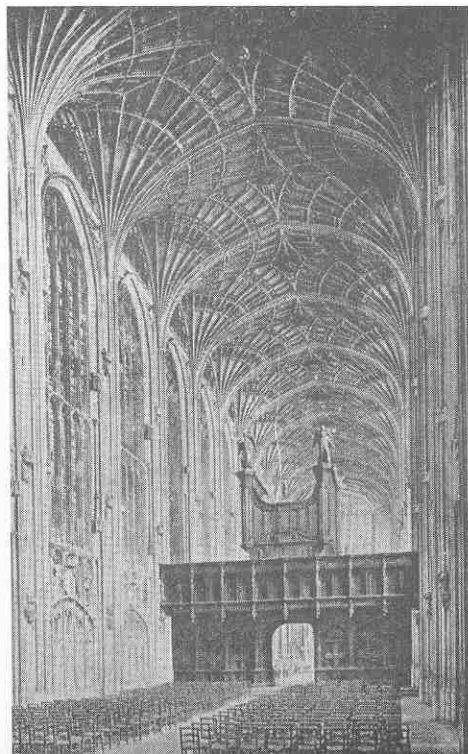
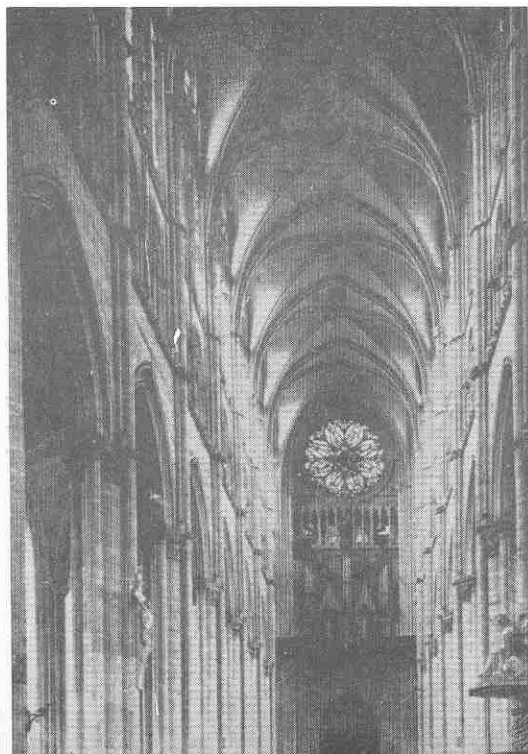


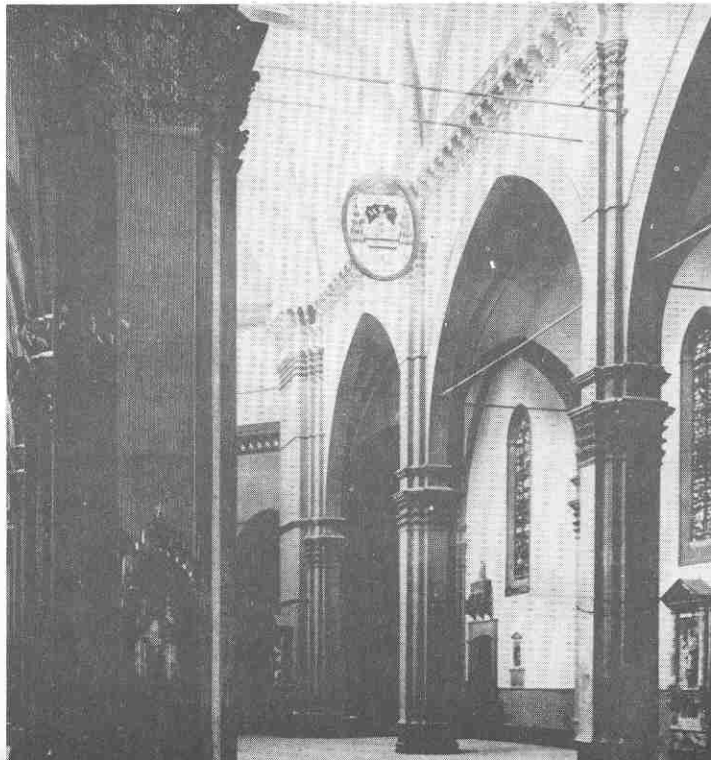
70



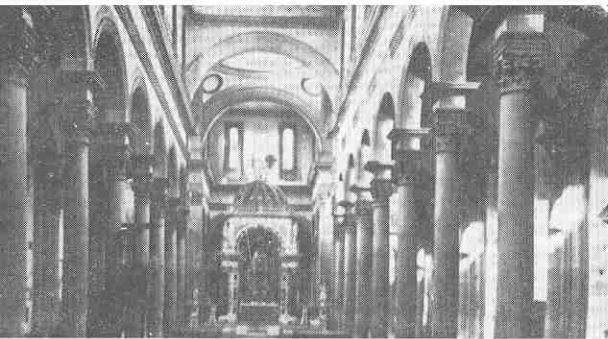
71







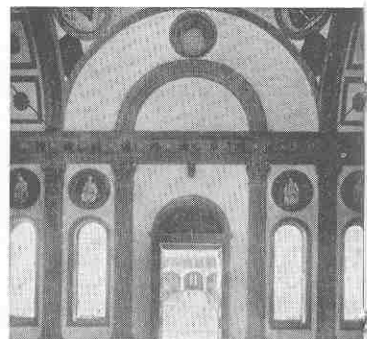
77



78



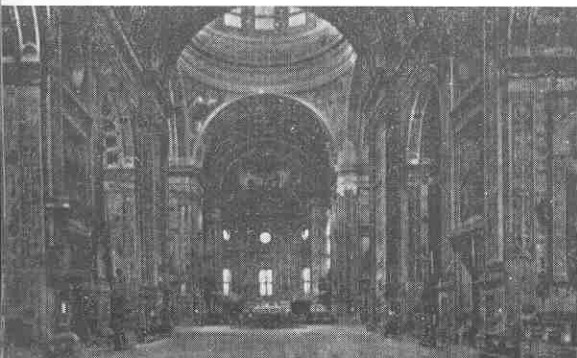
79



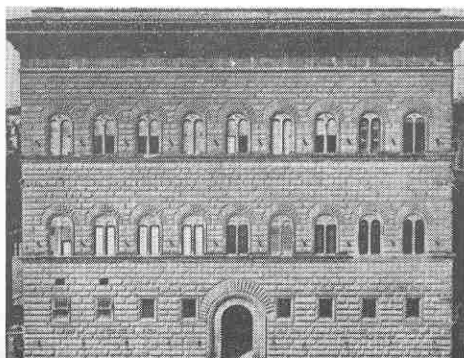
83



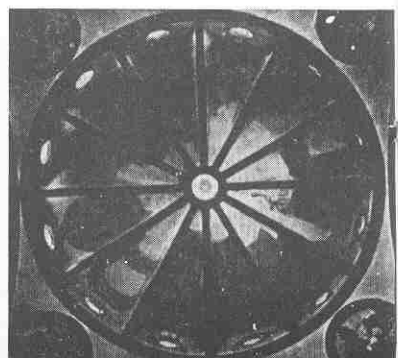
80



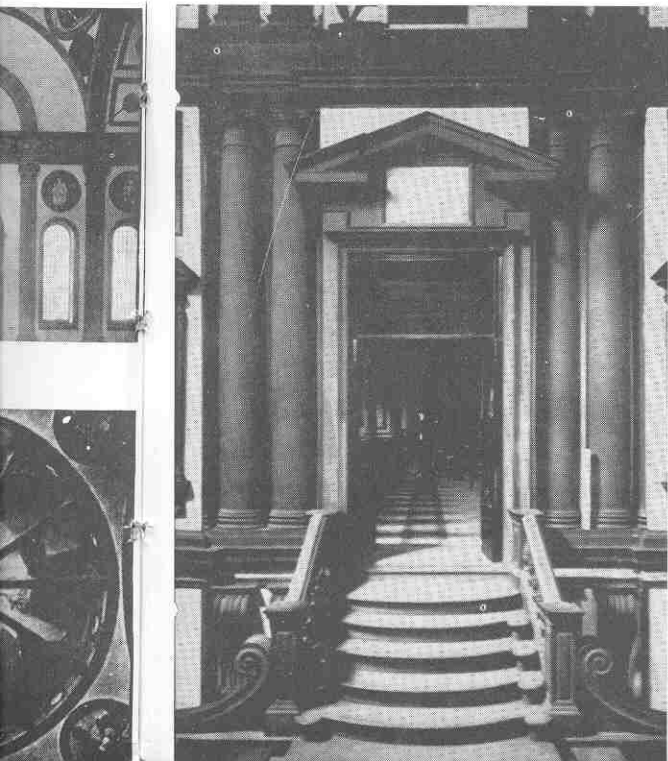
81



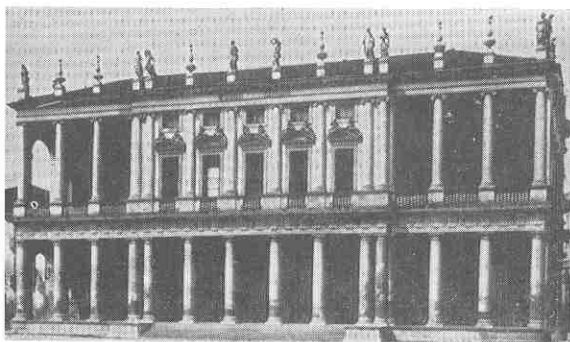
82



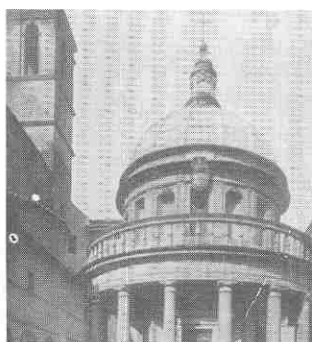
83



84



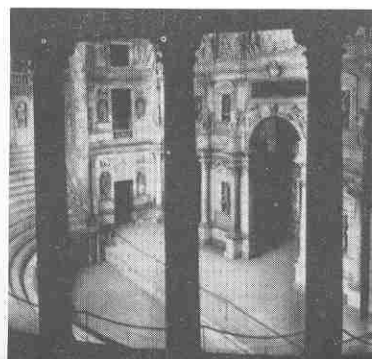
85



86



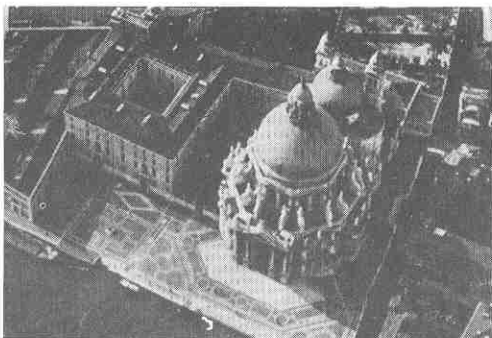
87



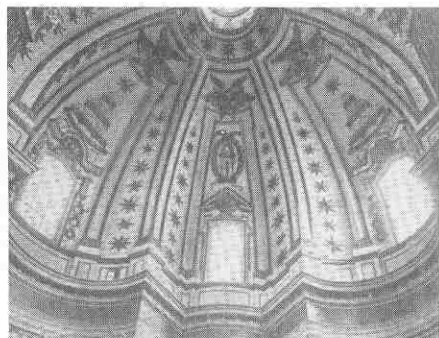
88



89



90



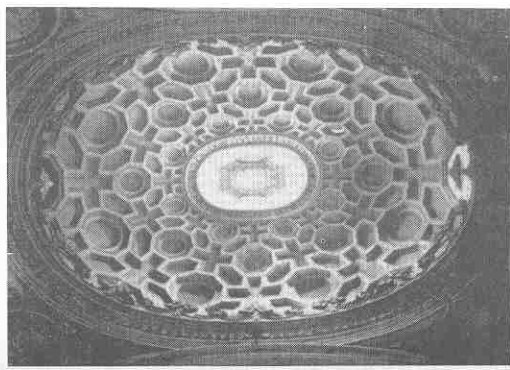
94



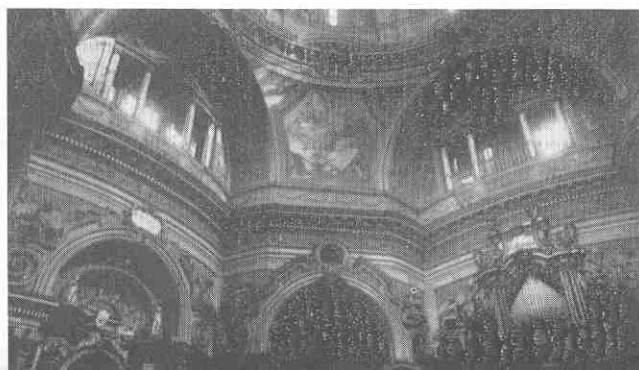
91



92



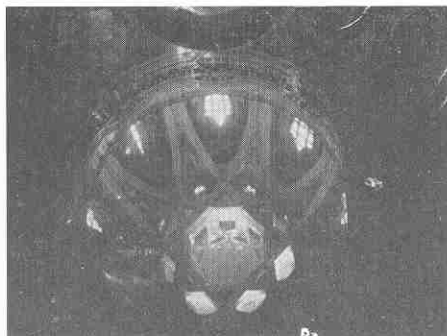
93



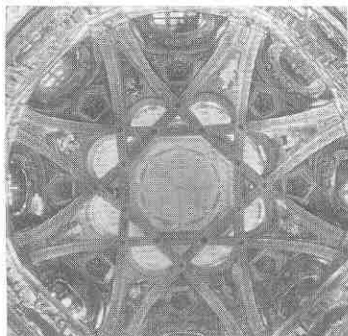
98



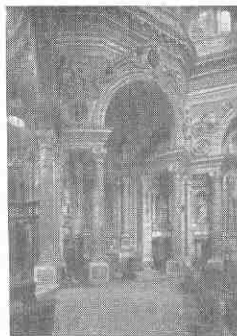
94



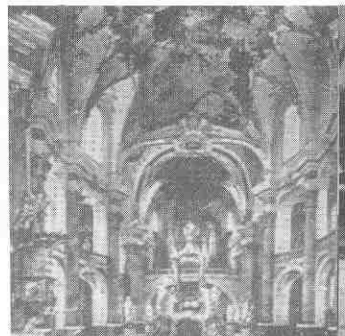
95



96



97



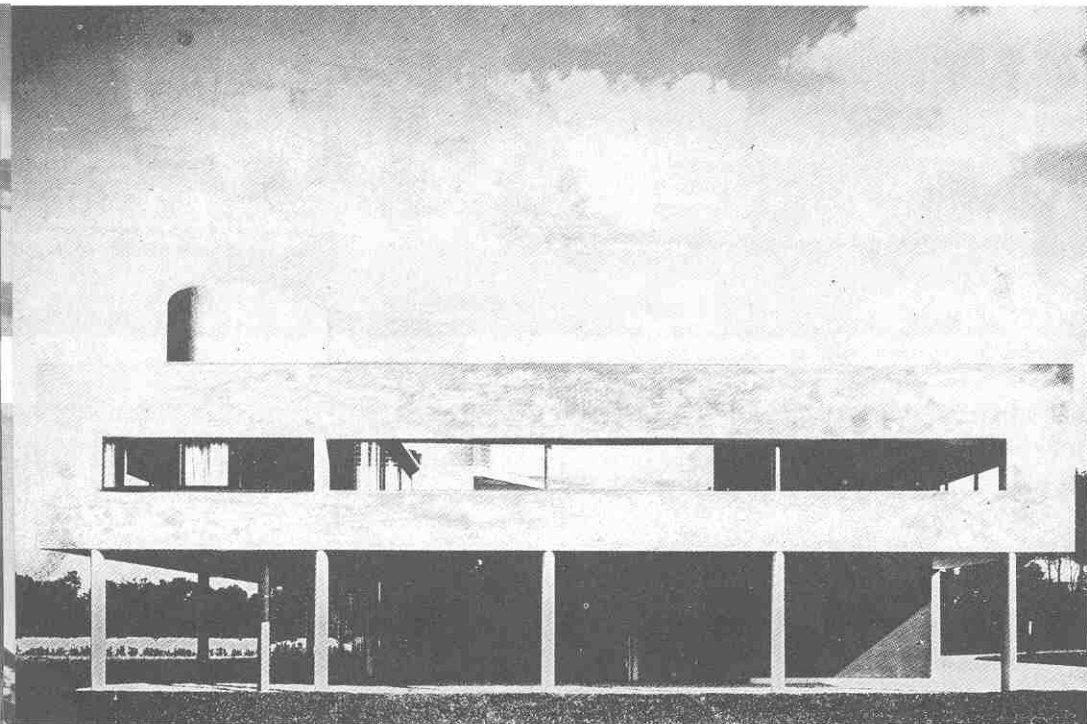
98



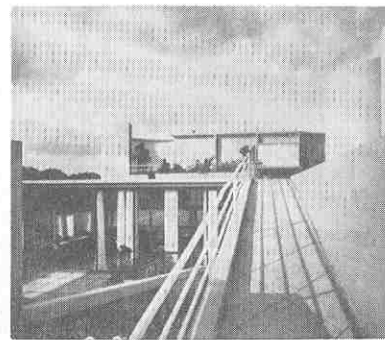
99



100



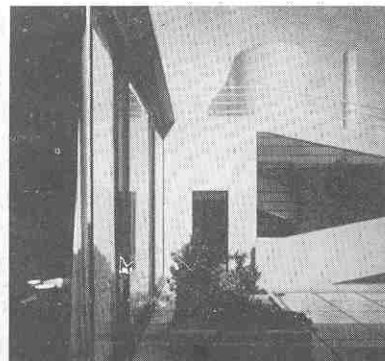
101



103



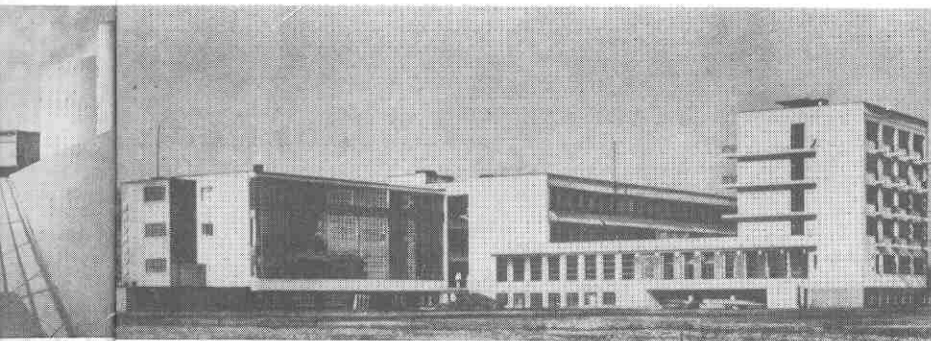
102



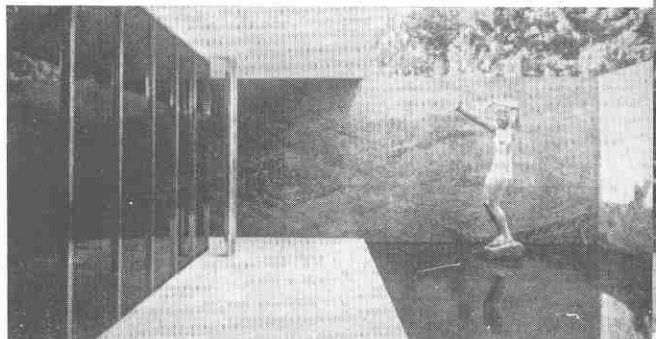
105



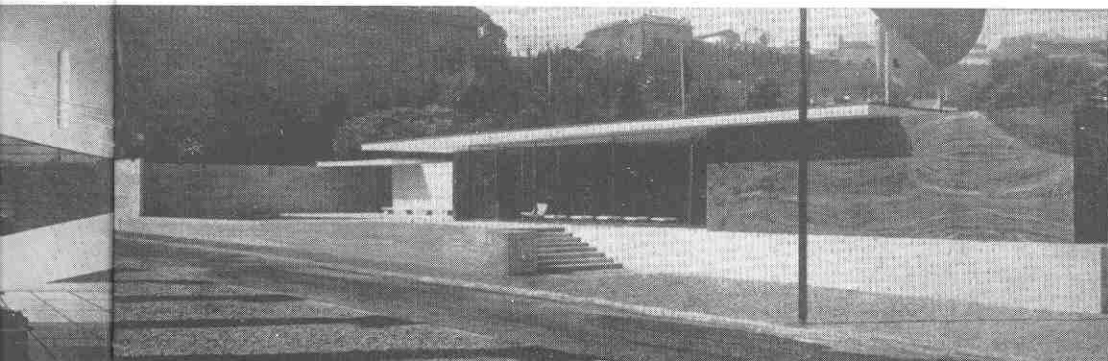
103



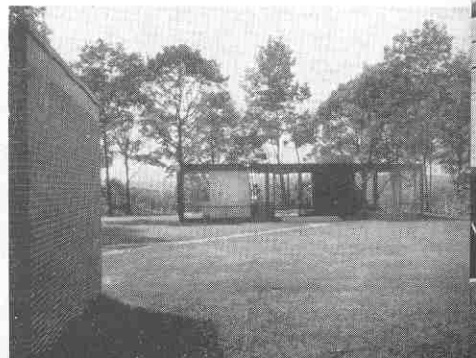
104



105



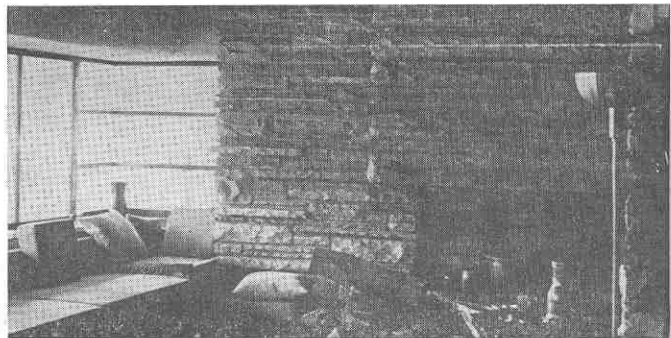
106



107



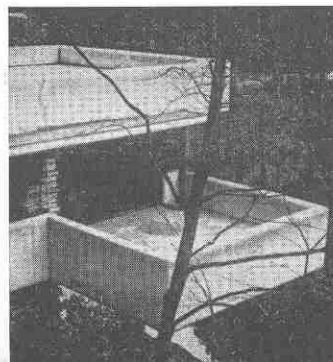
108



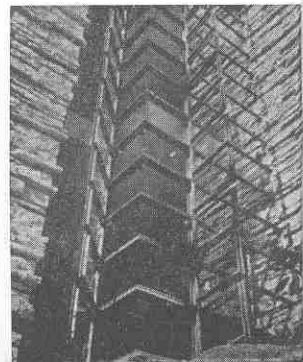
111



109



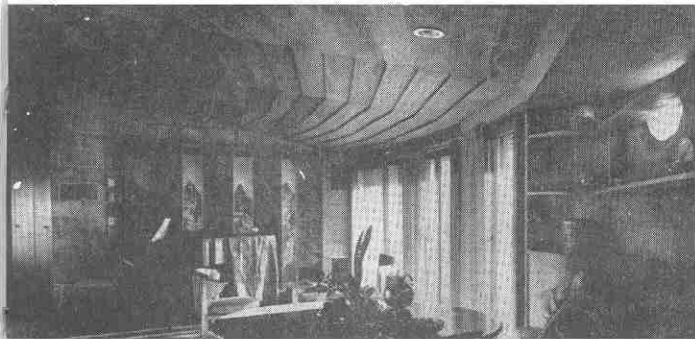
110



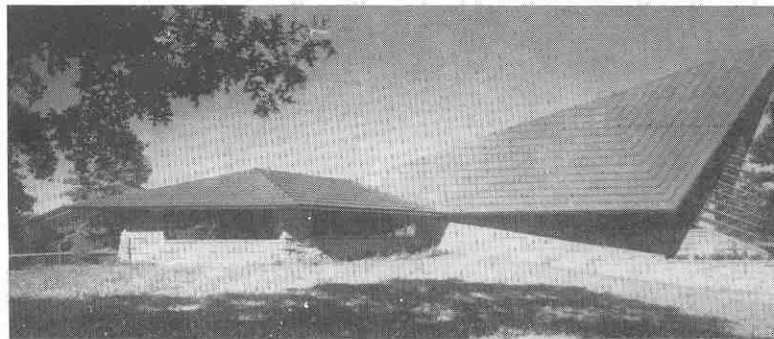
113



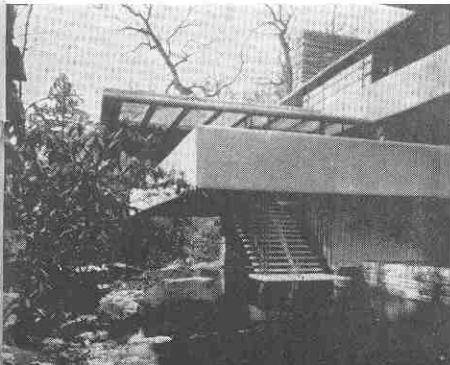
111



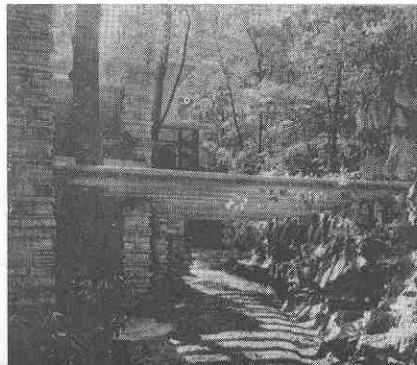
112



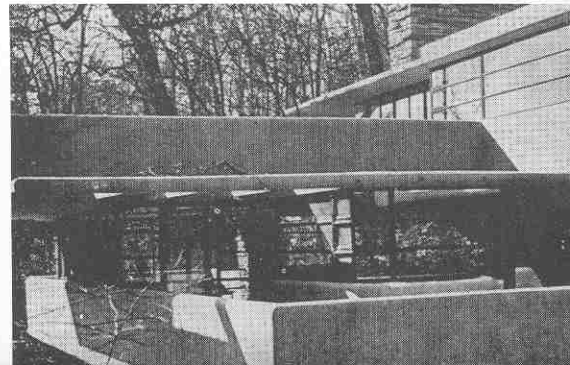
113



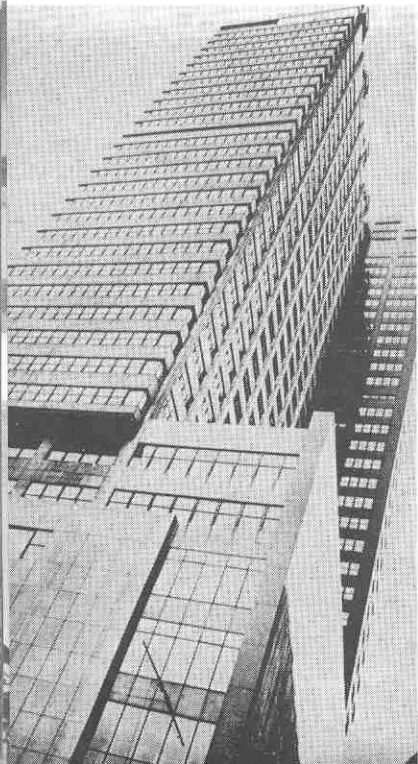
114



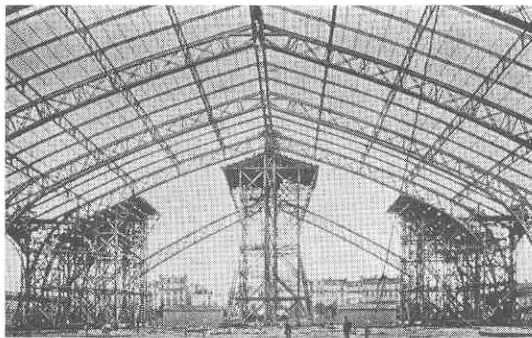
115



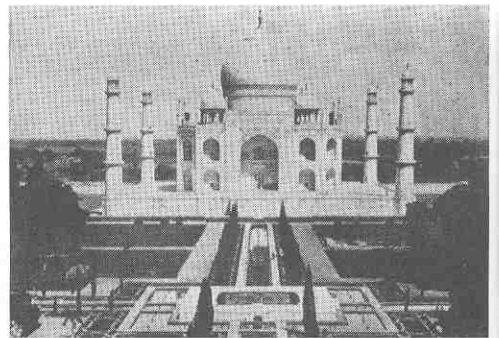
116



117



118



121



119



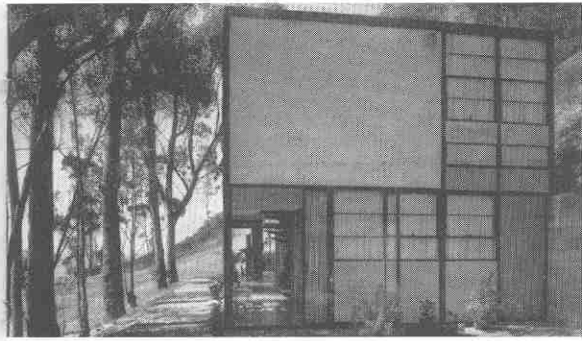
120



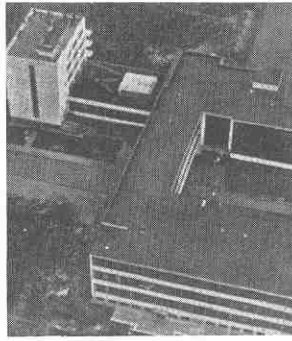
124



121



122



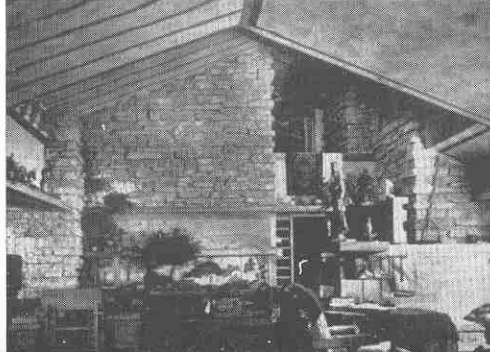
123



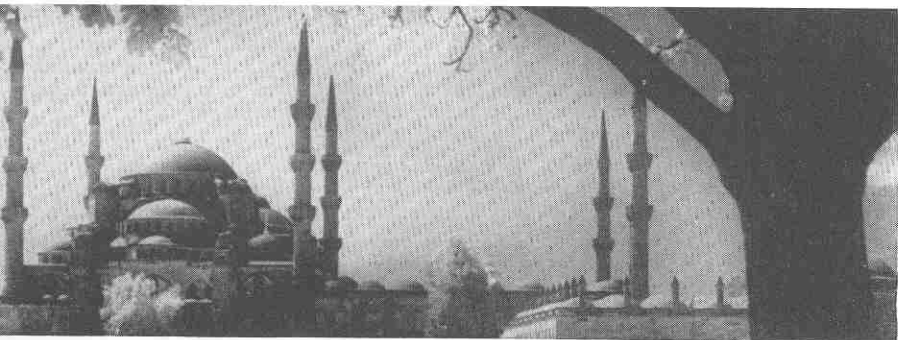
124



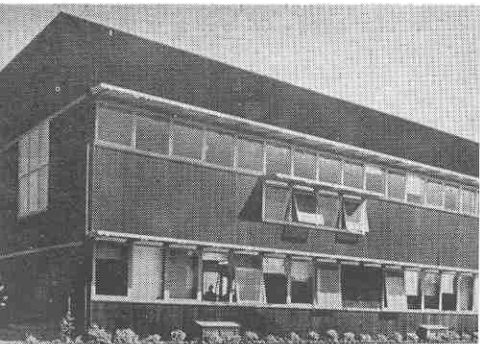
125



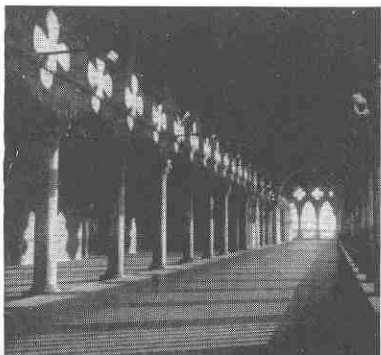
126



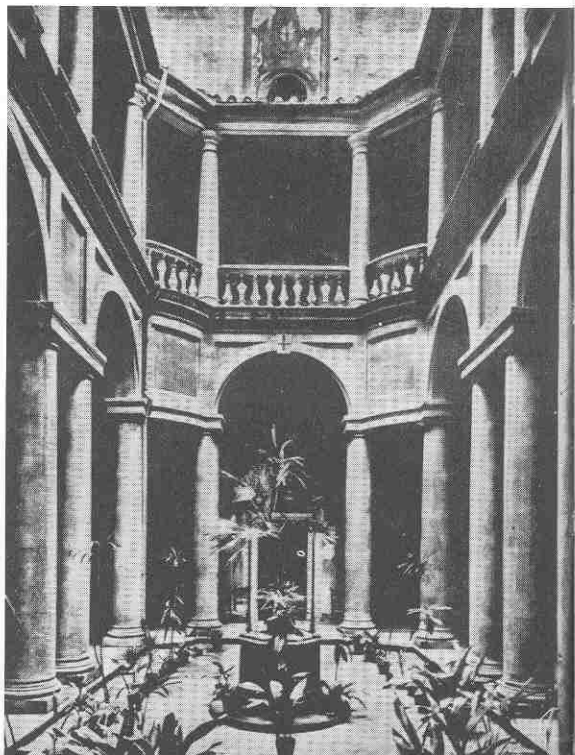
128



129



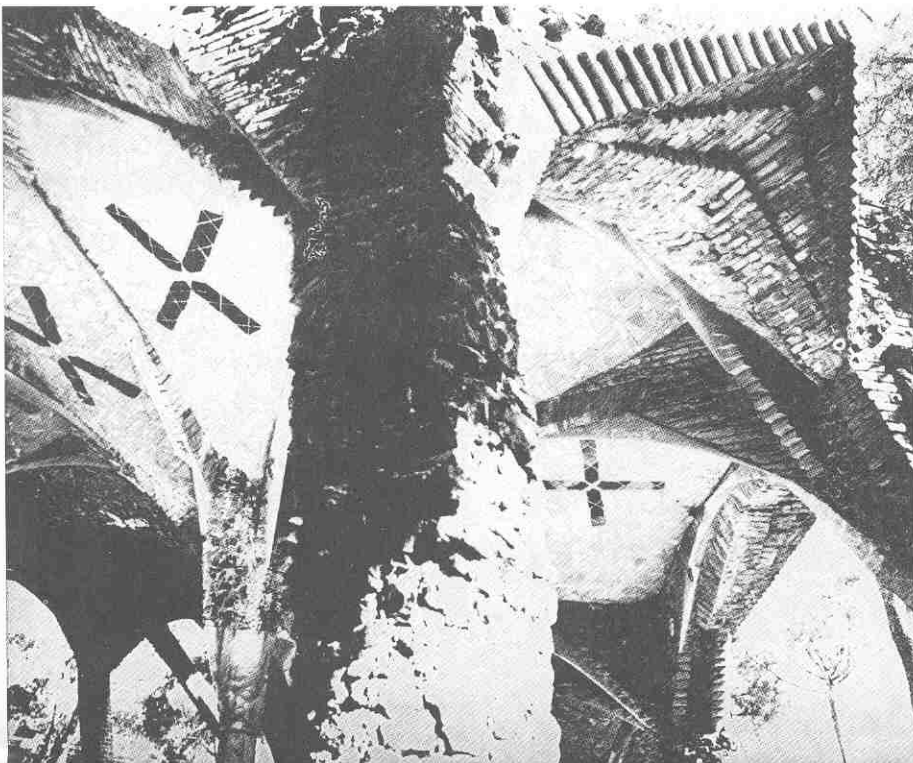
127



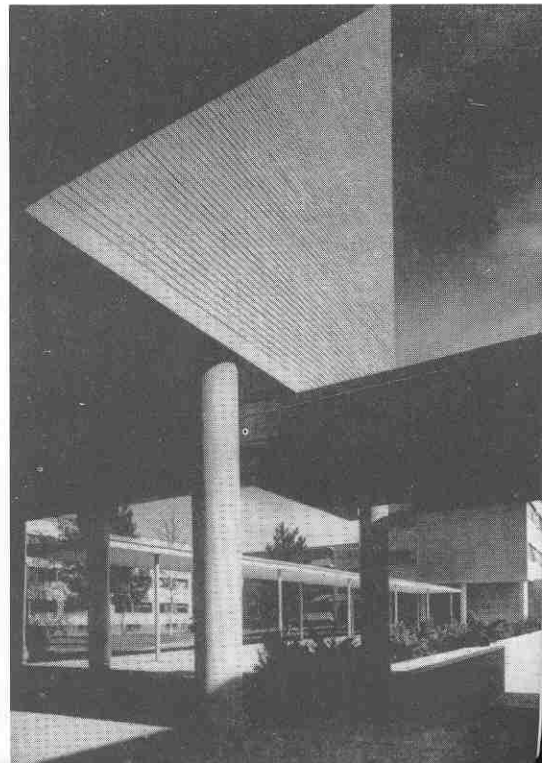
130



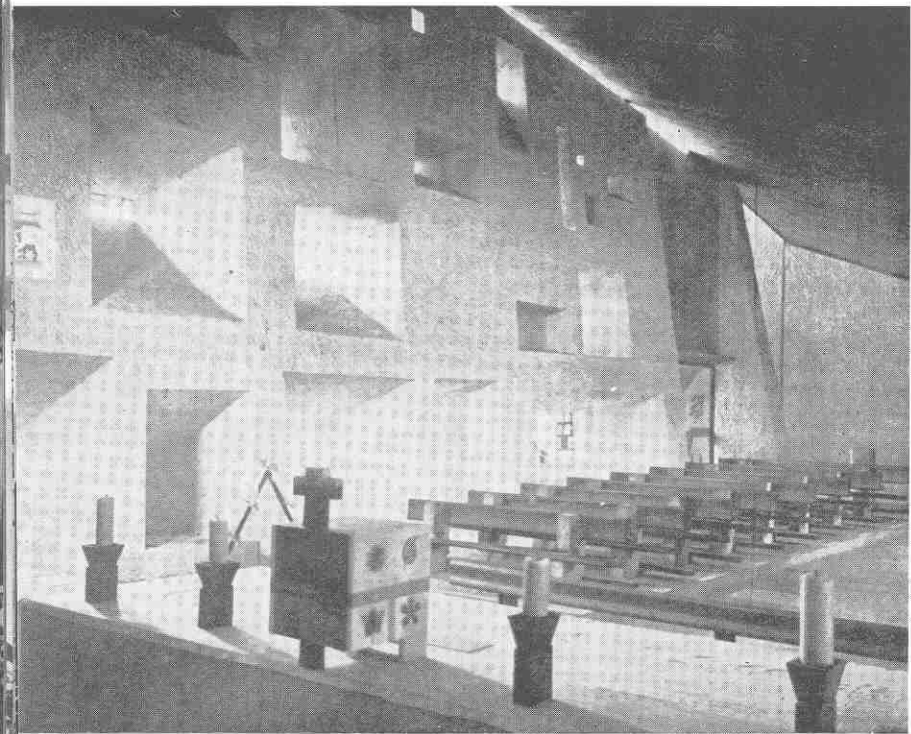
130



131



132



133

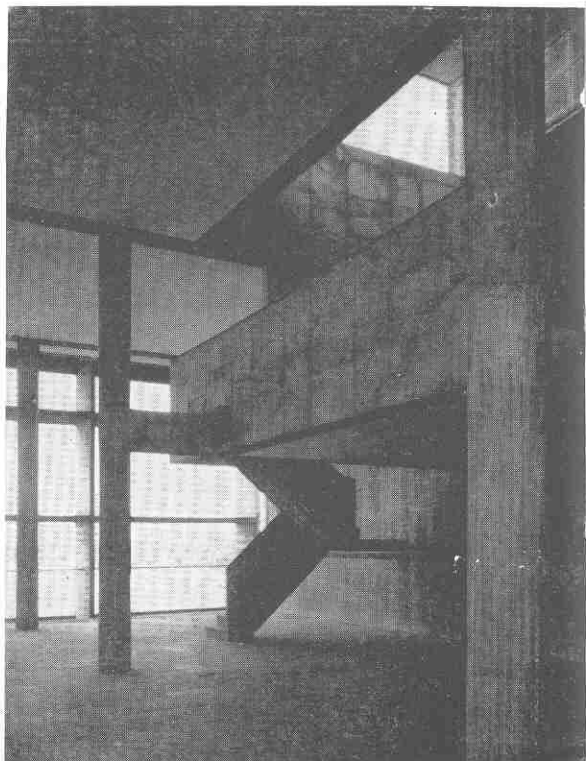


TABLE DES ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATIONS DE L'INDEX PHOTOGRAPHIQUE

SANS ESPACE INTERNE PAS D'ARCHITECTURE

1. Pietro Bernini : fontaine Barcaccia. Piazza di Spagna à Rome. XVII^e.
2. Ruines de l'aqueduc de Claudius, vue de la Via Appia Nuova à Rome. 52 ap. J.C.
3. G. Sacconi : monument Victor-Emmanuel II à Rome. 1885-1911.
4. Pyramide de Caius Cestius à Rome. 15 ap. J.C.
5. Obélisque égyptien. Piazza del Popolo à Rome. XII^e av. J.C.
6. E. Gallori : monument Garibaldi à Rome. 1895.
7. Arc de Titus à Rome. 81 ap. J.C.
8. Fontaine : parc de la villa Trissino près de Vicence. XVIII^e.
9. Nicolas et Jean Pisano : fontaine à Pérouse, achevée en 1272.
10. Pont Castelvecchio à Vérone. 1554-56.

SURFACES ET VOLUMES

11. A. Sangallo il Giovane et Michel-Ange : palais Farnèse à Rome. 1514-47.
12. Castello Ursino a Catania. XIII^e siècle.
13. F. L. Wright : maison sur la cascade (Falling Water) à Bear Run, Pensylvanie. 1936.
14. Le Corbusier et Pierre Jeanneret : villa à Garches. 1927.
15. Michel-Ange : piazza del Campidoglio à Rome. 1546-47.
16. Fondaca dei Turchi (avant la restauration) à Venise. XII^e siècle.
17. Nello Aprile, Cino Calcaprino, Alda Cardelli, Mario Fiorentino, Giuseppe Perugini : monument aux « Cave Ardeatine » à Rome. 1945.
18. Eugenio Montuori et Annibale Vitellozzi : gare de Rome. 1950.

JEUX DE VOLUMES

19. 20. 21. 22. 23. 24. F. L. Wright : palais d'administration S. C. Johnson à Racine - Wisconsin. 1936-39.
25. 28. 29. Saint Marc de Venise. X^e-XIV^e siècle.
26. Basilique Saint Antoine à Padoue.
27. Giuseppe Terragni : jardin d'enfants à Côme. 1936-37.

ESPACE INTERNE : RAISON D'ETRE DE L'ARCHITECTURE

30. 31. 32. 33. 34. F. L. Wright : palais d'administration S. C. Johnson à Racine - Wisconsin. 1936-39.
35. Place Saint Marc à Venise. XV^e siècle.
36. 37. 38. F. Brunelleschi : Santo Spirito à Florence, commencée en 1444.
39. 40. Le Corbusier et Pierre Jeanneret : villa Savoye à Poissy. Intérieur. 1928-30.

LA MESURE ET L'HOMME GREC

41. 43. Ictinos, Callicrate, Phidias : le Parthénon à Athènes. 447-432 av. J.C.
42. 44. 45. 46. Basilique et temple à Paestum. V^e et VI^e siècles av. J.C.
47. Intérieur de la basilique de Paestum. 530 av. J.C.

L'ESPACE STATIQUE DE ROME

48. 49. 50. Le Panthéon de Rome. 27 av. J.C. reconstruit 115-125 ap. J.C.
51. Basilique de Maxence et de Constantin à Rome — état actuel — 308-312 ap. J.C.
52. Basilique de Maxence et de Constantin à Rome. Reconstitution.

- 53. Temple de Minerva Medica à Rome. III^e siècle ap. J.C.
- 54. Amphithéâtre de Vérone. I-III ap. J.C.
- 55. Reconstitution du théâtre de Marcellus à Rome. Terminé 12 av. J.C.
- 56. Ruines de la basilique Ulpia. Forum de Trajan à Rome. II^e siècle ap. J.C.

SENS DE L'HUMAIN DANS L'ESPACE CHRETIEN

- 57. 60. Santo Stefano à Rome. 468-482.
- 58. Mausolée Santa Costanza à Rome. 350.
- 59. L'Athénaion de Syracuse. V^e siècle av. J.C. transformée en cathédrale chrétienne. VII^e siècle ap. J.C.
- 61. Sainte Sabine à Rome. 422-432.

ELOQUENCE DE BYZANCE

- 62. Sant'Apollinare nuovo à Ravenne. 493-526.
- 63. 64. 66. Antemio di Tralle et Isidoro di Meleto : Sainte Sophie à Constantinople. Terminée en 537.
- 65. San Vitale à Ravenne.

RUPTURE BARBARE DES RYTHMES ET METRIQUE ROMANE

- 67. Santa Maria in Cosmedin à Rome. VII-VIII^e siècle.
- 68. Buscheto et Rainaldo : dôme de Pise. 1063-XII^e siècle.
Diotisalvi : baptistère de Pise. 1153-1399.
Bonanno : tour penchée de Pise. 1173.
- 69. Sant'Ambrogio à Milan. Seconde moitié du XI^e siècle.
- 70. Abbaye du Thoronet. 1190.
- 71. Abbaye de Tournus. XI^e siècle.

CONTRASTES ET CONTINUITÉ DU GOTHIQUE

- 72. Chapelle de la cathédrale de Wells. 1180-1425.
- 73. Cathédrale d'Amiens. 1220-1288.
- 74. King's College à Cambridge. Chapelle. 1441.
- 75. Santa Maria Novella à Florence. 1246-XIV^e siècle.
- 76. Antonio di Vincenzo : San Petronio à Bologne. 1390-XV^e siècle.

LOIS ET MESURES DU QUATTROCENTO

- 77. F. Brunelleschi : Santo Spirito, à Florence. Commencée en 1444.
- 78. Léon Battista Alberti : palais Rucellai, à Florence.
- 79. 82. F. Brunelleschi : chapelle Pazzi, à Florence. 1429-43.
- 80. Léon Battista Alberti : Sant'Andrea, à Mantoue. Commencée en 1470.
- 81. Benedetto da Marano : palais Strozzi, à Florence. 1489.

VOLUME ET PLASTIQUE DU SIECLE D'OR

- 83. 86. Michel-Ange : bibliothèque de Laurent de Médicis, à Florence. 1524-26.
- 84. Andrea Palladio : palais C. Mericati, à Venise, 1551.
- 85. Bramante : St Pietro in Montorio, à Rome. 1503.
- 87. Andrea Palladio : théâtre olympique de Vicence. 1580.

MOUVEMENT ET INTERPENETRATION DU BAROQUE

88. Pietro da Cortona : coupole de San Carlo al Corso, à Rome. 1656.
89. Baldassare Longhena : S. Maria della Salute, à Venise. 1631-87.
90. 91. F. Borromini : intérieur de Sant'Ivo alla Sapienza, à Rome. 1642-62.
92. F. Borromini : coupole de S. Carlino alle quattro Fontane, à Rome. 1638-41.
93. 94. 95. 96. Guarino Guarini : San Lorenzo, à Turin. 1668-87.
97. B. Neumann : Vierzehnheiligen am Main, à Staffelstein (Bavière).
98. Pietro da Cortona : Santa Maria della Pace, à Rome. 1656.
99. F. Juvara : palais royal de Stupinigi. Commencé en 1729.

LE PLAN LIBRE ET L'ESPACE ORGANIQUE DE L'EPOQUE MODERNE

100. 101. 102. Le Corbusier et Pierre Jeanneret : villa Savoye, à Poissy. 1928-30.
103. Walter Gropius : Bauhaus, à Dessau. 1925-26.
104. 105. Miës van der Rohe : pavillon à l'Exposition de Barcelone. 1929.
106. Philip C. Johnson : maison à New-Canaan. Connecticut. 1949.

ESPACE FONCTIONNEL DE L'ARCHITECTURE MODERNE

107. 108. 109. 110. 113. 114. 115. F. L. Wright : maison sur la cascade (Falling Water), à Bear Run. Pensylvanie. 1936.
111. F. L. Wright : maison David Wright, à Phoenix. Arizona. 1952.
112. F. L. Wright : chapelle, à Madison, Wisconsin. 1951.

A TRAVERS L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

116. G. Howe et W. Lescaze : Edifices des Assurances, à Philadelphie. 1932.
117. Galerie des machines, à l'Exposition universelle de Paris. 1889.
118. Il Tajd Mahal, à Agra. Indes. 1630.
119. New-York. Vue des gratte-ciel du secteur centre oriental.
120. New-York. Vue du secteur centre-ouest de Manhattan.
121. Charles Eames : maison à Santa Monica, Californie. 1949.
122. Walter Gropius : Bauhaus. Dessau. 1925.
123. St Pierre de Rome avec l'abside de Michel-Ange. 1547-64. La coupole de Michel-Ange et G. Della Porta (terminée en 1590) et la colonnade du Bernin. 1656-65. Au fond, la « Spina dei borghi », détruite depuis.
124. E. Mendelsohn : magasin Schocken à Chemnitz. 1928.
125. F. L. Wright : séjour à Taliesin III. 1925.
126. Mehmet Aga : mosquée Sultan Ahmmed, à Istamboul. 1609-16.
127. F. Borromini : cour de San Carlino alle quatre Fontane, à Rome. 1638-41.
128. W. W. Wurster. Office Schuckl, à Sunnysvale. Californie. 1942.
129. Palais Ducal, à Venise. xiv^e et xvi^e siècles.
130. Antonio Gaudi : église de la colonie Güell à Santa Colonna (portiques de la crypte).
131. Walter Gropius : école supérieure, à Cambridge. Massachusetts.
132. Le Corbusier : chapelle de Ronchamp. 1955.
133. Le Corbusier : Millowners Association Building à Ahmedabad. 1954.



Cet ouvrage de la collection Forces Vives aux Éditions de Minuit a été mis en page par Jean Petit. Les reproductions ont été réalisées d'après les documents fournis par l'auteur.

Certains autres documents sont dus à Lucien Hervé n^{os} 39, 70, 71, 102, 130, 132, 133 de l'Index photographique. Il a été achevé d'imprimer le 1^{er} décembre 1989 sur les presses de Normandie Impression S.A. à Alençon et inscrit dans les registres de l'éditeur sous le numéro 2496. Dépôt légal : décembre 1989.



CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

LE CORBUSIER

ENTRETIEN AVEC LES ÉTUDIANTS
DES ÉCOLES D'ARCHITECTURE

—
UN COUVEN DE LE CORBUSIER
(Sainte-Marie de la Tourette)

ERWIN PANOFSKY

ARCHITECTURE GOTHIQUE
ET PENSÉE SCOLASTIQUE

—
LA PERSPECTIVE COMME FORME
SYMBOLIQUE

ULF HANNERZ

EXPLORER LA VILLE
Eléments d'anthropologie urbaine



9 782707 301147

ISBN 2-7073-0114-0