

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL
Préparée à l'École Normale Supérieure

ARCHITECTURE ET SAVOIR

***Une économie générale du savoir architectural
par-delà la production de bâti,
de Vitruve à nos jours***

Soutenue par

Xavier Wrona

Le 14 décembre 2022

École doctorale n° 540

**Lettres, Arts,
Sciences humaines et sociales**

Spécialité

**Architecture,
Esthétique, histoire et théorie
des arts**

Composition du jury :

Olivier, CHADOIN *Président
et Rapporteur*
Professeur, École Nationale Supérieure
d'Architecture et de Paysage de Bordeaux

Panayotis, TOURNIKIOTIS *Rapporteur*
Professeur, Université Polytechnique d'Athènes

Emmanuelle, CUNNINGHAM SABOT *Examinatrice*
Professeure, École Normale Supérieure Ulm

Marilena, KOURNIATI *Examinatrice*
Maître de conférence, École Nationale Supérieure
d'Architecture de Paris la Villette

Beatrice, LAMPARIELLO *Examinatrice*
Professeur, Université Catholique de Louvain

Pierre, CAYE *Directeur de thèse*
Directeur de recherche, CNRS,
Centre Jean Pépin, ENS Ulm

ARCHITECTURE ET SAVOIR

UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE
DU SAVOIR ARCHITECTURAL
PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI,
DE VITRUVÉ À NOS JOURS

Université Paris Sciences & Lettres
École doctorale 540 Lettres, Arts, Sciences humaines et sociales Centre Jean Pépin
(laboratoire de recherche du CNRS, UMR 8230)
École normale supérieure de la rue d'Ulm

THÈSE EN ESTHÉTIQUE, HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS
Pour l'obtention du grade de docteur

Présentée et soutenue publiquement par

XAVIER WRONA

le 14 décembre 2022

ARCHITECTURE ET SAVOIR

Une économie générale du savoir architectural
par-delà la production de bâti, de Vitruve à nos jours

Sous la direction de Pierre Caye
Directeur de recherche au CNRS, directeur du Centre Jean Pépin, ENS Ulm

Membres du jury :

Olivier Chadoin

Professeur, École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Bordeaux

Emmanuelle Cunningham Sabot

Professeure, École Normale Supérieure, Ulm

Marilena Kourniati

Maître de conférence École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris la Villette

Béatrice Lampariello

Professeure Université Catholique de Louvain

Panayotis Tournikiotis

Professeur, Université Polytechnique d'Athènes

« L'architecture elle-même comprend trois parties : la construction des bâtiments, la gnomonique et la mécanique. »

Vitruve, *De l'architecture* ¹

« Il n'est pas nécessaire de multiplier conjectures et hypothèses pour imaginer et définir ce qu'a pu être dans notre histoire un autre mode de production ; un mode non destructif. De ce mode de production antérieur, il nous reste maintes traces ; davantage, il nous est encore donné d'en faire usage. Avant la machine à vapeur, le moteur à explosion, l'électricité ou le numérique, il y eut en effet l'architecture. »

Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice* ²

« Faire le tri entre ce qui appartient au passé et ce qui relève des cadres mentaux modernes est épuisant. Un objectif insaisissable au même degré que si quelqu'un voulait s'auto analyser. "Ce serait ni plus ni moins que qui voudrait empoigner de l'eau" disait Montaigne. Mais nous n'y renonçons pas. »

Dario Mantovani, *Du bon usage de la richesse. Le droit comme économie morale à Rome* ³

Face aux problèmes systémiques majeurs auxquels nous devons faire face aujourd'hui, *l'architecture comme savoir*, les écoles d'architecture et les agences d'architecture, devraient être mises au travail *par-delà la production de bâti*, plutôt qu'à son exclusive production, comme c'est aujourd'hui le cas. Cette conviction a motivé l'écriture de ce travail.

Nous le verrons, il existe une très longue histoire de l'architecture par-delà la production de bâti. Cette architecture est aujourd'hui totalement oubliée et son histoire n'a jamais été écrite. Pourtant, cette masse de travaux d'architectes atteste que le savoir architectural avait pour fonction première d'être une technique de *sauvegarde* de la vie et de la *pacification* du monde, davantage encore que de production. L'architecture se trouve hélas aujourd'hui bien loin de cette entreprise.

Ce travail souhaite reconsidérer la relation d'exclusivité que le savoir architectural entretient avec la production de bâti, en donnant à nouveau la capacité pour ce savoir d'être appliqué à des objets divers. Il est construit en trois parties : une partie nommée *Introduction*, une seconde nommée *Tableaux*, composée de l'étude de huit architectes, une troisième nommée *Conclusion*.

¹ Vitruve, *De l'architecture*, édition dirigée par Pierre Gros, Les Belles Lettres 2015, p. 33

² Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice*, L'âne d'or, Les Belles Lettres, 2015, p. 23

³ Dario Mantovani, *Du bon usage de la richesse. Le droit comme économie morale à Rome*, Cours au Collège de France du 2 mars 2022, Introduction

À rebours des analyses qui, avec Georges Bataille et Michel Foucault, ne voient dans l'architecture qu'un inévitable étouffement du monde, nous nous attacherons à défendre ici que, malgré les réels dangers dont l'entreprise architecturale est porteuse, on ne saurait la résumer à ceux-ci. S'il ne fait aucun doute que l'architecture peut être le lieu de l'arraisonnement, de l'étouffement et de l'annihilation de la vie, elle a aussi été, à de nombreuses reprises et par une ample variété de formes, un lieu de possibilité de sa perpétuation. Nous devons retrouver le chemin vers ce savoir.

Avec le vif espoir d'être entendu.

XW

Remerciements

Je ne remercierai jamais assez Pierre Caye de m'avoir encouragé à engager ce travail et de l'avoir accompagné avec enthousiasme, jusqu'à la relecture attentive et critique du manuscrit. Personne d'autre à ma connaissance n'aurait pu créer les conditions de possibilité intellectuelle et institutionnelle de ce travail.

Je remercie les membres du jury de leur intérêt pour cette étude, et d'avoir accepté de dédier du temps à son analyse. Merci à Olivier Chadoin et Panayotis Tournikiotis d'avoir accepté d'en être les rapporteurs. Merci à Emmanuelle Cunningham Sabot, Marilena Kourniati et Béatrice Lampariello d'avoir bien voulu l'examiner.

Je remercie les camarades du séminaire *Art, technique, production* du Centre Jean Pépin à l'École Normale Supérieure : Adrien Durrmeyer, Ludovic Pépion, Thibault Rioult ainsi que Eric Bernard, Bernadette Perez et Marie Clément qui le rejoint. Ce séminaire a su fournir les vifs débats qu'un travail de recherche requiert.

Cette thèse a bénéficié d'un comité de suivi auquel ont participé Karim Basbous, Olivier Chadoin, Emmanuelle Cunningham Sabot et Jac Fol. Je les remercie vivement de leurs contributions critiques à ce travail. Le ministère de la Culture ainsi que l'Ensase, avec l'aide de Jean-Luc Bayard, m'ont permis de mener ce travail dans des conditions optimales grâce à plusieurs dispositifs d'aide à la recherche.

Ce travail est le fruit d'un large tissu d'échanges que j'ai eu la chance d'avoir avec nombre d'enseignant-e-s, de collègues, d'étudiant-e-s et d'ami-e-s. Il n'aurait pas été pensable sans les apports immenses des enseignements de Libero Andreotti, Marc Bourdier, Fred Pearsall, Athanassios Economou, Harris Dimitropoulos, Alain et Josette Silly. Les apports des architectes de la production de bâti ont été déterminants. En premier lieu, les camarades d'*Est-ce ainsi*, Meredith Black et Charles Aubertin. Les échanges avec Étienne Lemoine de MWAH, ainsi que son soutien ont été essentiels. L'environnement intellectuel issu des AJAP l'a aussi été.

Les membres de l'association et du journal *Après la révolution* ont été indispensables aux réflexions portées ici. Les échanges avec les étudiant-e-s rencontré-e-s ces vingt dernières années constitue un ciment pour ce travail. Je remercie les camarades au regard aiguisé, Anaïs Enjalbert, Andrew Balster, Émilien Epale, Elias Guenoun, Ernesto Oroza, Claire Thouvenot, David Silly, Max Turnheim, Emma Vernet. Paul Guillibert a joué un rôle déterminant dans la conception de cette recherche. Le soutien précoce du monde de l'art à ce chantier a été décisif. Je remercie Éric Baudelaire et Guillaume Désanges pour leur soutien répété. Ce travail n'aurait pas vu le jour sans la *Méthode Room* de Chicago. La dette à l'égard de collègues avec qui j'ai pu enseigner est très importante mais hélas trop longue pour être justement citée. Je tiens ici à remercier Manuel Bello Marcano, Olivier Chadoin, Kent Fitzsimons et Pierre-Albert Perrillat pour le dialogue critique exigeant noué au fil des années.

Merci à Anaïs Enjalbert, Adrien Durrmeyer, Pauline Fargeitas, Kent Fitzsimons, Ulysse Hammache, Manuel Bello Marcano, Ludovic Pépion, Olivier Peyricot, Claire Thouvenot, Thibault Rioult pour leurs relectures. Un remerciement particulier à Léo Pougnet pour son investissement dans ce chantier intellectuel. Un remerciement particulier va aussi à Anaïs Enjalbert pour le travail mené sur l'ensemble du manuscrit ainsi que pour avoir accepté d'hériter seule de la charge mentale de notre vie familiale durant de longs mois.

À mes parents, ma sœur et Olivier, ma famille de manière générale.

Avec amour pour leur patience, leur tendresse et leur soutien de chaque instant, ce travail est dédié à Anaïs et à Lou.

INTRODUCTION

**L'ARCHITECTURE
PAR-DELÀ
LA PRODUCTION
DE BÂTI : *QUESTIONS,
MÉTHODE ET ENJEUX***

I/ UNE HISTOIRE SANS HISTOIRE, UN SAVOIR SANS PENSÉE, UNE DISCIPLINE SANS OBJET

Au livre I du *De architectura*, premier texte de l'architecture occidentale, Vitruve écrit :

« L'architecture elle-même comprend trois parties : la construction des bâtiments, la gnomonique et la mécanique. »⁴

Ainsi, la première définition de l'architecture qui nous est donnée, pose la discipline comme un au-delà de la production de bâti. Conformément à cet énoncé, Vitruve consacre trois des dix livres du *De architectura* à d'autres objets que la production de bâti : le livre VIII est consacré à l'hydraulique, le livre IX est consacré à la gnomonique, le livre X est consacré à la mécanique. Cet énoncé de Vitruve était pour nous une découverte. Ce travail a pris pour parti de le considérer avec attention.

Pour sonder l'importance de l'existence d'une architecture *par-delà la production de bâti*, nous avons retenu huit figures dominantes et incontournables de l'architecture en Occident, en commençant par Vitruve. Ces figures ont été choisies parmi les classiques et les modernes, indépendamment de l'intérêt que nous pourrions avoir, ou ne pas avoir, pour leurs travaux. Ont été retenus comme sujets de notre analyse Vitruve, Alberti, Palladio, Vauban, Quatremère de Quincy, Viollet-le-Duc, Le Corbusier et Rem Koolhaas.

Dans les pages qui suivent, nous expliquerons les raisons de ce choix et la méthode avec laquelle nous avons travaillé. Cette partie introductive sera aussi l'occasion de formaliser les enjeux, les difficultés et la nécessité d'un tel questionnement aujourd'hui.

Cette partie introductive sera suivie de l'analyse des huit figures. Elle constituera la part la plus conséquente de notre travail. Enfin, en conclusion, nous proposerons une somme des considérations épistémologiques visant à participer à la refondation de notre rapport à l'architecture comme savoir. Une relecture de l'histoire de l'architecture depuis ses objets ne relevant pas de la production de bâti permet en effet de comprendre comment ce savoir a pu être mobilisé par le passé, et s'être révélé très utile, pour faire face à des problèmes d'une ampleur similaire à ceux de notre temps.

⁴ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 33.

Mais commençons par un rapide survol de ces huit figures depuis la question qui est la nôtre.

Alors que Vitruve avait composé l'architecture de trois parties dont une seule était concernée par la production de bâti, le lecteur de Vitruve qu'est Alberti ne reprend pas cette tripartition du savoir architectural dans son *De re aedificatoria, l'Art d'édifier* (1452). Cependant, l'amplitude des missions qu'il assigne à l'architecture dans son introduction dépasse amplement la production de bâti. En effet, la circulation des biens et des connaissances ainsi que la protection de la santé et de la vie se révèlent être les finalités de l'architecture, bien plus que le bâti lui-même, lorsqu'il écrit au livre I :

« Faut-il enfin rappeler qu'en taillant la roche, transperçant les montagnes, comblant les vallées, endiguant la mer et les lacs, drainant les marais, armant les navires, rectifiant le cours des fleuves, repoussant l'ennemi, construisant des ponts et des ports, l'architecte non seulement pourvoit aux besoins quotidiens des hommes, mais leur ouvre aussi l'accès à toutes les provinces du monde ? Ce qui leur a permis de partager, par des échanges mutuels, les fruits de la terre, les épices et les pierres précieuses, ainsi que leurs compétences et leurs connaissances, comme tout ce qui contribue à la santé et à la vie. »⁵

Alberti a réalisé quelques bâtiments et il a beaucoup écrit. Ses écrits ne portent pas uniquement sur ce que l'on appelle *l'architecture*. Il est capable de traiter savamment d'un grand nombre de sujets dans des champs disciplinaires très divers. Cependant, ses déplacements disciplinaires se font tout en mobilisant des thèmes qui recoupent, traversent et s'enchevêtrent avec ceux développés dans son *Art d'édifier*. C'est notamment le cas de la question de *la santé et de la vie*, esquissée dans la citation ci-dessus, ou encore de la question de *l'économie*. Alberti rédige un traité d'économie, le *De familia*, un traité de petite grammaire, le *Grammatichetta*, des *Divertissements mathématiques*, ou des *Propos sur la tranquillité de l'âme*, des *Propos de table*, un traité sur *La peinture*. De manière récurrente, l'historiographie et la théorie architecturale ont vu une continuité très forte entre architecture et peinture chez Alberti du fait notamment de l'invention d'une des formes de perspective linéaire présentée dans son *De pictura*. Mais si une telle continuité peut être jugée fertile entre la peinture et l'architecture, pourquoi ce type de continuité transdisciplinaire ne serait-elle pas aussi opérante entre le *De l'architecture* et le *De familia* autour des questions d'économie ? Contrairement au *De pictura*, le *De familia* est resté dans une ombre très épaisse aux yeux de l'historiographie de l'architecture. À quel titre ? Où se situe la limite entre l'architecte et l'économiste, le grammairien, le mathématicien ou le littérateur chez

⁵ Léon Battista Alberti, *L'art d'édifier*. Traduction du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay. Éditions du Seuil, 2004, Prologue, p. 48-49.

Alberti ? À rebours des catégorisations disciplinaires décomposant sa pensée en objets distincts, que faire de la permanence des thèmes constatée dans l'ensemble de ses textes ?

Moins d'un siècle plus tard, Palladio est une figure beaucoup plus centrée sur le savoir architectural et la production de bâti que n'apparaissait l'être Alberti. Palladio a eu une carrière conséquente de production de bâti. Mais tout au long de sa carrière de bâtisseur, il a aussi travaillé avec constance sur l'art de la guerre. Éduqué aux humanités par Gian Giorgio Trissino dans toute leur étendue, Palladio occupera notamment une grande partie des dernières années de sa vie à la publication de deux ouvrages d'envergure traitant de l'art de la guerre : les *Commentari di Caio Giulio Cesare*⁶ de 1575 et les *Illustrazioni alla « Historia » di Polibio*⁷ de 1578, restés à l'état de manuscrit à sa mort en 1580. Dans ces ouvrages militaires, il est troublant de constater que Palladio manipule les soldats dans l'espace selon la même pensée combinatoire développée dans ses *Quatre livres de l'architecture* (1570) portant exclusivement sur la production de bâti. Si la méthode est la même entre la répartition des espaces sur le plan d'un bâtiment et le déplacement des soldats dans l'espace du champ de bataille, à quel titre est-il possible de considérer que le premier exercice est architectural tandis que le second ne le serait pas ?

Alors que la France impose une puissance militaire croissante à l'Italie et à l'Europe toute entière, la figure de Vauban apparaît d'une importance considérable dans ce processus. Les travaux de fortification de Sébastien le Prestre de Vauban sont célèbres, y compris parmi le grand public. Mais la vie de Vauban a été occupée à une grande variété d'autres occupations, beaucoup moins célèbres. Un immense ouvrage, *Les oisivetés de Monsieur Vauban*, rédigé de sa main, fait état de la diversité des objets sur lesquels il a œuvré : impôt sur le revenu, transformation des modalités d'anoblissement des militaires, réforme des modes de production des armes à feu, standardisation de la balistique, transformation du système de navigation fluviale du territoire français, traités de paix, proposition d'une monnaie unique pour les nations chrétiennes en Europe, transformation des modalités de développement des colonies en Amérique, pour n'en citer que quelques-uns. Plus encore, la lecture des *Oisivetés* révèle que la fortification des frontières du territoire n'est pas un projet en soi, mais un fragment d'une mise en système, à la fois sociale et productive, du territoire par Vauban sous Louis XIV. À quel titre est-il légitime d'opérer une coupe et un démembrement de l'entreprise globale de Vauban pour ce territoire ? Quelle est la finalité d'une telle entreprise de dissociation des parties d'un même projet ?

⁶ Palladio, *Commentari di Caio Giulio Cesare, con le figure in rame degli alloggiamenti, de' fatti d'arme, delle circonvallazioni delle città e di molte altre cose notabili descritte in essi, fatte da Andrea Palladio per facilitare a chi legge la cognition dell'istoria*, 1575.

⁷ Palladio, *Illustrazioni alla "Historia" di Polibio*, 1578.

Né une cinquantaine d'années après la mort de Vauban, dans une France relativement stabilisée dans ses relations à ses voisins, Quatremère de Quincy reste une figure moins connue du grand public ainsi que du monde de l'architecture. Architecte n'ayant pas construit un seul bâtiment, il compte tout de même deux réalisations dans le domaine de la production de bâti. La première est importante, il s'agit de la transformation du Panthéon de Soufflot en temple séculier au tournant de la Révolution française. La seconde est beaucoup plus modeste, il s'agit de la chaire de l'Église de Saint-Germain-des-Prés à Paris. Pourtant la figure de Quatremère de Quincy plane sur l'ensemble de la construction institutionnelle de l'architecture en France. C'est Quatremère qui avance l'idée et défend la création d'une École des Beaux-Arts et la création de l'Institut, une académie des académies. Ces deux institutions deviendront des réalités toujours présentes aujourd'hui. Vingt-trois ans secrétaire perpétuel de l'académie des Beaux-Arts, il dirige l'instance qui gère le grand prix de Rome, en ordonne les sujets et en juge les résultats. Il travaille à mettre en œuvre une doctrine et un art d'État dans laquelle l'architecture joue un rôle central. Il est aussi l'auteur qui a vraisemblablement écrit la plus grande quantité de signes adressant la question architecturale en France. Pour son encyclopédie uniquement, on parle d'environ 3800 articles écrits sur une période de quarante ans, articles dont certains, comme celui intitulé *Caractère*, comptent 40 000 mots. Un architecte n'ayant pas construit un seul bâtiment, mais ayant construit la plus grande partie de l'édifice institutionnel et théorique de l'architecture doit-il être considéré comme architecte ? Et si nous nous entendons pour lui accorder ce statut, quelle définition du savoir architectural doit-on alors ciseler qui puisse donner sens à de telles pratiques architecturales ?

Contemporain de Quatremère durant quelques décennies, Viollet-le-Duc en est aussi une figure antinomique à de nombreux égards, du point de vue de l'architecture comme savoir. Sa production de bâti est importante et largement reconnue, mais ses travaux réalisés dans d'autres domaines que celui de la production de bâti sont tout aussi importants malgré le peu d'attention que leur a porté l'historiographie de l'architecture. Eugène Viollet-le-Duc rédige notamment un ouvrage intitulé *Le Massif du Mont-Blanc. Étude sur sa constitution géodésique et géologique, sur ses transformations et sur l'état ancien et moderne de ses glaciers*. Dans ce livre, il explique que « le globe n'est qu'un grand édifice dont toutes les parties ont une raison d'être »⁸. Impliqué dans les tumultes opposant la France à la Prusse durant la guerre de 1870, il rédige un mémoire intitulé *Mémoire sur la défense de Paris, Septembre 1870 – Janvier 1871*. Il dessine et réalise une redoute à proximité de Gennevilliers pour défendre la capitale. Ses immenses dictionnaires, de l'architecture et du mobilier, constituent une analyse et une représentation sans précédent de la totalité de la culture matérielle du

⁸ Viollet-le-Duc, *Le massif du Mont-Blanc*, Éditions des régionalismes, Cressé, 2015, p. 9.

Moyen Âge qu'il est le premier à avoir considéré avec attention. Ainsi, chez Viollet-le-Duc, il est possible d'affirmer que la superposition entre architecture et production de bâti n'est pas opérante. Il écrit sur cette question :

« Il est des œuvres d'architecture qui ne peuvent être considérées comme des constructions, et il est certaines constructions qu'on ne saurait mettre au nombre des œuvres d'architecture. »⁹

Malgré l'énorme intérêt dont Viollet-le-Duc jouit auprès des architectes et des historiens, a-t-on jamais vu des écoles d'architecture ou des ouvrages d'histoire de l'architecture considérer l'idée violletleducienne selon laquelle le globe est une architecture avec autant de sérieux que sa transformation de bâtiments ? Qui a un jour jugé que l'harassante entreprise de cartographie du Mont-Blanc qu'il a menée était en soi un exercice pleinement architectural ? Et qu'entend donc Viollet-le Duc par *architecture* lorsqu'il dessine une carte des Alpes ?

Le « mouvement moderne » en général et la figure de Le Corbusier en particulier ont eu lieu dans un monde pour lequel l'exercice de l'architecture ne se limitait plus aux frontières de leur pays natal ou des pays voisins. L'architecture dit moderne est une architecture mondialisée. Elle est aussi une architecture qui s'est très largement déployée par-delà la production de bâti au point de vouloir se saisir de la production de la culture matérielle dans sa totalité. Pourtant, Le Corbusier, dont la figure est si présente non seulement en France, mais à de nombreux autres endroits du monde, voit ses travaux perpétuellement ramenés aux deux catégories de la production de bâti et de la peinture. Si son œuvre écrite de quarante sept livres est un peu moins connue, la pluralité des préoccupations qu'il y déploie ainsi que le rôle qu'il y assigne à la discipline architecturale semblent très largement méconnus, peut-être même incompris. *Le Modulor*, pour ne prendre qu'un seul exemple de grande notoriété, n'est jamais envisagé de manière dissociée de la production de bâti alors qu'il n'a fondamentalement rien de commun avec celle-ci. *Le Modulor* est un système de mesures visant à réconcilier le système pied-pouce et le système métrique. Cette entreprise étonnante appartient en propre au savoir des unités de mesure. C'est d'ailleurs en ce sens que Le Corbusier l'entend puisqu'il considère les apports de son système aussi bien dans le cadre de la balistique que de la production de bâti. Quelle définition de l'architecture est ici à l'œuvre qui permette à l'invention d'un système de mesures de relever de la discipline architecturale ?

Seul personnage encore vivant concerné par le présent travail, Rem Koolhaas clôt ce rapide balayage des huit figures retenues ici comme objets d'étude du fait de la domination que leurs œuvres exercent, à des degrés divers, sur l'architecture en

⁹ Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée*, Réunis et présentés par Hubert Damisch, Hermann, Collection Savoirs, 1978, p. 39.

occident. Rem Koolhaas a pour sa part clairement proposé un mode d'exercice de l'architecture dissocié de la production de bâti en créant en 1990 l'entité AMO. Distincte de l'agence de production de bâti OMA, AMO a vocation à produire de l'intelligence architecturale dissociée de la production de bâti. AMO a notamment produit *Eneropa* une étude pour la possibilité d'une Europe à émission carbone zéro pour l'horizon 2050. L'hostilité importante dont son travail est encore l'objet en France n'aide pas à penser cette expérimentation qui a comme conséquence d'avoir suscité d'autres expérimentations de ce type. C'est le cas notamment de l'entité *Forensic Architecture* dont Koolhaas a participé à faire connaître son concepteur, Eyal Weizman, en publiant ses travaux dès 2004 dans son livre *Content*.

Que faire donc de l'ensemble de ces faits ? Que faire de cette immense production ne relevant pas de la production de bâti chez ces architectes dominant à ce jour l'imaginaire de l'architecture dans les écoles d'architecture, dans la production théorique, dans le champ de l'histoire et dans les revues d'architecture ? Ces productions, aussi diverses soient-elles, aussi significativement distantes les unes des autres qu'elles soient au fil des deux mille dernières années qui nous séparent de Vitruve, doivent-elles être considérées comme de l'architecture ? Ou bien, à l'inverse, ces productions doivent-elles être considérées comme étrangères à l'architecture ?

Les intégrer au champ de la discipline architecturale poserait quelques questions épistémologiques importantes. En quoi l'impôt sur le revenu proposé par Vauban est-il de l'architecture ? Mais ne pas les intégrer à l'architecture nous imposerait de nous demander alors quelle est la nature de ces productions et pourquoi nos auteurs courent plusieurs lièvres à la fois ? Si la pensée militaire de Palladio ou la géomorphologie du massif des Alpes par Viollet-le-Duc ne relèvent pas du champ de l'architecture, doit-on en conclure depuis cette même rigueur disciplinaire que, par-delà leurs activités d'architectes producteurs de bâti, le premier fut aussi, de façon tout à fait à part, un stratège militaire et le second un géologue ? Une telle position ne réglerait pas l'épineux problème de la relation de ces objets à l'architecture, car, dans chaque cas, *ce qui pense*, l'intelligence à l'œuvre dans ces travaux relève à plusieurs titres et de manière significative, de la pensée architecturale telle qu'on peut la voir opérer dans la production de bâti. C'est du moins ce que nous entendons montrer dans le présent travail.

Ce travail consistera donc à réinterroger chez ces figures le sens du mot *architecture* depuis leurs œuvres et écrits ne relevant pas de la production de bâti et de la ville par extension, en sortant ces travaux de la périphérie dans laquelle l'historiographie de l'architecture les a relégués pour ici les mettre, ou les remettre, au centre.

Pour ce faire nous commencerons par montrer comme l'architecture par-delà la production de bâti est une histoire sans histoire, un savoir sans pensée et une discipline sans objet.

A/ UNE HISTOIRE SANS HISTOIRE

Mais avant de tenter de trouver des réponses à ces questions, il faudrait bien mettre en évidence l'existence d'un problème. Car on pourrait nous opposer avec candeur que ce n'est pas un problème d'intégrer l'ensemble de ces productions à l'architecture, celles-ci ayant été produites par des architectes. Si tel est le cas, alors pourquoi la totalité des histoires de l'architecture se limite-t-elle à des histoires de bâtiments ? À notre connaissance, aucune histoire de l'architecture n'a jusqu'ici intégré les productions des architectes ne relevant pas de la production de bâti comme faisant pleinement partie de leur travail d'architecte. Pis encore, pas une seule histoire de l'architecture n'est fondée sur une prise en compte sérieuse de la phrase de Vitruve au livre I par laquelle il codifie l'architecture comme étant à la fois *production des bâtiments*, *gnomonique* et *mécanique*. On aurait pu penser qu'au regard de l'importance de la figure de Vitruve pour la discipline architecturale et son historiographie, un tel propos aurait pu faire l'objet d'une attention particulière. Il n'en est rien.

On ne peut que se demander comment un tel angle mort, sur une discipline aussi ancienne, de la part d'un champ d'étude aussi constitué et structuré sur l'ensemble du globe que l'historiographie de l'architecture, a pu subsister sur une si longue période. Les choix étonnants de l'historiographie de l'architecture sur ce point ne constituent pas le propos du présent travail¹⁰. Cependant, afin d'attester de la domination écrasante de la compréhension de l'architecture comme production de bâti dans l'historiographie de l'architecture occidentale nous nous sommes permis de composer une sélection de quelques propos introductifs d'ouvrages d'*histoire de l'architecture* depuis la fin du XIX^e siècle en Occident. Ce panel donne à voir de manière assez claire ce que cette historiographie architecturale entend par le mot *architecture*. Dans l'immense majorité des cas, le fait que l'architecture est comprise de manière stricte comme *de la production de bâti* n'est tout simplement pas mentionné. La chose est entendue. L'hypothèse qu'il en soit autrement ne relève pas du domaine du pensable. Voici quelques extraits, retenus parmi un ensemble bien plus vaste de textes concernés, de propos introductifs d'*histoires de l'architecture* dont les auteurs comptent parmi les figures les plus respectées de la discipline. Nous n'avons pas réussi à trouver un seul ouvrage envisageant la possibilité que l'architecture puisse ne pas être résumée à la seule production de bâti.

En 1899, Auguste Choisy place son histoire de l'architecture sous le thème de

¹⁰ Il nous semble que la prise en charge de cette question au sein de l'historiographie de l'architecture est importante et appelons de nos vœux l'existence d'un tel travail.

l'habitation, entendue comme espace bâti, en introduisant ses travaux ainsi :

« Les monuments de l'architecture naissante nous font apercevoir, dans leur manifestation la plus simple, ces inévitables attaches qui lient le mode de construire aux états successifs de l'humanité et font de l'histoire de l'art un résumé de l'histoire même des sociétés. Nous voyons l'habitation se reconstituer, se transformer suivant les vicissitudes du climat et du genre de vie qu'il impose ; les procédés se modifier avec les ressources locales, avec les progrès de l'outillage ; les effets imposants de masses employés comme premier moyen d'expression ; l'architecture funéraire et religieuse précéder l'art utilitaire ; l'art figuré devancer l'architecture. »¹¹

Le livre *Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries* de Henri Russell Hitchcock de 1958, commence par ces mots assignant l'architecture au débat sur les styles et à la production de bâti :

« Les chiffres ronds de la chronologie n'ont aucune signification particulière sur le plan historique. Les siècles, en tant qu'entités culturelles, commencent et se terminent souvent des décennies avant ou après la barre des cent ans. Les années autour de 1800 constituent toutefois une rupture importante dans l'histoire de l'architecture, non pas tant en raison d'un changement de style majeur à ce moment précis que parce que les guerres napoléoniennes ont provoqué une interruption générale de la production de bâtiments. »¹²

La *Storia dell'architettura moderna* de Leonardo Benevolo, publiée en 1960, est plus réflexive et mesurée dans son approche du terme architecture. La préface de l'ouvrage commence par ces mots :

« La tâche d'une histoire de l'architecture moderne est de présenter les événements contemporains dans le cadre de leurs précurseurs immédiats ; elle doit donc remonter suffisamment loin dans l'histoire pour permettre une compréhension complète du présent et replacer les événements contemporains dans une perspective historique adéquate. Les premières difficultés qui se posent concernent le champ d'investigation : jusqu'où doit-on remonter dans le passé ? Et comme le concept d'architecture n'a jamais été défini de manière définitive, mais qu'il varie d'une époque à l'autre, il n'est pas facile de dire quels faits doivent être couverts par cette recherche. »¹³

Il continue à entretenir un sens relativement élargi du terme architecture en se référant à une définition de William Morris. Il écrit :

¹¹ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Inter-Livres, Aubin Imprimeur, Poitiers, 1991, p. 1.

¹² Henri Russell Hitchcock, *Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Notre traduction, Penguin Books, 1963, p. xxi.

¹³ Leonardo Benevolo, *History of Modern Architecture*, Notre traduction Routledge and Kegan Paul, 1971, p. ix.

« Nous utiliserons donc le mot “architecture” dans son sens le plus large possible. Une définition précise est celle donnée par William Morris en 1881 : “L’architecture englobe la considération de tout l’environnement extérieur de la vie de l’homme ; nous ne pouvons pas y échapper si nous le voulons tant que nous faisons partie de la civilisation, car elle signifie un modelage et une modification de la surface même de la terre pour répondre aux besoins de l’homme, sauf dans le désert le plus éloigné”. »¹⁴

Si la définition semble ouverte à d’autres objets que la production de bâti, à la lecture de l’ouvrage on constate rapidement que *le sens le plus large possible* du terme architecture, tel que Benevolo, l’entend se limite sans écart à la production du paysage bâti en oscillant entre production de bâtiments et production de l’environnement bâti. On le constate clairement à la lecture de la table des matières de l’ouvrage dont l’ensemble des chapitres renvoie exclusivement à la production de l’environnement bâti. Il est assez frappant que *ce sens le plus large possible* ne puisse intégrer dans la sphère de son intelligibilité des modalités d’existence de l’architecture ne relevant pas de la production de bâti.

En 1968, Emil Kaufmann dans son *Architecture in the Age of Reason* adresse frontalement les liens entre l’histoire des idées et l’architecture, mais ce qu’il entend par architecture reste confiné à la production de bâti des architectes. Il écrit dans sa préface :

« J’ai estimé que je ne devais pas commencer par exposer mon concept historique, en utilisant les œuvres comme de simples illustrations, comme le font certains commentateurs dans d’autres domaines ; j’ai donc décidé de présenter le matériel dans un ordre approximativement chronologique, en procédant d’architecte en architecte, d’œuvre en œuvre, en m’intéressant aux relations entre le tout et les parties constitutives plutôt qu’aux formes et aux qualités formelles, et en développant les idées directrices à partir de l’analyse de la création individuelle. »¹⁵

Les 222 illustrations de l’ouvrage présentent, sans aucune exception, du bâti : bâtiments, monuments et places urbaines.

Tafuri et Dal Co, en introduction de leur *Storia dell’architettura contemporanea* de 1976, décrivent l’architecture comme relevant de la construction de l’environnement humain :

« L’histoire de l’architecture contemporaine présente un double visage. D’une part, c’est l’histoire d’une

¹⁴ *ibid.*, p. X.

¹⁵ Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*. Dover Publications, Inc, 1968, p. IX-X.

perte d'identité progressive et objective d'une discipline qui avait pris, à l'époque humaniste, un statut propre, mis en crise entre le XVIII^e et le XIX^e siècle.

D'autre part, c'est l'histoire d'une série d'efforts subjectifs déployés pour récupérer – sur une nouvelle base – l'identité perdue, en modifiant la structure organisationnelle même du travail intellectuel par rapport à la construction de l'environnement humain. »¹⁶

Kenneth Frampton, en 1980, dans son *History of Modern Architecture* écrit dans son introduction :

« Si tous les arts sont, dans une certaine mesure, limités par les masses de leur production et de leur reproduction, cela est doublement vrai dans le cas de l'architecture, qui est conditionnée non seulement par ses propres techniques, mais aussi par des forces productives extérieures : ce fait n'a jamais été aussi évident que dans le cas de la ville, où la scission entre l'architecture et le développement urbain a réduit soudainement et sur une longue période la possibilité pour la première de contribuer au second et vice versa. »¹⁷

Chez Frampton là encore, on ne mentionne pas le fait que l'architecture est de la production de bâti. Cela va de soi. L'objet de l'architecture se révèle en creux, elle dépend de forces productives externes. Dès lors, de quoi d'autre peut-il s'agir que de production de l'environnement bâti ? Les centaines d'illustrations de l'ouvrage composent un corpus composé quasi exclusivement d'œuvres de production de bâti. Les très rares exceptions étant des photos des architectes eux-mêmes, ou des productions graphiques qu'ils ont eux-mêmes réalisées.

La *Soria dell'architettura contemporanea* de Fanelli et Gargiani publiée en 1998 assume un resserrement strict de l'architecture à la production des bâtiments. Leur ouvrage s'ouvre ainsi :

« L'objectif de ce volume est de poursuivre une histoire des concepts et des solutions de ce qui constitue la spécificité de l'architecture, à savoir la relation entre espace, structure et enveloppe. Dans les solutions de cette relation sont incluses, selon les auteurs, toutes les autres raisons, pratiques et idéales, d'un artefact architectural. »¹⁸

Enfin, Jean Marie Pérouse de Montclos écrit dans son *Histoire de l'architecture française : de la Révolution à nos jours* de 2003 :

¹⁶ Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Notre traduction, Electa, 1992, p. 5.

¹⁷ Kenneth Frampton, *History of Modern Architecture*, Notre traduction, 1980, p. XI.

¹⁸ Giovanni Fanelli et Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea*, Notre traduction Edizioni Laterza, 1998, p. 9.

« Le corps du livre est un exposé linéaire, fondé sur une anthologie et respectueux de la chronologie. Tous les livres d'histoire de l'architecture sont, à leur façon, des anthologies. [...] Notre choix s'est porté sur des œuvres particulièrement représentatives, les œuvres exceptionnelles s'imposant d'elles-mêmes. [...] Pour éviter que certains passages de notre exposé ne ressemblent à un nécrologe, nous n'avons mentionné les destructions que dans les légendes des figures et dans l'index. »¹⁹

On le constate encore, chez Pérouse de Montclos, on ne précise jamais que l'architecture est une affaire de production de bâti car c'est une évidence. On le comprend ici non pas à la mention qu'il ferait du bâti en soi, mais à la formule « nous n'avons mentionné les destructions que dans les légendes » par laquelle il nous fait savoir qu'il se réfère à des constructions.

Il nous semble que cette petite somme de propos introductifs suffit à attester de l'existence d'un problème concernant la compréhension de la discipline architecturale par l'historiographie de l'architecture. Aucune de ces histoires ne mentionne l'existence de la gnomonique chez Vitruve, des armées chez Palladio, des institutions chez Quatremère ou des Alpes chez Viollet-le-Duc. Aucun espace mental n'existe dans l'ensemble de ces ouvrages pour ces productions pourtant si nombreuses et si intéressantes. Le fait le plus marquant qui émane de cette compilation de fragments reste à nos yeux que pour l'ensemble des historiens de l'architecture pris ici un peu au hasard des pays et des décennies, il n'est nul besoin de préciser de quoi on parle lorsqu'on parle d'architecture : il s'agit de production de bâti, cela va sans dire. Il s'agit à minima de l'histoire des bâtiments, dessinés par de grands architectes, ou au maximum de la production de l'environnement bâti sous ses diverses formes et échelles. Il n'est pas pensable qu'il puisse en être autrement. Pourtant, à lire les architectes eux-mêmes, la chose n'est pas si évidente.

À ce jour, *il n'y a donc jamais eu d'histoire de l'architecture*, il n'y a eu que des histoires des bâtiments réalisés par les architectes. Le présent travail entend ouvrir un champ pour une autre histoire de l'architecture.

B/ UN SAVOIR SANS PENSÉE

Sans anticiper sur les lectures que nous mènerons dans les pages qui suivent, il nous paraît ici important de commencer à attirer l'attention du lecteur sur un enjeu de la présente recherche. Il est important dans cette enquête sur le sens du mot architecture d'avoir en tête une question qui nous semble lourde de conséquences pour le présent et pour l'avenir. Aujourd'hui résumée à la production de bâti sur l'ensemble du globe,

¹⁹ Jean Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française : de la Révolution à nos jours*, Mengès, 2003, p. 9-10.

la discipline architecturale est puissamment mobilisée dans la construction de la réalité. Mais on est en droit de se demander ce qui constitue ce savoir architectural aujourd'hui, ce sur quoi il repose en tant que savoir et s'il reste légitime à prendre en charge la part du réel qu'on lui a confiée. Qu'est-ce qui fonde le savoir architectural ? Si nous décidons de définir le savoir architectural depuis le premier texte l'ayant codifié en Occident, ou bien si nous le codifions suivant les outils, les objets et les pratiques qu'il comprend aujourd'hui, nous obtiendrons sans nul doute une compréhension de ce savoir bien différente. Il importe d'observer avec attention *ce qui a pensé* en architecture ces deux mille dernières années pour mieux regarder la pertinence, voire même la légitimité, du savoir architectural contemporain sur la production de bâti, ainsi que, de manière plus générale, son impact sur la construction de la réalité.

Si l'architecture telle qu'elle est entendue aujourd'hui reste coupée, comme nous en faisons le constat, d'une part importante de ce qui la constituait il y a deux mille ans, que doit-on comprendre de *ce qui pense* en architecture aujourd'hui ? Faisons l'expérience de pensée suivante à fin d'exemple : si nous découvriions que le traité de Vitruve était en fait une sorte de *Pierre de Rosette* comprenant non pas une, mais trois langues. Si nous y découvriions que l'architecture était fondamentalement tripartite non pas, comme on a coutume de le dire, en *beauté, solidité, utilité*, mais en *production de bâtiments, gnomonique et mécanique* ? Qu'est-ce qu'une telle découverte nous dirait du savoir architectural entendu comme production de bâti stricto sensu tel qu'il est enseigné dans les écoles d'architecture et tel qu'il est pratiqué dans les agences d'architecture aujourd'hui ?

L'architecture aujourd'hui est-elle encore un savoir ? À ce stade, nous demandons au lecteur de considérer comme une hypothèse pensable que le savoir architectural, tel que nous l'entendons aujourd'hui, est trop oublieux de certaines questions qui l'ont vu naître, trop oublieux aussi de la pluralité d'objets qu'il avait pour vocation de prendre en charge lorsqu'il a été codifié par Vitruve, pour pouvoir encore être aujourd'hui un savoir. L'architecture serait dès lors un savoir qui ne fonctionnerait plus que sur des *savoir-faire* hérités, perpétués par des pratiques, des usages et des habitudes, sans connaissance ni compréhension de ses propres lois et principes. À l'image de ces langues bientôt mortes que seuls quelques individus isolés parlent encore tout en ne connaissant pas la grammaire qui les porte, ne possédant pas la compréhension du savoir qu'ils ne transportent plus que de manière somnambulique. L'architecture serait alors un savoir sans savoir.

C/ UNE DISCIPLINE SANS OBJET

L'hypothèse que l'architecture puisse être un savoir amputé d'une part trop importante de sa matrice intellectuelle originelle pour être capable de continuer à se

penser ne serait pas contradictoire avec le fait que l'architecture pèse plus de nos jours dans la construction de la réalité que jamais dans l'histoire de l'humanité. L'humain n'a jamais autant construit qu'au XX^e siècle et cette production de bâti a été très majoritairement encadrée par l'exercice libéral de la pratique des architectes. Mais cette vitalité de l'exercice de l'architecture n'est pas nécessairement corrélable avec la capacité de ce savoir à se penser lui-même. Elle ne garantit pas non plus sa capacité à penser depuis son propre savoir les objets dont il assume la charge.

Cette question est beaucoup trop large pour pouvoir être considérée totalement dans notre travail. Cependant, certains éléments de notre réalité collective nous donnent des éléments de réponse. Par exemple, la pratique de l'architecture est explicitement codifiée par le droit en France. La définition du mot architecture pour le droit français est éclairante sur les relations qu'elle codifie avec la production de bâti. De la même manière que nous avons pu le constater dans le champ de l'historiographie de l'architecture, la loi sur l'architecture de 1977 ne considère pas devoir préciser que l'architecture est du bâtiment. Il est là encore entendu qu'il s'agit de production de bâti, la loi ayant dès lors pour objet d'encadrer cette production. La loi de 1977 commence ainsi :

« L'architecture est une expression de la culture.

La création architecturale, la qualité des constructions, leur insertion harmonieuse dans le milieu environnant, le respect des paysages naturels ou urbains ainsi que du patrimoine sont d'intérêt public. Les autorités habilitées à délivrer le permis de construire ainsi que les autorisations de lotir s'assurent, au cours de l'instruction des demandes, du respect de cet intérêt. »²⁰

Dans la loi de 1977, il n'y a pas d'architecture sans permis de construire. Si un savoir architectural par-delà la production de bâti a existé à certains moments de l'histoire entre Vitruve et nous, la codification législative actuelle ne lui laisse aucune possibilité d'existence tant dans l'imaginaire que dans les conditions légales d'exercice de la maîtrise d'œuvre.²¹ Ainsi, si un tel savoir de l'architecture a pu exister, si celui-ci existait même encore de nos jours, le champ disciplinaire qui est le sien serait dépouillé de tout objet d'application du point de vue légal. L'absence d'intelligibilité par le droit d'autres objets auxquels le savoir architectural pourrait être appliqué constitue un trou noir depuis lequel cette discipline ne peut s'accrocher à aucun autre objet que le bâti. L'architecture par-delà la production de bâti est aujourd'hui juridiquement une discipline sans objet.

²⁰ Loi n° 77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture, Légifrance, consultable sur l'adresse : <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000522423/>

²¹ Il serait sur ce point intéressant de faire l'histoire du statut des objets architecturaux d'un point de vue juridique et voir si le bâtiment a toujours été le seul digne de bénéficier d'un tel statut.

Nous espérons avoir ici esquissé par ce balayage de faits assez divers que la coappartenance présumée de l'architecture et du bâti doit être remise en question. Nous espérons aussi avoir donné une idée de la puissance des réticences et des oppositions qu'une telle hypothèse ne manquera pas de susciter. Proposer l'idée que l'architecture ne s'épuise pas dans la production de bâti annonce un voyage à rebours de présupposés très fortement ancrés dans l'imaginaire collectif tout autant que dans l'ensemble des institutions qui en régissent l'existence, qu'elles aient mandat pour la pratiquer, en faire l'histoire, l'enseigner ou la codifier. De fait, un tel voyage ne sera pas sans soulever certaines objections. La puissance et la prégnance de cet impensé ne rendent que plus nécessaire à nos yeux le présent travail, au risque de se voir expliqué pourquoi notre hypothèse serait en fait erronée.

Arrêtons nous désormais sur quelques points de méthode avant de nous employer à qualifier théoriquement la nature de l'entreprise menée ici.

II/ CONSIDÉRATIONS DE MÉTHODE

Le travail de lecture de ces huit auteurs a été l'objet de nombreuses considérations méthodologiques ces six dernières années. Nous les présentons aussi brièvement que possible afin de ne pas alourdir la lecture de l'ensemble. Il apparaît cependant important de préciser au préalable ces points de méthode afin d'éviter un certain nombre de malentendus.

A/ CONCERNANT CES HUIT FIGURES

1/ SUR LE CHOIX DE CES HUIT FIGURES À L'EXCLUSION D'AUTRES

Ce travail aspire à une historiographie différente de l'architecture dans sa totalité. De fait, d'autres figures auraient pu, auraient peut-être dû, faire partie du présent travail. Mais il nous a fallu faire un choix. Ce carottage spécifique sur deux mille ans a été construit avec cinq objectifs principaux en tête :

(1) Par ce choix nous avons souhaité faire face aux discours majeurs de l'architecture en occident. Qu'il s'agisse des discours fondateurs, avec Vitruve et Alberti, ou des figures incontournables de l'histoire de l'architecture occidentale, comme Palladio,

Viollet-le-Duc ou Le Corbusier, nous avons souhaité mener notre hypothèse de travail au cœur des personnages incarnant de la manière la plus incontestable ce que l'on a coutume d'appeler *l'histoire de l'architecture*. Ainsi, il ne s'agit pas de figures pour lesquelles nous avons une affection particulière. La lecture de certains auteurs nous a été même été particulièrement pénible. Mais il s'agissait pour nous de ne pas prendre des figures de second plan dont on aurait pu nous objecter qu'elles n'étaient pas centrales dans la tradition architecturale occidentale et que, de fait, elles nous en donnaient une vision erronée, qui s'accordait à nos désirs. Les figures retenues sont partis les plus marquantes et les plus déterminantes de l'histoire de l'architecture en occident.

(2) Les huit figures retenues couvrent la période étant majoritairement identifiée comme balisant l'histoire de l'architecture occidentale *dans son ensemble* en allant de Vitruve, premier texte disponible de cette tradition, à Rem Koolhaas, personnage toujours vivant à l'heure où nous écrivons ces lignes. Par ce spectre large de deux mille ans, nous souhaitons là encore ne pas nous voir reprocher d'avoir trié des moments historiques qui auraient joué en notre faveur. Nous avons retenu les moments habituellement considérés comme étant les plus marquants de l'architecture en occident : (1) Rome et son dialogue avec la tradition grecque, (2) les débuts de la Renaissance en Italie et (3) l'apogée de la Renaissance italienne, (4) *l'architecture à la française*²² issue de la constitution de l'État français et du poids croissant de la France dans l'histoire, (5) l'architecture au tournant de la Révolution française, (6) le dix neuvième siècle français et enfin les deux *vingtième siècle*, c'est-à-dire (7) le « Mouvement moderne »²³ et (8) l'après seconde guerre mondiale. Il est important de noter que n'étant pas germaniste ni latiniste notre travail s'est reporté en priorité sur des textes dont nous maîtrisons la langue, c'est-à-dire des textes français, anglais et italiens. L'importance dans ce corpus de textes en français n'est ainsi pas à comprendre comme une forme de chauvinisme, ce sentiment nous étant particulièrement étranger. La représentation importante d'architectes français est la conséquence d'une familiarité avec la tradition architecturale en France du fait de notre état civil. Par ailleurs, la présence importante de ce corpus de textes français ne saurait être comprise comme le signe d'une prédisposition particulière de l'architecture française à une existence *par-delà la production de bâti*. Encore une fois, nous souhaitons vivement que l'ensemble des architectes depuis Vitruve soient relus depuis la perspective que nous proposons ici. Il ne fait aucun doute pour nous que des figures majeures comme Schinkel, Semper, Morris, Ruskin et tant d'autres gagneraient à être relues depuis la question qui est ici posée. Du peu que nous savons

²² L'expression est de Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Op. cit., L'architecture à la française...*

²³ Nous nous expliquerons au moment opportun sur l'usage de cette dénomination, cf. le septième tableau de la partie deux, portant sur Le Corbusier.

de ces figures, n'ayant pas mené de lecture systématique de leurs écrits, de telles explorations ne sauraient d'ailleurs qu'enrichir notre hypothèse plutôt la mettre en danger.

(3) Ce choix de figures avait aussi pour but d'adresser des personnages n'étant pas habituellement considérés comme relevant pleinement de la discipline architecturale, c'est-à-dire de traiter de personnages au statut un peu trouble. C'est notamment le cas de Vauban et de Quatremère de Quincy. Mais c'est aussi étonnamment, comme nous le verrons le cas de Vitruve, bien souvent considéré comme un ingénieur militaire plutôt que comme un architecte. Ces figures d'une importance absolument considérable dans l'histoire de l'architecture sont finalement assez peu considérées du point de vue de l'historiographie de l'architecture en regard d'autres.²⁴ Le choix présenté ici avait notamment pour objectif de montrer que l'entreprise d'analyse de la pensée architecturale que nous engageons rebat au moins partiellement les cartes. En suspendant cet a priori selon lequel l'architecture serait le bâti, on fait entrer dans son Panthéon des personnages n'étant pas habituellement considérés comme étant pleinement des architectes. C'est clairement le cas de Vauban qui est plutôt qualifié d'ingénieur ou d'architecte militaire, mais n'est jamais compris comme une figure centrale de la pensée architecturale.

(4) Le choix de ce corpus avait aussi pour but de modifier notre perception de figures les plus importantes de la tradition architecturale en occident puisqu'il nous apparaissait que l'historiographie en avait fait des héros de la production de bâti, exclusivement et de manière impropre. C'est tout particulièrement le cas d'Alberti, de Palladio, de Viollet-le-Duc et de Le Corbusier. Nous avons la faiblesse de penser que le présent travail participe d'une rénovation salutaire de la réception des travaux de ces importantes figures, ce déplacement du regard n'ayant que trop tardé.

(5) Enfin, et c'est peut-être la chose la plus importante, ce choix avait pour objectif de confronter aux figures les plus massives de l'histoire de l'architecture ce qui n'était qu'une hypothèse il y a six ans. La constitution de ce corpus avait pour objectif d'éprouver la validité de notre intuition. Il s'est agit effectivement de modifier la perception du champ architectural, à commencer par la nôtre. Ceci ne pouvait se faire

²⁴ La chose est un peu différente selon qu'on regarde des textes d'histoire de l'architecture ou qu'on considère des monographies d'architectes. Dans ce second exercice l'exhaustivité des travaux des architectes tant à primer sans pour autant que le grand récit de l'histoire de l'architecture s'en trouve transformé. Une analyse comparée de l'importance de l'architecture par-delà la production de bâti dans les monographies et son absence dans les histoires de l'architecture devrait, selon nous, être menée. Pour information, à l'entrée *Vitruve* la BnF recense 313 notices bibliographiques, *Alberti, Leon Battista* 298 notices, *Palladio, Andrea* 268 notices, *Le Corbusier* 1075 notices, *Quatremère de Quincy* 272 notices, *Viollet-le-Duc* 661 notices, *Koolhaas, Rem* 66 notices.

qu'en se confrontant aux figures majeures, parfois même à la présence suffocantes, de l'historiographie de l'architecture. De ce point de vue, nous devons dire que la lecture de l'ensemble de ces textes a été absolument passionnante et que nous en sortons profondément transformés. Nous sommes à jamais redevables des dispositifs de promotion de la recherche mis en place par le Ministère de la Culture et les *Écoles Nationales Supérieures d'Architecture* (ENSA) en France pour avoir pu bénéficier de la mise à disposition du temps nécessaire à la lecture de l'ensemble de ces textes.

2/ SUR LA DIMENSION COLLECTIVE DE CES HUIT FIGURES ISOLÉES

L'historiographie de l'art en général et celle de l'architecture en particulier partagent cette caractéristique qu'elles construisent généralement des récits autour de personnages isolés, considérés comme exceptionnels. Nous ne sommes pas historien mais les hasards de nos travaux nous ont amené à constater sur ce point un décalage important entre l'historiographie de l'architecture et l'historiographie du vêtement. L'historiographie du vêtement fait peu de cas des individualités en regard de l'historiographie de l'architecture. Les travaux de Ranjan Aditi, Patricia Rieff Anawalt, Jacqueline M. Atkins, François Boucher, Edwards Eiluned, Philippe Perrot, Michel Pastoureau, Daniel Roche ou Nira Wickramasinghe²⁵ sur le vêtement semblent inverser les rapports de causalité entre individus et vie culturelle des formes. Les histoires de l'habillement que nous avons pu consulter se donnent à voir comme des histoires de l'évolution des mentalités, des sensibilités auxquelles s'agrègent de temps à autre des figures individuelles. En architecture c'est très majoritairement l'inverse qui se produit. Ce sont les figures individuelles qui, par leur créativité singulière ou le génie qui leur est accordé, président à l'évolution des formes et des sensibilités. Cette tendance est particulièrement saillante en ce qui concerne l'historiographie de l'architecture moderne dans laquelle les protagonistes sont bien souvent portraituretés sous les traits de héros par des qualificatifs tels que *pionniers, avant-gardistes, génies, précurseurs*, etc., le célèbre film de King Vidor *The Fountainhead*²⁶ étant une incarnation filmique bien connue de ce travers historiographique.²⁷

Notre objet n'est pas de déconstruire ce phénomène, mais nous sommes catégorique sur le fait que pour le lecteur non expert de la question de l'écriture de l'histoire que nous sommes, la différence est saisissante. De ce point de vue, le présent travail se

²⁵ Nous ne pouvons lister ici l'ensemble de ces travaux. Le livre de Philippe Perrot, *Dessus et dessous de la Bourgeoisie*, Éditions complexes, 1992, est un très bon exemple de ce positionnement historiographique.

²⁶ King Vidor, *The Fountainhead*, 1949 diffusé en France sous le titre de *Le rebelle*.

²⁷ Sur ce sujet lire Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press, 2001.

situé dans une situation particulièrement inconfortable. Nous souscrivons pleinement au positionnement historiographique pour qui l'évolution des formes, des discours et des pratiques est le fait de phénomènes massifs, de fond, contrairement à l'idéalisation et l'héroïsation d'individus isolés que le grand récit de l'architecture semble avoir construit depuis ses origines. Pourtant, le présent travail est construit sur l'observation resserrée de huit figures isolées. Formellement, il est difficile de voir ici autre chose qu'une contradiction pour laquelle nous devons tenter de fournir quelques explications. En un mot, disons que les huit figures retenues sont présentées ici à titre d'exemple et non pas pour leur exemplarité.

Sans minimiser ce problème, il est cependant important de noter que la volonté de participer d'une refondation de la compréhension de l'architecture par une lecture différente de son passé appelait aussi stratégiquement dans un premier temps à nous confronter aux figures mythiques de l'architecture. Cette confrontation aux figures mythiques du grand récit de l'architecture ne signifie pas que nous reconnaissons la légitimité qu'ils auraient à bénéficier de ce statut de mythe. Elle atteste tout au plus de notre reconnaissance du fait que ces figures jouissent d'un tel statut.

Comme le lecteur le découvrira, les travaux des architectes ne relevant pas de la production de bâti concernent bien souvent des pans plus importants des populations que la clientèle toujours restreinte des architectes. Il nous apparaît important de faire émerger dans l'imaginaire partagé de la discipline architecturale que les *grands architectes* n'ont pas uniquement produit des objets isolés exceptionnels pour une clientèle privilégiée, mais ont été aussi lourdement engagés dans la gestion des problèmes massifs des sociétés. Par exemple, faire passer le discours sur Palladio du *chef-d'œuvre* de la Rotonda à ses travaux portant sur la question de la guerre participe pour nous d'un travail de démythification de Palladio en tant que sujet créateur et de sa mise au service de problèmes collectifs majeurs de son temps.

3/ SUR L'EUROCENTRISME, LE RACISME ET LE PHALLOCRATISME DU CORPUS D'ARCHITECTES RETENUS

Le choix d'étudier un corpus uniquement construit sur des discours eurocentrés, composé exclusivement d'hommes blancs n'est pas à comprendre comme un positionnement politique en défense des valeurs de l'eurocentrisme et du patriarcat. Ce travail consiste clairement à traiter d'un objet d'étude qui n'aurait jamais pu exister sans une histoire réelle et très concrète de la domination. Il n'est pas d'histoire de l'architecture qui ne repose sur l'étude du corps social dominant. Il n'est pas de production architecturale qui ne participe des rapports de classe au sein des sociétés. Il n'est pas d'étude d'un objet circonscrit à une histoire européenne sur un temps aussi

long qui ne soit une étude de la domination violente de l'Europe sur le monde. L'histoire de l'architecture est ainsi.

C'est donc en travaillant à ne pas être complaisants à l'égard de cette domination que nous adressons les discours de ces huit hommes blancs, aristocrates ou bourgeois d'Europe occidentale. Leurs discours se révèlent au détour de certaines pages tour à tour racistes, phalocratiques, très majoritairement eurocentrés et s'ils sont parfois universalistes c'est bien souvent en défense du colonialisme dont les ravages sont infinis. Nous devons bien avouer que la lecture de certaines pages n'a pas été un moment agréable. Il ne fait aucun doute pour nous que les parcours des figures étudiées ici s'appuient sur un amas de corps dominés et mis aux travail par la culture à laquelle ils appartiennent. Il n'existe aucun doute dans notre esprit que chacune de ces figures est une des expressions structurelles de cette domination. Leurs discours reposent toujours, s'appuient souvent, et visent parfois directement à légitimer des mécanismes d'oppression. L'histoire de l'architecture n'est pas une histoire de l'émancipation.

Pour autant, le présent travail n'est pas une analyse du coût et des effets de cette domination. Il n'est pas non plus une étude des raisons ou des mécanismes de cette domination. Si cette domination structurelle massive doit être étudiée, et elle l'est heureusement de plus en plus à juste titre, nous défendrons ici que les possibilités de dépassement des structures de domination que nous souhaitons ne se situent pas exclusivement dans leur opposition frontale. C'est depuis un regard critique des structures de pouvoir qui rendent possible l'oppression des individus que nous travaillons sur ces textes dominant l'histoire de l'architecture, eux-mêmes écrits par des dominants. Mais il nous a semblé au fil de ces lectures que la meilleure manière de mettre à jour la part de leurs travaux participant ou s'opposant à l'émancipation des sujets était de rapporter leur propos en les citant.

Les structures de domination qui sous-tendent la pratique architecturale sont nombreuses : le capital financier, la classe sociale supérieure des architectes, la puissance des commanditaires qu'il s'agisse de l'État, de la bourgeoisie, de l'aristocratie, de l'église ou de tout autre groupe dominant au fil des âges, le capital symbolique requis pour entrer en relation avec les *œuvres*. Sur l'ensemble de ces questions, la lecture de ces nombreux textes a révélé plusieurs faits notables. Premièrement, aucun des textes étudiés ne fait état des structures de domination depuis lesquelles il s'énonce. Deuxièmement, certains textes sont résolument pour la consolidation et le renforcement des structures de domination qui les portent. Troisièmement, certains textes nous apparaissent aujourd'hui comme se plaçant résolument dans la perspective de construction d'une émancipation pour les populations opprimées, même si ces textes et leurs auteurs prennent la parole depuis les structures de domination responsables des maux qu'ils réprouvent. Quatrièmement, parmi les figures souhaitant user de l'architecture pour participer de

l'émancipation des populations opprimées, on peut se demander si, rétrospectivement, leurs efforts n'ont pas à l'inverse contribué à une expansion de leur domination.

Le présent travail adopte une position distanciée vis-à-vis de cet endroit de la convergence des dominations que constitue l'architecture. Ce travail est conscient de l'hyper concentration des structures d'oppression et de domination qui sous-tendent la possibilité même d'existence de ces textes. Le choix a été fait de donner à voir les discours tels qu'ils se pensent eux-mêmes. Il ne s'est pas agi pour nous d'exprimer un jugement à leur égard, même si la tentation a pu parfois être forte de le faire.

4/ SUR LE RAPPORT À LA LITTÉRATURE PREMIÈRE À L'EXCLUSION DE TOUTES LES AUTRES

En accord avec Pierre Caye, le choix a été fait de restreindre notre chantier de lecture exclusivement à la littérature première. Ainsi, ne sont étudiés dans ce travail que les textes rédigés de la main des huit architectes étudiés. En effet, pour pouvoir travailler notre sujet, il a été paradoxalement nécessaire de nous soustraire à l'intelligence collective massive des écrits de la littérature secondaire portant sur ces huit figures. Ceci a été nécessaire pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, il nous faut reconnaître que la littérature secondaire sur ces huit figures constitue un océan d'une ampleur telle qu'elle représente une masse de lecture absolument insurmontable dans le cadre de ce travail de thèse. Mais la véritable raison se situe ailleurs. Nous avons laissé l'ensemble de la littérature secondaire de côté car immanquablement, la totalité de ces écrits présuppose l'architecture comme étant *de la production de bâti*. Le fil que nous avons dû tenir était assez fragile pour ne pas nous exposer à la tempête puissante et permanente d'une hypothèse inverse à celle ici travaillée. Ainsi, hormis à de très rares exceptions, le présent travail a avancé sans l'appui de cette littérature secondaire autant qu'il était possible de le faire. Le risque étant grand de construire la situation idéale pour l'émergence d'une forme aiguë de solipsisme, nous nous sommes informés malgré tout de certains ouvrages d'importance et de certaines hypothèses majeures ayant cours à l'égard des figures étudiées. Sauf rare exception, nous n'y ferons pas ici référence.

Il est important de noter que notre travail ne s'élance pas seul dans cette voie. Ce travail s'inscrit dans une démarche de recherche portée par Pierre Caye d'une attention aux textes, peut-être pourrait-on parler d'un retour au texte. Ce travail est mené collectivement dans le cadre du séminaire doctoral animé par Pierre Caye intitulé *Arts, technique, production* au Centre Jean Pépin duquel le présent travail est issu. Cette dimension partiellement collective du travail est la raison pour laquelle l'usage du *nous* a été retenu plutôt qu'un énoncé à la première personne.

5/ SUR LA QUESTION DU RAPPORT DE CES ARCHITECTES À LEUR TEMPS

Travailler sur une période de deux mille ans impose d'avoir un point de vue sur l'histoire. En effet, quelles relations souhaitons-nous établir avec ces énoncés vitruviens datant de la Rome antique par exemple ? Les quelques références qui sont faites à Vitruve aujourd'hui semblent plutôt faire état de son inactualité que de son actualité. En effet, il semble que la réception de Vitruve aujourd'hui soit majoritairement sujette à une conception chronologique de l'histoire, peut-être même téléologique, en ce sens que ses écrits semblent être implicitement considérés comme les balbutiements d'une science en train de naître que le bénéfice des deux mille ans qui nous séparent de lui aurait enrichis, affinés, perfectionnés. Ce n'est pas ce rapport à l'histoire que nous avons retenu. Nous envisageons ici l'ensemble des auteurs étudiés de manière synchronique, en considérant qu'ils participent, à égalité, d'une même conversation, émancipée du préjugé chronologique qui associe de manière mécanique le temps qui passe à une forme de progrès. Ceci implique par exemple que Vitruve doit être pris au sérieux, comme s'il était présent aujourd'hui, et non pas mis à distance d'une manière qui nous permettrait d'infléchir ou de disqualifier sa parole. La chose n'est pas rare. Dans le passage du livre VII au livre VIII du *De l'architecture*, Vitruve passe des livres traitant de la production de bâti aux trois livres n'en traitant pas. Il écrit à ce propos :

« Aussi en ai-je terminé, en sept volumes, avec les édifices et les normes auxquelles doit répondre toute construction bien faite. Dans le volume suivant je traiterai de l'eau, et exposerai comment, là où elle fait défaut, on peut la découvrir, et quelle méthode utiliser pour son adduction ; et je dirai à quels signes on reconnaît si elle est salubre et propre à la consommation. »²⁸

Pierre Gros, chercheur de tout premier plan de l'architecture de l'Antiquité romaine, dernier traducteur en date du *De architectura* en langue française, écrivait à propos de ce passage du livre VII au livre VIII :

« Vitruve est bien conscient du fait que les volumes proprement architecturaux se terminent avec le livre VII, et qu'il va passer à d'autres champs d'activité et de compétence, inscrits dans la définition antique de la pratique architecturale. »²⁹

Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction de ce travail, cette phrase donne à penser que la tripartition vitruvienne de *production de bâtiments*,

²⁸ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 503.

²⁹ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 503, note 131.

gnomonique, mécanique ne serait pas une réalité, y compris pour Vitruve lui-même. Il est difficile pour nous de comprendre ce qui permet à l'auteur d'avancer une telle hypothèse.

Toutefois, si notre posture d'ensemble est synchronique, nous ne pouvons pas faire abstraction de la différence de mondes dans lesquels chaque figure est prise. Ainsi, pour chaque cas d'étude nous tenterons de contextualiser historiquement l'environnement social et politique à l'œuvre. Nous nous attacherons particulièrement à montrer comment chaque contexte historique se structure en se focalisant sur des problèmes spécifiques. C'est toujours cette spécificité des problèmes conjoncturels qui amène les architectes à proposer de nouveaux modes d'existence de l'objet architectural. Il est à noter sur ce point que, n'étant pas historien de formation et travaillant sur des moments historiques fondamentalement différents, c'est un exercice difficile pour nous de brosser à grands traits huit moments historiques si divers. Si l'hypothèse générale du présent travail est jugée pertinente par nos pairs, nous espérons que des analyses plus fines et des mises en contexte historiques plus savantes que celles proposées ici pourront être menées.

6/ SUR LA RELATION QUE CE TRAVAIL ENTRETIENT AVEC LA DÉFINITION QUE CES HUIT ARCHITECTES DONNENT EUX-MÊMES DE L'ARCHITECTURE

Le rapport au texte entretenu ici pourrait sembler paradoxal. En effet, d'une part, les textes des auteurs sont exhumés comme traces du passé et utilisés comme preuves de l'existence dans d'autres temps d'une architecture par-delà la production de bâti. Un nombre assez conséquent de citations est notamment proposé dans lesquelles les architectes font de l'architecture un travail plus large que la production de bâti. Ils y traitent de l'architecture comme d'un champ dépassant largement la production de bâti.

Cependant, d'autre part et dans le même temps, l'hypothèse générale de ce travail va parfois à l'encontre des conceptions que les architectes ont de leur propre travail, s'opposant parfois à la définition de l'architecture que ces auteurs proposent eux-mêmes. Les textes ne sont plus alors utilisés suivant les idées qu'ils défendent, mais à rebours de leurs propres thèses. Ce qui pourrait sembler être une contradiction est en fait une conséquence nécessaire de notre hypothèse. Dans un premier temps, l'ensemble du corpus est analysé factuellement pour attester, dans les mots des architectes eux-mêmes, d'une compréhension de l'architecture n'étant pas restreinte à la production de bâti. Cependant, dans un second temps, notre travail a consisté à essayer de donner sens à ce matériau très large. Il nous a fallu tenter de comprendre la définition de l'architecture qui se dessinait par de tels usages, car nous ne disposons

pas actuellement à notre connaissance d'une définition de l'architecture capable de faire sens d'une telle pluralité de pratiques et d'objets. De fait, notre travail interprétatif a dû s'émanciper de la conception que les auteurs avaient eux-mêmes de leur propre travail pour pouvoir penser cette question. Il ne s'agit donc pas pour nous d'une trahison des textes ou de leurs auteurs, mais d'une tentative de penser une question qu'ils n'ont parfois pas pensée, dont ils n'ont tout simplement parfois pas fait état dans leurs écrits, ou pour laquelle il existe une forme de contradiction dans leurs écrits.

Par ailleurs, par-delà les singularités des positionnements de ces figures sur cette question, il nous faut être clairs sur l'hypothèse générale de ce travail. Défendre que l'architecture a pu exister par le passé par-delà la production de bâti ne signifie pas que les acteurs ayant mis en œuvre une telle architecture aient été conscients de la définition de l'architecture que leur travail dessinait. Il est possible que la définition que nous cherchons de l'architecture puisse aller à rebours de l'ensemble des définitions de l'architecture jalonnant l'histoire de la discipline. Aussi surprenante que puisse être une telle hypothèse, y compris pour nous même, nous devons accepter qu'il peut ne pas y avoir de réponse existante à une question si celle-ci n'a jamais été posée. Le présent travail est fondé sur trois hypothèses principales. (1) Lorsque les architectes parlent d'architecture, ils ne parlent pas seulement de bâtiment, ils parlent aussi d'autre chose. (2) Nous ne savons pas de quoi ils parlent. (3) Peut-être ne le savent-ils pas eux-mêmes.

7/ « CE QUI PENSE CHEZ... »,
« LA PENSÉE ARCHITECTURALE SELON... »,
« LA DÉFINITION DE L'ARCHITECTURE POUR... »

Ainsi, chaque chantier de lecture d'une figure a consisté à suspendre dans notre esprit la conception selon laquelle l'architecture serait simplement *l'art de bâtir* en tâchant de remplacer cet a priori par un vide et tenter de voir ce qui émergeait des textes mêmes comme définition de l'architecture. Il s'agissait d'arriver à voir si, ce qui se joue dans les textes et les pratiques de ces architectes qualifiait plus justement, autrement, la fonction, l'essence, le rôle dans les activités humaines de ce terme *architecture*. Chaque lecture de corpus avait donc pour objectif de cerner *ce qui pense chez* cet architecte, qu'est-ce que *la pensée architecturale selon* cet architecte, quelle est *la définition de l'architecture pour* cet architecte ? Nous avons tenté de comprendre quel type de savoir est à l'œuvre chez chacun de ces personnages lorsqu'ils pensent et

produisent de l'architecture. Quel est le *régulateur intime*³⁰ propre à chacun ? Car si l'architecture n'est pas le bâtiment, mais une forme de *mise en ordre* régissant les bâtiments et d'autres objets, alors, les fondations épistémologiques et logiques de cet ordre sont à trouver chez chacune de ces figures. Ainsi, nous avons chaque fois tenté de comprendre quelle définition de l'architecture était à l'œuvre dans les travaux de chacune de ces figures, indépendamment de la compréhension qu'elles-mêmes pouvaient en avoir. Le fait que nous nous soyons autorisés à prendre cette distance vis-à-vis de l'opinion de leurs auteurs s'explique aussi par le fait que l'ensemble de ces acteurs ne pouvait pas observer l'architecture depuis là où nous nous trouvons aujourd'hui. Ces figures ne pouvaient regarder l'architecture comme un ensemble, tel qu'il se donne à voir pour nous, après deux mille ans d'existence du *De l'architecture*. Ces huit figures ne pouvaient se voir elles-mêmes ensemble comme nous pouvons les voir aujourd'hui.

Il nous faut exprimer ici à quel point le fait de mettre entre parenthèses cette compréhension de l'histoire de l'architecture comme *histoire de bâtiments* a été absolument passionnant. Être émancipé de cette vision pendant ces six années et tenter de voir pour elles-mêmes la diversité des pratiques couvertes par ce terme architecture a été une expérience absolument merveilleuse. Nous ne savons pas si le présent travail saura le communiquer au lecteur, mais, en ce qui nous concerne, nous sortons avec un espoir débridé quant à la capacité de la discipline architecturale à pouvoir faire face aux importants dangers pesant sur nos sociétés aujourd'hui. Lire l'ensemble de ce corpus a été un bain de jouvence. Nous espérons vivement que l'énergie qui émane du savoir architectural par-delà la production de bâti, son intelligence, son inventivité toujours renouvelée, et dans une certaine mesure, sa cohérence historique, puissent un jour se répandre sur l'ensemble des écoles d'architecture et sur la jeunesse qui les fréquente dans ce moment particulièrement complexe et à plusieurs titres préoccupant des affaires humaines. S'il est bien une chose que la lecture de ce corpus nous a enseignée, c'est la capacité du savoir architectural à inventer des modes d'existence spécifiques de l'architecture face au danger de l'époque.

³⁰ La formule est de Viollet-le-Duc : « L'imagination ne produit que des rêves insaisissables, si l'homme ne possède pas une sorte de régulateur intime qui le force de donner à ses rêveries une apparence vraisemblable. Ce régulateur, c'est sa raison, ou plutôt (car nous n'avons pas de mot en français pour rendre notre pensée) sa faculté de raisonner. » Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, édition intégrale tome 1 et 2, Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles 1977, p. 25.

B/ CONCERNANT CERTAINES DIFFICULTÉS MÉTHODOLOGIQUES AUXQUELLES CE TRAVAIL S'EXPOSE

1/ À PROPOS DE QUELQUES TRAVERS MÉTHODOLOGIQUES ET LES TENTATIVES DE LES MAÎTRISER

(1) Couvrant une période de deux mille ans d'histoire, (2) nous focalisant uniquement sur une figure à des moments donnés de cette « période », (3) n'étant pas historien et ne bénéficiant que de connaissances très sommaires sur chacune des périodes considérées, nous avons constaté au fil du travail que notre méthode amenait à divers endroits à accorder trop d'importance aux personnages étudiés dans leurs moments historiques respectifs. Notre focalisation sur un individu, pour un moment historique donné, tend à hypertrophier l'importance de cet acteur dans l'histoire. Par exemple, lorsque Vauban écrit sa *dîme royale* il faut un historien de l'économie et de l'impôt pour savoir dans quelle mesure la question de l'impôt existe déjà dans les mentalités de son temps et dans quelle mesure Vauban anticipe ou suit une tendance de son époque. Prenons un exemple. Vauban revendique trois nouveautés dans l'art du siège par son *Traité de l'attaque des places*. Dans son introduction à ce traité, Clément Oury explique :

« On a souvent voulu contester le caractère novateur de ces trois techniques. On a d'abord refusé à Vauban l'honneur d'avoir le premier mis en œuvre les parallèles dans les sièges européens. Devant Stenay, en 1654, le maréchal de Fabert eut de fait l'idée de relier entre eux plusieurs boyaux – Vauban était présent, mais seulement comme ingénieur volontaire. La volonté de prendre en enfilade des lignes de défense adverse n'est pas neuve non plus, elle avait été évoquée dès 1629 dans les Pratiques du sieur Fabre, écrit par un ingénieur français. D'autres historiens ont argué du fait que Vauban lui-même s'était peu servi de ses propres innovations. Ainsi, ce n'est qu'au siège d'Ath que Vauban utilise pleinement le ricochet – c'est-à-dire à la fin de sa carrière militaire. »³¹

On le constate aisément ici, les notions de paternité, de nouveauté et d'innovation requièrent des connaissances dont nous ne disposons pas. Ceci ne nous retire cependant ni le droit ni la capacité de constater des trous, des manques, des absences majeures dans l'historiographie de l'architecture. Ces manques amènent à questionner les présupposés sur lesquels se fonde la compréhension d'ensemble de la

³¹ Clément Oury, introduction à *Traité de l'attaque des places*, in *Les Oisivetés de Monsieur de Vauban*, p. 1165.

discipline architecturale par ceux qui disposent des connaissances spécifiques de chaque moment historique étudié et qui manquent au présent travail. C'est le sens du présent travail que de mettre sur la table cette question, sans les connaissances historiques précises des moments choisis. Ce travail devra, si son hypothèse est jugée pertinente par nos pairs, être affiné, critiqué et ajusté par les savoirs spécifiques de l'écriture de l'histoire.

C'est en ce sens que nous nous sommes efforcés autant que possible au fil de ce travail de porter le moins d'attention possible à l'éventuelle nouveauté de tel ou tel dispositif, procédé ou projet. Nous ne disposons pas des connaissances nécessaires pour en faire état. Ainsi, nous avons tenté plutôt de concentrer notre attention sur l'analyse factuelle et la compréhension de *ce qui pense* et de *comment ça pense* dans la production des dispositifs, procédés et projets proposés par ces huit architectes. *Ce qui pense chez eux* est pour nous à comprendre comme un *fait faible*, attestant uniquement de l'existence d'un tel mode de pensée à ce moment historique donné.

Plus généralement, on pourra nous reprocher le manque de connaissance sur l'histoire en général ou sur chaque période étudiée en particulier. Ce manque est réel et c'est un fait structurant de la présente hypothèse que nous devons assumer. Nous travaillons ici à partir d'une forme relative d'ignorance³². Celle-ci nous semble dans une certaine mesure salutaire puisqu'elle permet une prise de distance vis-à-vis de « certitudes » dans l'écriture de l'histoire qui nous semblent injustifiées. C'est cette forme d'ignorance relative qui aura notamment permis de faire émerger le questionnement général de l'absence d'historiographie de l'architecture par-delà la production de bâti. Cette question d'ensemble est absolument majeure, sa pertinence ne saurait en aucun cas être invalidée par des méconnaissances de tel ou tel fait historique spécifique. Ce n'est pas à nous d'écrire l'histoire.

2/ À PROPOS DE LA CONTAMINATION DE LA PENSÉE DES AUTEURS PAR LA NÔTRE

Le travers majeur auquel nous pourrions nous prendre au piège ici serait de faire dire aux auteurs ce que nous souhaiterions les entendre dire. Il est des travers pour lesquels seuls des regards extérieurs sauront nous dire si nous avons su nous en préserver ou bien si nous avons échoué dans cette entreprise. Nous nous en remettons donc au lecteur.

Cependant, de manière à tenter de prévenir notre travail de ce travers, nous avons structuré chaque portrait en deux fils de pensée. Un premier fil s'attachant à citer les auteurs et à proposer ce que nous comprenons de ces citations. Un second fil de

³² La formule est de Guillaume Désanges « Je travaille à partir de mon ignorance » : <http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/-toute-exposition-devrait-etre-une-forme-de-critique-institutionnelle>

pensée consiste à proposer des hypothèses. Ces hypothèses sont clairement identifiées dans chaque partie afin de ne pas confondre ce que nous comprenons de la pensée de l'auteur d'une part et les conséquences que nous proposons de tirer de ces analyses d'autre part.

Il est important de rappeler ici que l'objectif du présent travail n'est pas de proposer un basculement épistémologique comme une fin en soi, mais de voir comment ce déplacement épistémologique peut nous aider à reconfigurer l'ensemble de la discipline architecturale dans le but d'actualiser sa capacité d'action et son opérativité aujourd'hui.

III/ PROLÉGOMÈNES À UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE DU SAVOIR ARCHITECTURAL PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI

« Au meilleur de ses capacités, l'Histoire est à mon avis la discipline la plus subversive parce qu'elle nous révèle comment les choses que nous tenons pour évidentes sont réellement advenues »

James C. Scott³³

A/ POURQUOI ET COMMENT

1/ POUR QUOI FAIRE ?

Le présent travail n'est pas un ouvrage de théorie. Cependant, il nous apparaît important autant que nécessaire de faire état de ce qu'il nous semble se jouer ici afin d'essayer de comprendre le sens de notre entreprise, c'est-à-dire d'essayer de savoir d'où ce travail vient et vers quoi il va. Dans un entretien de 1981, Michel Foucault expliquait à propos de ses travaux :

« Alors ce n'est, en effet, ni l'histoire des théories, ni l'histoire des idéologies, ni même l'histoire des mentalités qui m'intéresse. C'est l'histoire des problèmes, c'est si vous voulez la généalogie des problèmes qui m'intéresse : pourquoi un problème, et pourquoi tel type de problème, pourquoi tel

³³ James C Scott, *Homo domesticus*, La Découverte, 2020, p. 21.

mode de problématisation apparaît à un certain moment à propos d'un domaine. »³⁴

Tout comme Foucault le faisait à propos de ces recherches, il nous semble difficile de ne pas nous demander pourquoi nous nous posons la question qui est la nôtre aujourd'hui. En effet, il ne semble pas avoir été nécessaire de poser cette question durant les deux mille ans qui nous séparent de Vitruve. Pourquoi une telle question aurait-elle donc une quelconque pertinence aujourd'hui ? Sans anticiper sur les propositions conclusives du travail d'analyse des textes à venir, nous proposons au lecteur d'emporter deux hypothèses pour l'accompagner dans la lecture du présent travail. Deux hypothèses qui pourraient expliquer l'absence de problématisation par le passé de la question qui est la nôtre aujourd'hui. La première hypothèse relève du savoir architectural en propre. La seconde hypothèse relève du moment historique auquel nous appartenons collectivement.

Pour la première hypothèse, considérons simplement la chose suivante. Si les histoires de l'architecture d'aujourd'hui ne mentionnent pas le présupposé que l'architecture *est* de la production de bâti, n'est-il pas possible en retour que les auteurs de textes d'architecture d'hier n'aient pas senti la nécessité de préciser que l'architecture *n'était pas nécessairement* de la production de bâti ? Il faudrait mener ici un travail en soi pour attester d'une telle chose, mais, il ne nous paraît pas déplacé de considérer que ce qui est vrai aujourd'hui suivant une modalité, peut tout à fait avoir été vrai hier suivant la modalité inverse. Ainsi, si le problème n'était pas posé, peut-être était-ce tout simplement parce qu'il ne se posait pas. Peut-être était-il entendu que l'architecture pouvait prendre en charge des objets plus divers que la seule production de bâti, comme c'est aujourd'hui l'inverse.

La seconde hypothèse tient à la situation actuelle de l'état du monde et du rapport que la discipline architecturale entretient avec celle-ci. Pour le dire avec prudence et délicatesse : ne pourrait-il pas exister un lien entre d'une part, l'inopérativité actuelle de l'architecture à participer de la résolution de problèmes massifs du monde et, d'autre part, l'amnésie contemporaine quant à la capacité du savoir architectural à traiter des problèmes aussi divers que le mouvement des sphères dans l'univers ou l'économie sociale et productive d'une nation ? Pour le dire autrement, peut-être nous posons nous aujourd'hui la question de savoir si l'architecture n'est vraiment que de la production de bâti pour la raison que nous commençons à sentir la fragilité du savoir

³⁴ Entretien de Michel Foucault avec André Bertin du 7 mai 1981. « Une histoire de la manière dont les choses font problème », in *Cultures & Conflits*, 94-95-96, 2014, p. 99-109. Foucault écrivait aussi dans *L'usage des plaisirs* « pourquoi tel type de problème, tel mode de problématisation apparaît à un certain moment à propos d'un domaine, que ce soit la sexualité, la folie ou la prison ? » Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, Gallimard, 1984, p. 16.

architectural, entendu comme production de bâti, face aux désordres importants du monde contemporain, en premier lieu desquels se trouve la destruction systématique du vivant par les activités humaines.

Comme nous nous attacherons à le montrer au fil de ce travail, le savoir architectural a su par le passé se confronter à des problèmes aussi complexes que la réforme de l'appareil productif ou la planification écologique, transformations majeures des sociétés contemporaines qui devront être entreprises à très court terme. À l'inverse, notre usage contemporain du savoir architectural, resserré de manière exclusive sur la production de bâti, interdit de mettre sur le flanc l'économie générale du bâtiment et sa participation si lourde à la destruction du vivant. Ce recentrement interdit dans le même mouvement à la pensée architecturale de pouvoir reprendre le fil de ses contributions possibles à une transformation émancipatrice de l'économie générale du vivant à un niveau macro-systémique, par-delà la production de bâti.

Nous y reviendrons en conclusion, mais nous tenons dès à présent à être clairs sur la valeur d'usage auquel ce travail aspire. Il ne se passera pas longtemps avant que les jeunes générations d'architectes actuellement en formation ne demandent des comptes à leurs enseignants, leurs écoles et praticiens producteurs de bâti, sur le rôle joué par la discipline architecturale dans la destruction systémique du vivant. Le présent travail entend fournir un plan de sortie de crise pour la discipline lorsqu'une telle disqualification des écoles et des agences d'architecture en France éclatera, et elle éclatera.

2/ COMMENT FAIRE

Quelle est la nature du travail que nous avons engagé ici ? Qu'avons-nous fait ? Le premier conseil qui nous a été donné au début de ce travail a été de ne pas nous lancer dans une réflexion théorique *a priori*, mais de commencer par lire les textes des architectes retenus. Ce conseil a été éminemment salutaire puisqu'il a vraisemblablement permis de ne pas utiliser les textes pour leur faire dire ce que nous pensions avoir à dire, et nous a amené à avoir quelque chose à dire que nous ne pensions pas préalablement à la lecture des textes. C'est suite à ce conseil que le travail a pu commencer après un an de tâtonnements. Mais, écrivant désormais depuis la somme de lectures que ce travail requérait, nous sommes aujourd'hui dans une autre situation. La lecture de ce corpus relativement conséquent étant achevée, se pose à nouveau la question de savoir ce que fait ce travail, *ce qui y pense, comment ça pense*. On pourrait dire que, en accord avec la proposition vitruvienne de *fabrica et ratiocinatio* selon laquelle c'est après le chantier que vient la théorie, il nous faut aujourd'hui tenter de penser ce qui a été produit.

Au fil de ces cinq années de lecture, de manière latente et non formalisée, plusieurs termes nous sont venus à l'esprit pour qualifier le type de lunettes que nous chaussions pour lire ces textes. D'où ces textes sont-ils lus ? Quel appareil critique opère au fil de l'analyse de ces pages ? Quelle est la nature de ce qui pense au fil de leur analyse ? Quelle pensée est à l'œuvre lors de la rédaction de cet ensemble de pages ?³⁵ Nous ne savons pas aujourd'hui nommer précisément le processus de pensée qui a opéré dans le présent travail. C'est de fait une limitation que nous n'avons pas su dépasser. Cependant, il nous apparaît important de faire mention de l'état de questionnement et, peut-être, de partielle résolution latente de cette question.

Parmi les nombreuses hypothèses considérées, le terme d'*économie générale* a été finalement retenu pour décrire la matrice conceptuelle par laquelle ce travail se pense. Ce terme a notamment été retenu pour sa relative indétermination et la multiplicité des modalités de pensée qu'il nous autorise à ce jour afin que, peut être, une compréhension plus précise de ce qui s'est passé ici puisse apparaître plus tard, dans ses propres termes, sans que nous ayons dû souscrire de manière un peu artificielle et précoce à des approches disciplinaires plus invasives.

Les différents termes qualifiant ce qui a opéré au fil des lectures nous paraissent toujours pertinents dans leur capacité à décrire des archipels pensants à l'intérieur du travail mené. Les voici restitués dans l'ordre chronologique approximatif de leur apparition : archéologie, généalogie, histoire, psychanalyse, enquête.

a) Archéologie

« Que peut donc offrir cette "archéologie" que d'autres descriptions ne seraient pas capables de donner ? »³⁶

Le premier sens qu'il nous a semblé chevaucher au fil de ces lectures a été celui d'une *archéologie* au sens que Michel Foucault a donné à ce terme dans son *Archéologie du savoir*. Nous avons en tête notamment ces mots sur la signification qu'il donnait à ce livre et sur la voix avec laquelle il y parle :

« De là, la manière précautionneuse, boitillante de ce texte : à chaque instant, il prend distance, établit ses mesures de part et d'autre, tâtonne vers ses limites, se cogne sur ce qu'il ne veut pas dire, creuse des fossés pour définir son propre chemin. [...] C'est définir un emplacement singulier par l'extériorité de ses voisinages ; c'est — plutôt que de vouloir réduire les autres au silence, en prétendant que leur

³⁵ La question la plus délicate sur ce point étant notamment de savoir si l'endroit depuis lequel ces lectures s'opèrent était l'architecture elle-même, ce savoir qui est l'objet du questionnement de ce travail. Il faudra ici noter que le présent travail de thèse est produit dans une UMR qui ne relève pas des écoles d'architecture.

³⁶ Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1996, p. 178.

propos est vain — essayer de définir cet espace blanc d'où je parle, et qui prend forme lentement dans un discours que je sens si précaire, si incertain encore. »³⁷

Afin de savoir ce que ce travail prend à Foucault et en quoi il diffère de son entreprise, nous exposerons ici en quoi il est possible de parler de dimension foucauldienne pour le présent travail. Foucault a informé la pensée de ce travail à plusieurs titres. Explorons désormais aussi succinctement que possible, ce que ce travail partage avec, et en quoi il diffère de, l'*archéologie* de Foucault.

_ *Méthodologie*

Pour entrer dans la dimension méthodologique de l'ouvrage *L'archéologie du savoir*, et tenter de faire face à la nôtre, commençons par dire qu'un consensus semble établi sur le fait que le concept d'archéologie chez Foucault n'ait pas pour caractéristique principale d'être clairement défini. À l'inverse, il semble même que son indétermination soit une des raisons pour lesquelles Foucault se soit saisi de ce terme. Il expliquait sur ce point :

« J'utilise le mot "archéologie" pour deux ou trois raisons principales. La première est que c'est un mot avec lequel on peut jouer. »³⁸

Sur ce concept *jouable* et assez peu déterminé, un article de Jean-Claude Vuillemin nous aide à naviguer avec un peu plus de discernement. Il écrit.

« Toutefois, si l'approche théorique de Foucault semble relever de l'archéologie dans l'acception banale du terme en ce sens qu'elle consiste à mettre au jour des "masses discursives" [...] Dans son acception Foucauldienne l'archéologie se limite, si l'on peut dire, à décrire les choses qui ont été dites dans une certaine culture, de voir comment elles ont pu être dites, comment elles ont fonctionné et subsisté, et, finalement comment, elles se sont éventuellement transformées. »³⁹

Cette dernière phrase décrit assez justement ce que nous avons tenté de faire. La grande majorité des pages qui suivent sont employées à :

— *Décrire les choses qui ont été dites*. Sans tenter d'analyser leur historicité, ce qui les

³⁷ *Ibid.*, p. 27.

³⁸ Michel Foucault, « Dialogues sur le pouvoir », in *Dits et écrits*, 1954-1988, 4 vol., Daniel Defert et François Ewald (éd.), Paris, Gallimard, 1994, III, p. 468, cité dans Vuillemin, « Foucault archéologue : généalogie d'un concept » consultable sur le site internet : <https://www.implications-philosophiques.org/foucault-archeologue-genealogie-dun-concept>

³⁹ Vuillemin, « Foucault archéologue : généalogie d'un concept », consultable sur le site : <https://www.implications-philosophiques.org/foucault-archeologue-genealogie-dun-concept>

précède et ce qui les suit, il s'est agi de rapporter l'existence de choses qui ont pu être dites et d'essayer de les décrire.

— *Comment elles ont pu être dites.* Simplement il s'est agi de donner à voir précisément sous quelle forme, textuelle, livresque ces choses ont été dites. Nous n'avons pas analysé comment socialement ou politiquement l'émergence d'un tel discours a été possible ni du point de vue de l'histoire des idées ni depuis l'histoire des sensibilités.

— *Comment elles ont fonctionné et subsisté.* Nous avons pointé précisément des manifestations dans le réel par-delà la production de bâti, des productions qui ne sont pas pour autant moins réelles ou moins concrètes que des bâtiments. Nous avons travaillé à décrire la manière dont elles ont existé, qui les a faites et quand.

— *Comment elles se sont éventuellement transformées.* Sans jamais tenter d'expliquer comment on a pu passer d'une conception de l'architecture appliquée aux planètes à une conception de l'architecture appliquée aux soldats dans l'espace, il s'est agi principalement de constater et d'attester de transformations factuelles de types d'objets auxquels la pensée architecturale a été appliquée. Ce travail est une liste d'objets divers, pris en charge par l'architecture, à des moments différents du laps de temps qui s'est écoulé depuis la matrice textuelle originelle de l'architecture qu'est le *De architectura* de Vitruve. Nous avons principalement travaillé à établir l'existence de faits dont nous espérons que par leur quantité, par l'importance des acteurs les ayant produits, par la persistance obstinée d'apparition d'objets si divers au fil des deux mille dernières années, il ne sera plus possible après ce travail de dire que l'architecture ce n'est *que* du bâtiment.

— *Projet*

Le projet du présent travail partage certains aspects du projet de l'*archéologie* foucauldienne. Notre travail n'est pas une *histoire de l'architecture*. Le rapport que ce travail entretient à l'histoire comme discipline est tout au plus de ramener au premier plan des faits et des écrits qui ont jusqu'ici été mis au second plan par l'historiographie de l'architecture. Ce travail appelle à ce que l'historiographie s'en explique et s'en saisisse. Le projet est aussi d'interroger en arrière plan plus largement le rapport de l'historiographie à la discipline architecturale, ce qu'elle en sait, ce qu'elle en comprend et comment elle influe sur son objet. Il nous apparaît important de tenter de comprendre dans quelle mesure il pourrait exister de la *différence* entre l'architecture et son historiographie, entre l'histoire de l'architecture et son objet. Nous sommes ainsi près de l'*archéologie* de Foucault au sens où nous analysons un objet dans son état présent par l'histoire. Nous ne nous intéressons pas à l'histoire en

soi, avec pour objectif de la raconter. Nous nous intéressons à comprendre l'état présent de l'objet *architecture* à travers son historicité. Nous nous intéressons aussi à la possibilité d'un décalage entre *les discours de l'histoire* sur l'architecture et l'architecture.

_ *Rapport à notre objet*

Dans l'objectif que nous nous sommes fixé ici, quelque chose de foucauldien se joue aussi dans le rapport que nous entretenons à notre objet. Comme souvent chez Foucault, nous sommes amenés à traiter de quelque chose à la fois évident et caché. Ceci est peu aisé à décrire. Disons par exemple que comme nous l'avons vu précédemment, l'historiographie de l'architecture et le droit présupposent que *l'architecture c'est du bâtiment*. Dans le même temps, il ne faudrait pas échanger longtemps avec les sujets qui travaillent dans le champ de l'histoire et du droit de l'urbanisme pour qu'ils s'accordent avec nous sur le fait que l'architecture ce n'est pas *que* du bâtiment. C'est une évidence en effet que tout bâtiment n'est pas nécessairement une architecture. Aujourd'hui l'architecture c'est donc du bâtiment, mais c'est aussi de manière contradictoire, plus que du bâtiment.⁴⁰ Nous pensons que notre retour sur le passé est en mesure d'éclairer l'ambiguïté de notre situation contemporaine sur la question de ce qui dans la production de bâti relève ou ne relève pas de l'architecture. C'est dans ce rapport à cette *évidence* et à cet *implicite* que nous ressentons une autre dimension foucauldienne du présent travail. Vuillemin explique sur ce point :

« L'archéologie n'a pas pour but de rendre visible ce qui serait enfoui et caché, mais au contraire, comme en ce qui concerne les relations ordinaires des jeux de pouvoir, "de rendre visible ce qui n'est invisible que d'être trop à la surface des choses". Elle s'efforce de mettre en lumière ce qui est trop familier, trop proche de notre regard ou de notre pensée, pour que nous puissions le voir »⁴¹

⁴⁰ Sur ce point arrêtons-nous un instant. Qui aujourd'hui défendrait sérieusement l'hypothèse minimale qu'il suffit à un bâtiment d'avoir été conçu par un architecte pour être une architecture ? Nous pouvons voir deux raisons assez évidentes pour disqualifier une telle hypothèse. D'une part, il y a vraisemblablement une part importante d'architectes dont la production n'est pas assez rigoureuse et soignée pour pouvoir être considérée comme étant de l'architecture, même si la encore une telle chose est difficile à qualifier. D'autre part, un grand nombre d'architectures ont été réalisées sans architectes tout en étant intégrées à l'historiographie de l'architecture. C'est par exemple le cas des cathédrales qui ont été réalisées sans architectes, mais avec des maîtres maçons (sur cette question, lire Roland Bechmann, *Villard de Haunnecourt : la pensée technique au XIII^e siècle et sa communication*, Picard, 2000). C'est un fait assez étonnant en architecture que nous n'ayons pas de critères clairs sur lesquels il soit capable de s'entendre pour dissocier la production de bâti que l'on qualifie d'architecture de la production de bâti que l'on considère comme n'étant pas de l'architecture.

⁴¹ Les formules entre guillemets au sein de cette citation sont de Foucault. Vuillemin, « Foucault archéologue... » *Op. cit.*

Le fait que, de manière irréconciliable, l'architecture soit à la fois du bâtiment et quelque chose de plus que du bâtiment est très difficile à comprendre lorsqu'on définit l'architecture exclusivement comme de la production de bâti. Ce qui relève dans notre travail de l'*archéologie* foucauldienne permet de mieux comprendre cette aporie contemporaine.

_ *Émancipation*

L'archéologie foucauldienne est une entreprise politique. Elle vise à défaire l'opérativité des structures du pouvoir sur les sujets en démontant notamment les mécanismes, les *dispositifs*, qui opèrent sur la construction et la détermination des sujets. Vuillemin écrit à ce propos :

« L'archéologie devrait permettre de dégager "de la contingence qui nous a fait être ce que nous sommes la possibilité de ne plus être, faire ou penser ce que nous sommes, faisons ou pensons". Ainsi comprise, l'archéologie doit en effet favoriser l'émergence d'un regard nouveau sur le monde qui, dans un contexte que l'on aurait trop rapidement tendance à estimer naturel et inaltérable, ouvre soudain des perspectives de déprise insoupçonnées. »⁴²

Le présent travail est aussi au moins partiellement *archéologique* en cela qu'il aspire à nous libérer de déterminations présentes qui pèsent sur notre capacité d'action en emprisonnant le savoir architectural dans une *sous-détermination* de lui-même.

_ *Valeur d'usage du concept d'architecture chez Foucault*

Une des difficultés qui nous amène à devoir éclaircir notre relation à l'architecture chez Foucault est que l'architecture joue un rôle majeur dans l'ensemble de son œuvre. Qui plus est, la relation que Foucault entretient avec l'architecture est une relation que nous pourrions qualifier comme se situant *par-delà la production de bâti*. L'architecture n'est pas que de la production de bâti pour lui ; qu'il s'agisse de ses travaux menés sur les *sociétés d'enfermement* à travers l'analyse de la clinique et de la prison, ou bien du concept central de *panoptique* par lequel l'analyse de l'organisation de l'espace au sein d'un bâtiment nous donne selon lui un modèle d'intelligibilité de la structuration du pouvoir dans les sociétés contemporaines.

Soyons clairs, ce n'est pas tant la compréhension du sens de l'architecture chez Foucault qui nous intéresse ici que la volonté de défaire l'hypothèque que celui-ci fait peser sur le savoir architectural en tant qu'il peut être vecteur d'émancipation. C'est pourquoi sur ce point le présent travail a été l'occasion d'une prise de distance vis-à-

⁴² Les formules entre guillemets au sein de cette citation sont de Foucault. Vuillemin, « Foucault archéologue... » *Op. cit.*

vis du rapport de Foucault à l'architecture en particulier et de la notion d'*archéologie* dans son ensemble. L'*archéologie* en tant que tentative de constitution d'une approche disciplinaire semble s'être partiellement structurée sur ce rapport critique des infrastructures en général et de l'architecture en particulier. À ce titre, l'approche *archéologique* de Foucault ne nous semble pas être appropriée pour qualifier ce que ce travail a tenté de faire. Nous faisons nôtre la critique de l'architecture opérée par Foucault, mais nous considérons cependant que l'architecture n'est pas nécessairement et ontologiquement répressive.

Aussi, le refus de l'*archéologie* foucauldienne comme forme par laquelle le présent travail *se pense* est une question politique. Ce refus se fonde sur la volonté de rompre avec une tradition qui a confiné la pensée architecturale dans la critique, lui soustrayant sa capacité à participer à une transformation systémique de la réalité pourtant nécessaire. Refuser l'*archéologie* ici ne signifie pas pour nous une invalidation de la critique que Foucault, et d'autres figures comme Georges Bataille ont très justement conduite de l'architecture. Ce refus n'a pas valeur de réfutation. Il est une tentative de dépassement de cette critique, principalement car celle-ci ne nous permet pas de faire face aux problèmes spécifiques de notre temps. Nous ne pourrions pas mettre en œuvre la planification écologique et la réforme de l'appareil productif depuis la critique de l'architecture de Georges Bataille et Michel Foucault. Nous devons cependant impérativement prendre en compte leur critique dans l'application de l'architecture à la mise en œuvre de ces deux grands projets.

D'autres termes que l'*archéologie* de Foucault participent de la constitution de ce travail. Nous les parcourons à un pas plus cadencé, les emprunts et distances étant pour nous moins structurants.

b) Généalogie

Au fil des lectures, il nous a aussi semblé que la notion d'*archéologie* était trop constituée et spécifique à la pensée de Foucault pour décrire justement la nature du travail mené ici. La généalogie nietzschéenne est apparue de ce point de vue plus épaisse, plus compréhensive, et en quelque sorte plus profonde. L'avant-propos de *La généalogie de la morale* commence par ces mots :

« Nous ne nous connaissons pas, nous qui cherchons la connaissance, nous nous ignorons nous-même : et il y a une bonne raison pour cela. Nous ne nous sommes jamais cherchés, – comment aurait-il pu arriver que nous nous *découvriions* un jour ? »⁴³

L'ampleur du décalage constaté de manière répétée ces dernières années entre d'une

⁴³ Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, in *Oeuvres*, Robert Laffont, Bouquins, 2001, p. 769.

part l'usage restrictif strict de l'architecture sur la production de bâti aujourd'hui et, d'autre part, une pluralité de *modes d'existence de l'objet architectural*⁴⁴ ces deux mille dernières années nous donne le vertige. Nous sommes acculés à nous demander s'il est possible de tenir tout ceci ensemble. Est-il possible de faire de l'architecture une seule discipline et si oui laquelle ? L'ampleur du questionnement posé par Nietzsche à l'ensemble de la philosophie témoigne du coffre dont il nous faudra disposer pour questionner le sens de la discipline architecturale aujourd'hui. En ce sens, la question que nous nous posons relève pour partie de la *généalogie* nietzschéenne. Nietzsche écrit :

« Énonçons-là cette *exigence nouvelle* ; nous avons besoin d'une *critique* des valeurs morales, et la *valeur de ces valeurs* doit tout d'abord être mise en question – et, pour cela, il est de toute nécessité de connaître les conditions et les circonstances qui leur ont donné naissance, au sein desquelles elles se sont développées, et déformées [...], connaissance telle qu'il n'y en a pas encore eu de pareille jusqu'à présent, telle qu'on ne la désirait même pas. »⁴⁵

La connaissance dont nous avons besoin pour comprendre l'architecture par-delà la production de bâti *n'a pas existé jusqu'à aujourd'hui*, et nous aussi *on ne la désirait même pas*. À ce titre il nous apparaît que notre travail peut se revendiquer à juste titre de la *généalogie* en cela qu'il nous amène à questionner certains présupposés aussi lourdement fondateurs en architecture que les valeurs comme le bien et le mal l'ont été pour la philosophie. C'est à cette profondeur que nous devons nager. Effacer l'idée que la production de bâti soit la raison d'être de la discipline architecturale appelle à mener un travail de sappe extrêmement lourd dans le sol sur laquelle l'ensemble de la discipline semble reposer. Mais la question est potentiellement plus abyssale encore si nous prêtons attention au type de pensée convoquée pour mener ce travail de sappe. Elle nous approche encore de la *généalogie* nietzschéenne en ceci que la question que pose Nietzsche à la philosophie doit être traitée par la philosophie elle-même. Nietzsche ne peut répondre à la question en regardant son objet de l'extérieur. La pensée qu'il mobilise pour penser la crise qu'il a provoquée est elle-même enchevêtrée dans la question qu'il pose. Il en va de même pour nous qui, essayant de comprendre ce qu'est l'architecture, nous posons une question qui doit être ici résolue depuis l'intérieur de l'architecture. Nous ne pourrions pas nous en sortir par une réponse exogène, philosophique, juridique ou historiographique. La réponse à la question de ce qu'est l'architecture devra venir du savoir que la question posée met en crise.

⁴⁴ La formule est de Pierre-Albert Perrillat, en référence à l'ouvrage de Gilbert Simondon de 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 2012.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *La généalogie...*, *Op. cit.*, p. 773-774.

c) Histoire

Une question est posée à l'historiographie de l'architecture dans ce travail. Cette interrogation porte sur les œillères avec lesquelles cette historiographie semble travailler en invisibilisant avec constance une part importante des objets produits par les architectes. Cette invisibilisation participe d'une redéfinition tant massive que problématique de la discipline architecturale. Il s'agissait a priori ici de poser une question à l'histoire, mais en aucun cas de tenter d'y répondre pas l'écriture d'une autre histoire. Aussi c'est avec surprise que le terme d'*histoire* nous est à un moment apparu pertinent pour penser ce travail.

L'hypothèse de nommer le présent travail *histoire* nous est apparue suite à la découverte d'un sens insoupçonné de ce mot chez Polybe. Pour Polybe, l'histoire ne consiste pas à écrire de manière linéaire des enchaînements de faits singuliers. Polybe travaille à embrasser l'ensemble des événements de manière synchrone. Le travail de l'histoire ne consiste pas à opérer un tri de ce qui est jugé digne d'entrer au panthéon de l'histoire. Il consiste à l'inverse à tenter de raconter *tout*. Polybe écrit :

« J'ai constaté qu'il ne manquait pas d'historiens pour nous offrir le récit de telle ou telle guerre considérée isolément et de certains faits concomitants, mais il n'est trouvé personne, à ma connaissance, qui eût seulement tenté d'étudier l'ensemble des événements pour déterminer quand et comment la connexion s'est établie entre eux et quel a été le résultat de cet enchaînement. [...] La connaissance des parties d'un tout peut sans doute nous donner une certaine notion de ce tout, mais non pas un savoir ni une compréhension exacte. C'est pourquoi il faut bien admettre que les histoires partielles ne contribuent que dans une très faible mesure à une saine connaissance de l'histoire universelle. »⁴⁶

Polybe considère qu'il faut donner *une vision d'ensemble* pour qu'il soit possible de comprendre ce qui se passe. Nous nous retrouvons dans ce projet qui est le sien. Dans sa préface à l'*Histoire* de Polybe, François Hartog s'arrête sur le projet historiographique que son auteur souhaite mener, d'un point de vue formel. Il explique comment Polybe travaille à rendre visible de manière synchrone des événements interdépendants que l'on ne peut habituellement décrire en histoire que les uns après les autres, contrevenant à la synchronicité souhaitée. Hartog écrit :

« Reste encore posée la question de comment voir ? Grâce à la *sunopsis*, répond Polybe, c'est-à-dire à la faculté de "voir ensemble", d'embrasser d'un seul regard. Il ne s'agit plus de voir "seulement" les deux côtés, comme le Zeus d'Homère, mais de *tout* voir simultanément. »⁴⁷

⁴⁶ Polybe, *Histoire*, Quarto, 2003, p. 70-71.

⁴⁷ François Hartog *Préface* dans Polybe, *Histoire*, *Op. cit.*, p. 20.

C'est cette manière de construire sa largeur de vue qui dessine pour nous un horizon souhaitable. Si l'on s'accorde à donner à la publication du *De architectura* de Vitruve le statut d'origine de l'architecture en occident⁴⁸, alors on peut alors dire que le présent travail raisonne sur l'architecture occidentale comme ensemble, *en tout*, du début situé chez Vitruve, à la fin, constituée par ce point fuyant auquel se situe le présent. Ainsi, comme Polybe, nous travaillons à une forme de *sunopsis*. Nous tentons comme lui de montrer l'histoire comme ensemble afin de relativiser le poids du présent dans notre perception de la discipline. Envisager l'histoire comme ensemble nous permettra, nous l'espérons, de défamiliariser notre rapport à l'architecture, de nous mettre à l'extérieur de nos déterminations temporelles.

Pour autant, il nous est impossible de retenir le terme d'*histoire* pour décrire notre travail. Nous ne sommes pas historien, dès lors, il serait impropre de qualifier cette production ainsi. En revanche, le choix final du terme *économie générale* renvoie pour nous à cette *histoire générale*⁴⁹ de Polybe dont la vigueur et la fraîcheur ont nourri cette thèse.

d) Psychanalyse

La question de la psychanalyse a aussi hanté la compréhension de ce travail. L'entreprise psychanalytique étant un savoir constitué, doté d'une littérature théorique riche, ayant sa propre terminologie, nous nous y référons principalement ici métaphoriquement, dans les termes de ce qu'elle représente dans l'imaginaire collectif d'*existence d'un inconscient pesant sur nos actes dits conscients*. Il ne nous semble en effet pas usurpé de dire qu'il s'est agi ici de rendre consciente une partie importante de l'architecture dont celle-ci n'est pas consciente. Freud expliquait dans un article de 1915 intitulé *L'inconscient* :

« La suppression du refoulement n'intervient pas avant que la représentation consciente, une fois surmontées les résistances, ne soit entrée en liaison avec les traces mnésiques inconscientes. C'est seulement quand ces dernières sont elles-mêmes rendues conscientes que le succès est atteint. »⁵⁰

⁴⁸ Cette *année zéro* de l'architecture en occident est forcément partiellement artificielle puisque Vitruve ne fait que raconter l'architecture qui existait déjà de son temps et le précédait donc nécessairement. Mais cette *année zéro* est une véritable origine dans l'historiographie architecturale car elle est l'apparition du texte architectural. Nous considérerons ici que l'apparition du texte coïncide avec l'apparition de l'histoire.

⁴⁹ La différence opérée entre *histoire générale* et *histoire universelle* est à nos yeux importante car elle permet de commencer à travailler la dissociation entre totalité de l'histoire et *sens de l'histoire, téléologie*, ou tout autre aspect métaphysique n'appartenant pas en propre à l'idée d'ensemble. Le terme d'*histoire universelle* comporte une dimension métaphysique qui est absente dans le terme d'*histoire générale*.

⁵⁰ Sigmund Freud, *L'inconscient*, in *Oeuvres Complètes*, PUF, 2005, Vol. XIII p. 215 §1.

Ce qui nous semble le plus juste dans la résonance de ce travail avec l'entreprise psychanalytique est la manière flagrante avec laquelle ce que nous nommerons ici un instant comme *la partie refoulée du savoir architectural* travaille de manière tant puissante qu'inconsciente la définition somnambulique du savoir architectural aujourd'hui.⁵¹ Nous défendons ici l'hypothèse que la disparition d'une part importante de l'architecture des *histoires de l'architecture* a soustrait des objets et des pratiques à la discipline, mais que du sens en est resté. C'est parce que la richesse des divers modes d'existence de l'objet architectural depuis Vitruve a disparu de la conscience collective que ses fantômes travaillent encore, de manière non consciente, mais bien réelle, la discipline architecturale aujourd'hui.

Retenons cependant que la nature de ce qui est a été oublié de l'architecture n'a pas pour autant disparu de l'architecture. Ceci est important à deux titres au moins. Premièrement, parce que le refoulé architectural nous informe de manière très éclairante sur les contradictions du savoir architectural contemporain. Deuxièmement, et ceci est très important vis-à-vis de la réorientation du savoir architectural que nous appelons de nos vœux : si les objets disparus de l'architecture par-delà la production de bâti travaillent encore l'imaginaire de la discipline, cela signifie qu'il serait assez simple d'en retrouver les chemins, les *traces mnésiques* disait Freud, et de les réactiver.

e) Enquête

Dernier terme, l'enquête, est apparu très récemment pour deux raisons principales. Tout d'abord, le terme d'enquête a résonné avec notre entreprise dans le sens *policier* que ce terme recouvre. Chaque lecture a été un jeu joué avec une réalité difficile à saisir comme c'est le cas d'une enquête de police. Notre travail a consisté à passer un temps important à essayer de reconstruire le sens du mot architecture à l'œuvre dans les écrits et travaux des figures étudiées. Il s'est agi de multiplier les indices, aux détours d'une phrase ou d'une idée, pour faire émerger ce qui n'était pas clairement dit, mais dont il fallait prouver qu'il s'agissait bien de la pensée de l'auteur, parfois à rebours de l'opinion de l'auteur lui-même. Nous espérons que cette quête saura tenir un peu le lecteur en haleine au fil de ces nombreuses pages.

Il est aussi un second sens du mot *enquête* auquel nous souscrivons ici. Il s'agit d'un sens antique du terme que rappelle François Châtelet dans l'introduction générale à son *Histoire des idéologies*. Il y écrit en 1978 :

« Cette enquête — au double sens que donnait il y a vingt-cinq siècles Hérodote à ce terme, temporelle

⁵¹ Le terme est emprunté à Denis Hollier dans son livre *La prise de la concorde*, Gallimard, 1976. Il écrit à la page 67 : « Aucune métaphore n'est inconsciente; elle l'est d'autant moins qu'elle est moins contrôlée, qu'elle va de soi et, si l'on veut, sans dire. Elle appartient au sol somnambulique de la pensée. »

et spatiale — ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Elle vise à dessiner, avec leurs pics, leurs vallons et leurs plaines, des territoires culturels, contigus, intriqués ou séparés et, du coup, à cerner des continents où s'entremêlent vents et rafales, où paisiblement, s'écoulent les fleuves et où, comme dans Macbeth, des forêts humaines montent à l'assaut des forteresses. »⁵²

Ce sens donné à l'absence d'exhaustivité comme méthode nous apparaît fondamental pour décrire a posteriori le travail qui a été mené ici : sauter de monde en monde sur un spectre temporel de deux mille ans.

Il nous semble avoir assez dit sur les termes que ce travail a refusé d'endosser pour nous concentrer désormais sur le terme auquel il a souhaité souscrire.

B/ UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE DU SAVOIR ARCHITECTURAL

Nous avons donc retenu comme forme d'analyse pour ce travail le terme d'*économie générale*. Pourquoi un tel choix ?

Ce qui nous intéresse dans l'économie c'est qu'elle relève de la machine et non de la sculpture, elle étudie le mouvement et travaille en mouvement. L'hypothèse principale du présent travail ne se joue pas entre la production de bâti et un au-delà de la production de bâti. Elle se joue dans le passage d'une compréhension de l'architecture comme sculpture, lourde, statique, à une compréhension de l'architecture comme machine, *mouvementée*, dynamique.

Il sera beaucoup question d'économie dans ce travail. Nous nous attacherons en effet à montrer combien l'économie et l'architecture sont des savoirs proches, au point d'être par certains aspects, consubstantiels. Nous nous emploierons aussi à montrer pourquoi nous pensons que la part économique de l'architecture apparaît comme la plus prometteuse pour l'avenir de la discipline architecturale et du savoir architectural. Ainsi, il est important ici de prendre le temps de bien exposer ce que l'économie et l'architecture partagent ainsi que ce qui les distingue l'une de l'autre.

1/ CE QUE PARTAGENT L'ARCHITECTURE ET L'ÉCONOMIE DES ANCIENS

Concernant l'architecture Vitruve écrit dans le *De architectura* :

« [...] il s'ensuit que nous devons admirer ceux qui, même en établissant les règles de la construction des temples et des dieux immortels, ont organisé leurs éléments d'une manière telle que, par le jeu des

⁵² François Châtelet, *Histoire des idéologies*, sous la direction de, Hachette, 1978, Tome 1, p. 12.

proportions et des relations modulaires, leurs divisions, considérées séparément ou globalement, fussent en harmonie. »⁵³

À l'article *Économie* du *Dictionnaire de l'Académie*, au sens III, on peut lire :

« Harmonie existant entre les différentes parties d'un corps organisé, tendant à en assurer le bon fonctionnement. »

L'architecture et l'économie sont concernées par l'articulation harmonieuse des parties entre elles au sein d'un ensemble. Ceci fait de l'une et l'autre des savoirs très proches.

Cette proximité se voit renforcée lorsque l'on apprend que l'économie signifiait en grec l'administration de la maison, la racine grecque de *éco*, *Oikos* signifiant maison. Le mot maison y est entendu dans un sens très large, aussi bien au sens de l'artefact bâti que de l'ensemble de biens et des hommes rattachés à un même lieu d'habitation et de production, tel que les mots « maisonnée » ou « foyer » l'entendent. L'amplitude du sens de la maison recouvert par *Oikos* est aussi lisible dans l'usage du préfixe *éco* fait par le terme *écologie* qui fait de cette même maison rien de moins que la planète Terre. Les rapprochements entre économie et architecture sont encore plus profonds du fait que pour l'ensemble des architectes étudiés, de Vitruve à Rem Koolhaas, l'architecture est une question économique, dans de nombreux sens que le terme économie peut prendre. Voici quelques occurrences de ces relations plurielles chez les architectes étudiés ici. Ce le cas chez Vitruve qui écrit :

« La distribution est la répartition convenable des ressources du terrain et, dans les ouvrages, un sage équilibre des dépenses grâce au calcul. On l'observera si d'abord l'architecte ne cherche pas ce qu'on ne pourra trouver ou préparer qu'à grands frais. »

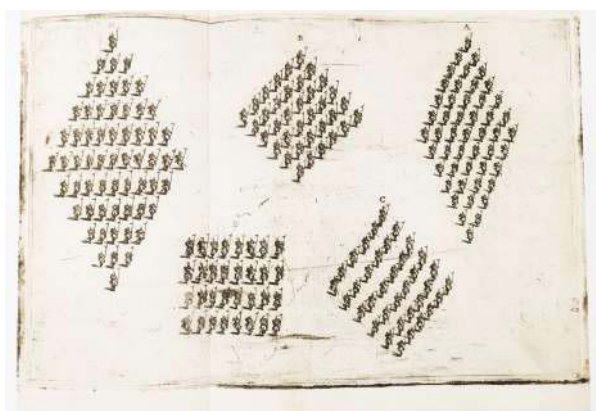


Fig. 1 : Répartition de soldats dans l'espace, *Illustrations des histoires de Polybe* par Palladio, planche I

⁵³ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 169.

On le voit dans l'art de la guerre de Palladio pour lequel la définition du terme économie, alors qu'il s'agit de distribuer les soldats dans l'espace, s'applique parfaitement :

« Harmonie existant entre les différentes parties d'un corps organisé, tendant à en assurer le bon fonctionnement. »

On le voit encore en considérant que le *De familia* est bien un traité d'économie rédigé par Alberti de 1435 à 1439 lorsqu'il écrit dans le *Prologue* :

« Aussi, connaissant qu'il en est ainsi, connaissant que la fortune brise et submerge les familles des terribles flots auxquels les hommes s'abandonnent eux-mêmes parce qu'ils ne savent pas se freiner et se contenir dans la prospérité, [...] j'ai jugé bon de rechercher avec tout mon zèle et ma diligence quels avertissements seraient utiles pour former et instruire les pères et toute la famille »⁵⁴

On voit cette question réarticulée dans d'autres termes chez Rem Koolhaas lorsqu'il écrit :

« En déconnectant l'architecte (ou son rôle) du secteur public, l'économie de marché a rompu le lien entre l'architecture et l'idéalisme... »⁵⁵

Nous avancerons ici que considérer l'architecture par-delà la production de bâti comme *espacement* entre des éléments et non comme production d'espace bâti renforce encore la proximité entre architecture et économie. L'architecture entendue comme intervalle et non comme espace est un savoir économique d'allocation et de distribution des parties.

Notre travail rapprochera plus encore l'architecture de l'économie en travaillant à faire basculer l'architecture d'un savoir statique, de la pesanteur à un savoir dynamique du mouvement.

2/ CE QUI DISTINGUE L'ARCHITECTURE ET L'ÉCONOMIE DES ANCIENS

Les liens entre architecture et économie sont aussi anciens que profonds et établir une distinction entre elles n'est pas aisée. Nous présenterons ici plusieurs hypothèses de travail qui requerrait un travail plus ambitieux que le nôtre sur cette question puis nous proposerons une réponse minimale permettant de distinguer ces deux savoirs et de poursuivre notre travail.

⁵⁴ Alberti, *De la famille*, Les Belles Lettres, 2013, p. 11.

⁵⁵ Rem Koolhaas, texte introductif à l'exposition *Cronocaos*, Biennale de Venise, 2010.

_ Une manière de distinguer le savoir architectural de l'économie consisterait à observer le rapport de ces deux activités suivant la distinction entre *arts libéraux* et *arts mécaniques*. Si l'architecture comme l'économie n'appartiennent à aucune de ces deux catégories, il apparaîtrait pertinent d'analyser vers laquelle chacune tend dans la taxinomie antique des savoirs.

_ Le rapport à l'habiter, dont on pourrait penser qu'il suffit à distinguer architecture et économie n'apparaît pas nécessairement pertinent comme facteur discriminant. Le lien avec la maison (*oikos*), exposé précédemment, fait partie de la racine même du mot économie. La question de l'habiter, de l'habitat et de la maison, même entendue comme production de bâti, n'est pas étrangère à l'économie. Ceci est tout à fait sensible notamment du fait que le choix du site, les corps de bâti ainsi que la production agricole sont des thèmes traités à la fois par Vitruve dans son *De architectura* et par Varron dans son *Économie rurale*. Vitruve au Livre II atteste de l'importance de la dimension productive du choix d'un site en citant Alexandre :

« Séduit par ce type de plan, Alexandre demanda aussitôt s'il y avait des champs alentour qui assureraient à la ville son approvisionnement en céréales. »⁵⁶

Jacques Heurgon, dans son introduction à *L'économie rurale* de Varron écrit :

« En général pourtant il regardait les choses de haut [...] Plutôt que comme un cultivateur, c'est comme un ingénieur agricole qu'il faut le considérer et le juger. Préoccupé avant tout des problèmes de rendement, d'équipement et de main-d'œuvre. »⁵⁷

_ On pourrait penser que la question productive suffirait à distinguer l'architecture de l'économie. Cependant, une lecture comparée du *De architectura* de Vitruve et de *l'Économique* de Xénophon montre que les questions de la production et des modes de production existent de manière quasiment jumelle chez ces deux auteurs. Xénophon écrit dans son *Économique* :

« Mais une "maison" qu'entendons-nous par là ? L'identifions-nous donc avec l'habitation, ou bien est-ce que tout ce que l'on possède en dehors de l'habitation appartient encore à la "maison" ? »⁵⁸

Vitruve écrit pour sa part, toujours à propos d'Alexandre :

⁵⁶ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 79.

⁵⁷ Jacques Heurgon, Introduction, in Varron, *L'économie rurale*, Les Belles Lettres 1978, p. XXVII.

⁵⁸ Xénophon, *Économique*, Les Belles Lettres 1993, p. 33.

« De la même façon, en effet, qu'un enfant ne peut pas vivre sans le lait de celle qui le nourrit, ni mener à bien sa croissance vitale, de la même manière une ville ne peut pas prospérer sans terres cultivables et sans leurs produits affluant dans ses murs ; elle ne peut pas avoir une population nombreuse, si elle n'a pas tous les moyens de la nourrir et de pourvoir largement aux besoins de ses habitants. »⁵⁹

_ Une autre manière de distinguer architecture et économie chez les Anciens passe par la qualification de la nature de ces deux activités. Nous avons un moment pensé que l'économie depuis l'antiquité n'était pas tant un savoir, comme l'architecture, qu'un outil applicable par divers savoirs. Mais Xénophon est sur ce point très clair lorsqu'il écrit les premiers mots qui ouvrent son *Économique* :

« Dis-moi, Critobule, demandait-il, l'économie est-elle vraiment le nom d'un savoir comme celui du médecin, du forgeron, du charpentier ?

Pour moi je le crois, dit Critobule. »⁶⁰

Il existe cependant une différence fondamentale, même si elle semble minimale, qui nous permet de distinguer clairement ces deux activités pourtant si proches. Elle consiste à reconnaître que l'économie n'a pas pour fonction de concevoir la maison, mais de prendre en charge son administration, son fonctionnement. L'architecture quant à elle, a pour fonction de concevoir la maison en en donnant les principes. Ainsi, ce qui différencie l'architecture de l'économie n'est pas une différence d'essence ou de moyens. C'est une différence de mission, d'objectif, de fonction. L'économie travaille dans un corps déjà constitué là où l'architecture constitue économiquement un corps.

L'économie travaille la relation féconde des parties et de l'ensemble *dans un corps déjà constitué*. L'architecture *constitue économiquement un corps* en travaillant la relation des parties à l'ensemble.

Voici donc pourquoi notre travail relève d'une *économie générale de l'architecture* : il s'agit d'analyser, de tenter de comprendre ce corps déjà constitué qu'est l'architecture.⁶¹

⁵⁹ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 79.

⁶⁰ Xénophon, *Économique*, *Op. cit.*, p. 32.

⁶¹ À l'inverse, nous dirons ici, en dévoilant la conclusion globale de notre étude, qu'il s'agit là aussi de la raison pour laquelle c'est à l'architecture de se pencher sur la question de l'ordre économique mondial aujourd'hui et non pas à ce savoir que l'on nomme économie. L'économie est affaire d'administration et de gestion et non pas de constitution ou de conception, y compris lorsque l'objet est de nature économique.

3/ QU'EST-CE QU'UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE DU SAVOIR ARCHITECTURAL ?

La notion d'*économie générale* nous apparaît pertinente pour qualifier la nature de notre travail à plusieurs titres. Tout d'abord, (1) parce qu'on ne sait pas trop ce qu'est une *économie générale* et que, de fait, comme disait Foucault à propos de l'archéologie, *on peut jouer avec*. (2) Il est aussi intéressant de travailler depuis la notion d'*économie générale* puisque dans cette sphère que l'on appelle aujourd'hui l'économie, il est possible qu'elle constitue ce qui échappe le plus aux économistes. En effet, l'économie générale semble relever moins de la dimension prescriptive de l'économie que de l'analyse critique de ce que l'on entend habituellement par économie. Georges Bataille écrivait en introduction de *La part maudite* :

« Depuis quelques années, devant parfois répondre à la question : “que préparez-vous ?”, j'étais gêné d'avoir à dire : “un ouvrage d'économie politique.” [...] je devais ajouter en effet que le livre que j'écrivais [...] n'envisageait pas les faits à la manière des économistes qualifiés, que j'avais un angle de vue d'où un sacrifice humain, la construction d'une église ou le don d'un joyau n'avaient pas moins d'intérêt que la vente du blé. Bref je devais m'efforcer vainement de rendre clair le principe d'une “économie générale”, où la “dépense”, (la “consumation”) des richesses est, par rapport à la production, l'objet premier. »⁶²

En effet, si ce qu'on appelle *économie* est généralement ce sens que nous en donne le dictionnaire de l'Académie française :

« Ensemble des activités humaines et des ressources concourant à la production et à la répartition des richesses. »

L'*économie générale* renvoie plutôt au troisième sens donné à la définition du mot *économie* du même dictionnaire où l'on peut lire :

« Harmonie existant entre les différentes parties d'un corps organisé, tendant à en assurer le bon fonctionnement. »

Le philosophe Alain Deneault a très sérieusement analysé les glissements sémantiques entre ces deux conceptions principielles de l'économie. Il propose comme définition du mot *économie* :

⁶² Georges Bataille, *La part maudite*, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 19.

« L'économie consiste à penser la relation féconde entre des éléments qu'on met en rapport »⁶³

Ainsi, il apparaît juste pour nous de parler d'une *économie générale du savoir architectural* car nous allons tenter de regarder comment l'architecture *fonctionne*. Un peu comme Marx tentait de comprendre le capital, nous allons tenter de comprendre comment fonctionne le savoir architectural, de quoi il est composé, quels sont ses ressorts, comment il se meut, se perpétue et évolue dans le temps.

De fait, notre travail relève d'une *économie générale* en cela que nous tenterons de regarder comment l'architecture fonctionne *en général* : nous allons tenter de comprendre quelle est *l'architecture de l'architecture*.⁶⁴ Quelles sont les parties qui composent l'architecture et comment ces parties sont assemblées dans cet ensemble considéré ici en tant que *savoir* ?

Enfin, observer l'*économie générale du savoir architectural* consiste à nous demander à *quoi sert l'architecture*. Sur cette immense question, dans l'ampleur n'a d'égale que le vide de pensée qui l'entoure, Pierre Caye laissait entrevoir la puissance de ce que peut-être l'architecture par-delà la production de bâti lorsque, en 2015, il écrivait dans *Critique de la destruction créatrice* :

« Il n'est pas nécessaire de multiplier conjectures et hypothèses pour imaginer et définir ce qu'a pu être dans notre histoire un autre mode de production ; un mode non destructif. De ce mode de production antérieur, il nous reste maintes traces ; davantage, il nous est encore donné d'en faire usage. Avant la machine à vapeur, le moteur à explosion, l'électricité ou le numérique, il y eut en effet l'architecture »⁶⁵

Pouvoir considérer que l'architecture n'a pas uniquement eu dans l'histoire pour fonction de *produire du bâti*, mais qu'elle a pu constituer en soi un mode de production des sociétés, relève d'une *analyse économique générale de l'architecture*. Il est aussi possible de voir un positionnement vis-à-vis de notre objet d'étude dans le choix de cette approche par l'*économie générale*. Les deux définitions de l'économie données plus haut, auxquelles nous souscrivons ici, pensent l'économie comme une *harmonie* ou un *rapport fécond* des parties entre elles. Retenir l'*économie générale* comme lunettes par lesquelles regarder l'architecture comme savoir est une manière d'exprimer que le savoir architectural peut retrouver le chemin des notions

⁶³ Déclaration issue de son intervention dans la chaîne d'information internet *Le média*. Émission intitulée : *Le capitalisme va disparaître, il faut repenser l'économie*, <https://www.youtube.com/watch?v=YNt3YH-phc> Pour les travaux d'Alain Deneault sur la notion d'économie lire son feuilleton théorique aux éditions Lux. *L'économie de la nature*, Lux, 2019 – *L'économie de la foi*, Lux, 2019 – *L'économie esthétique*, Lux, 2020.

⁶⁴ La formule est de Manuel Bello Marcano, cf. La politique est-elle une idée en architecture, in *Après la révolution*, n° 2, *Politique*, Riot Éditions, 2021, p. 126-129.

⁶⁵ Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice*, L'âne d'or, Les Belles Lettres, 2015, p. 23.

d'*harmonie* et de *fécondité* lorsqu'envisagé *par-delà la production de bâti*. Dans cette perspective, l'économie générale est à l'économie d'aujourd'hui ce que l'architecture par-delà la production de bâti est à l'architecture d'aujourd'hui.

Définition

Concluons ici en précisant que ce passage de notre recherche consiste à définir ce qui en est son travail, il en est la clef. Nous définissons ce travail dans ces termes : ce travail est *une économie générale de l'architecture* car il s'agit pour nous de comprendre le fonctionnement de ce corps déjà constitué qu'est l'architecture, *son économie*.

TABLEAUX

**HUIT ARCHITECTES,
PAR-DELÀ
LA PRODUCTION
DE BÂTI**

INTRODUCTION

« Si on peut convenir que “cet ouvrage ressemble au contenu d’un tiroir renversé”, et qu’on y trouve un peu de tout, il n’en reste pas moins vrai que *Le tableau de Paris* est une œuvre capitale par la richesse de ses informations et l’engagement de son auteur. Mercier, pour qui le rôle de l’écrivain [...] était de donner à voir, de faire réfléchir ses lecteurs, afin de faire avancer le bonheur du genre humain, appelait de ses vœux des réformes profondes, sinon une révolution dont personne, à l’époque, ne se faisait une idée très claire. »⁶⁶

Cette seconde partie constitue à proprement parler le travail de cette thèse. La première partie n’a eu pour objectif que de l’introduire. La conclusion n’aura pour objectif que d’en proposer des interprétations. On pourrait dire des huit portraits à venir qu’ils sont tous des *Tableaux* au sens que Mercier donnait à ce terme dans son *Tableau de Paris* c’est-à-dire, quelque chose qui a aussi *l’aspect d’un tiroir renversé*, donnant à voir *un peu de tout*, en appelant à minima, à des *réformes profondes*.

AUTONOMIE DES PARTIES

Les personnages étudiés étant si différents, chacun ayant travaillé des objets tellement hétérogènes dans des moments si variés du passé, chaque tableau fonctionne ici à sa manière. De dimension variable suivant des amplitudes parfois notables, chaque *tableau* est structuré de manière particulière et autonome. On s’attardera parfois sur la biographie du personnage, toujours sur ses écrits, parfois sur ses productions. Notre travail n’ayant pas les moyens d’être une histoire, chaque arrêt sur une figure sera le moment d’une prise de forme relativement autonome, comme s’il s’agissait d’explorer diverses manières possibles de raconter cette histoire de l’architecture *par-delà la production de bâti*.

Nous traiterons beaucoup de relations entre les parties et l’ensemble dans ce travail. Cette question pourrait nous être retournée du point de vue de l’organisation de notre propre travail. C’est une question importante sur laquelle nous devons nous arrêter un instant car il est important de dire que ce travail n’est pas unifié. L’ensemble des parties n’a pas été lissé pour constituer une architecture cohérente. Les huit figures étudiées nous amènent à des hypothèses parfois contradictoires. Nous n’avons pas tenté de dissoudre les résultats de nos huit explorations pour les refondre dans une machine cohérente d’ensemble. Nous avons restitué ces figures telles que nous les avons comprises durant ces six années de lecture. Il est très important de le préciser

⁶⁶ Jeffrey Kaplow in, Louis Sébastien Mercier, *Le tableau de Paris*, La découverte, 1998, p. 12.

afin que notre entreprise soit bien comprise. Il ne s'agit pas pour nous de construire une *architecture de l'architecture*, c'est-à-dire, il ne s'agit pas pour nous de remettre en ordre l'architecture par la forme de notre texte ou de faire dire à chaque figure étudiée quelque chose de complémentaire afin de produire une somme harmonieuse. Il s'agit de comprendre l'économie générale de l'architecture, de tenter de la comprendre en l'observant dans la pluralité de ses manifestations, *telle quelle*.

En conclusion, nous tenterons de donner sens à ce que nous avons trouvé ici, mais le matériau lui-même, ce qui est exposé au fil des huit figures, ne décrit pas une réalité ordonnée, claire et unitaire. Ces huit figures sont un matériau que nous avons tenté de restituer et de comprendre au mieux dans ce qu'il avait à nous dire, dans ses propres termes. Nous avons tenté autant que possible de comprendre ces architectes depuis une question qui ne leur avait pas encore été posée : de quoi parlent-ils quand ils parlent d'architecture ?

THÈSE D'ENSEMBLE, ET HYPOTHÈSES PAR FIGURE

Malgré leur autonomie, les huit études proposées partagent une même construction sur un dialogue entre la *thèse* et des *hypothèses*.

Thèse : Chaque figure fait l'objet d'une analyse des rapports qu'elle entretient avec une compréhension de l'architecture par-delà la production de bâti. Cette analyse constitue la thèse de notre travail. Nous essayons par un grand nombre de citations d'établir de manière incontestable l'existence d'une pensée et de travaux d'architecture par-delà la production de bâti chez chacune de ces figures.

Hypothèses : Pour chaque figure nous avons tenté de penser le sens et la fonction du savoir architectural depuis ces travaux identifiés comme ne relevant pas de la production de bâti. Ces considérations ne sont que des *hypothèses*. Il s'agit de considérations issues de notre rencontre avec ces travaux d'architectes. Ces hypothèses ont pour but de tenter de comprendre ce que pourrait signifier alors le terme architecture émancipé de son assignation au seul bâti.

1/ VITRUVÉ, OU L'ARCHITECTURE COMME ARTICULATION DE L'HUMAIN AU MONDE PAR LA PRODUCTION DE BÂTI, LA GNOMONIQUE ET LA MÉCANIQUE

INTRODUCTION

Ce premier des huit tableaux présentés ici, sera plus concis que ne le seront les sept suivants, parce qu'en réalité sa leçon est présente tout au long de notre réflexion, et que nous aurons donc à y revenir. Vitruve est un point de départ, mais aussi un fil rouge pour ce travail, tout comme il l'est pour l'architecture en Occident de manière générale. De fait, nous retrouverons son ouvrage, le *De architectura*, dans plusieurs des portraits qui suivront. Ceci nous invite à être concis dans l'étude qui lui est ici spécifiquement dédiée.

Ce qu'il nous importe ici de faire est de regarder différemment celui qui constitue une forme d'origine à la fois pour l'architecture en Occident et pour l'historiographie de cette dernière. Cette thèse entend montrer que ces deux objets auront suivi des chemins séparés, l'architecture telle que Vitruve l'a codifiée ayant existé en quelque sorte *sous le radar* de l'historiographie de l'architecture depuis la rédaction du traité.

Précisons dès à présent que, pour nous, l'historiographie de l'architecture n'est pas *la* responsable de la disparition des consciences et des pratiques de l'architecture *par-delà la production de bâti*, même si elle a sans aucun doute contribué à leur invisibilisation. La non-prise en compte de l'histoire de l'architecture par-delà la production de bâti par l'historiographie architecturale n'est que le témoin d'une évolution, aussi profonde que puissante, ayant, depuis les deux mille ans qui nous séparent de Vitruve, resserré le savoir architectural exclusivement sur la production de

bâti. Les raisons d'un tel resserrement sont nécessairement plurielles et ne constituent pas l'objet de notre travail. Cependant, ce resserrement est à ce point effectif que notre travail sur la figure de Vitruve consistera à tenter de nous laver les yeux d'une conception de l'architecture qui, dès son origine vitruvienne, limiterait l'architecture occidentale à la production de bâti. Nous nous attacherons ici « simplement » à montrer qu'au contraire, pour Vitruve, l'architecture ne se limite pas à la production de bâti.

a) Méthode

Concernant Vitruve, nous traiterons uniquement de son grand ouvrage *De l'architecture*, en nous concentrant sur les trois derniers des dix livres qui le composent. Ces trois livres présentent un intérêt majeur pour la question qui est la nôtre puisqu'ils traitent d'autres objets que la production de bâti. Conformément à notre méthode générale, sauf exception, nous en resterons à l'analyse de la littérature première. Notre objectif ici est double. (1) Montrer que chez Vitruve, l'architecture ne se limite pas à la production de bâti et qu'elle se constitue chez lui comme un savoir capable de transformer un nombre bien plus large d'objets que les seuls bâtiments. (2) Montrer que ce qui se joue fondamentalement dans l'architecture de Vitruve est un rapport au monde comme *tout*.

b) Un Vitruve boiteux

Il existe une gêne, dans l'historiographie de l'architecture et les écoles d'architecture, à parler de Vitruve comme architecte. Alors qu'il a rédigé le premier traité d'architecture en Occident, Vitruve est majoritairement qualifié d'ingénieur. Citons un seul exemple sur ce point. La partie biographique de la notice de l'*Encyclopédie Universalis* sur Vitruve est intitulée :

« Un ingénieur militaire tourné vers le passé »⁶⁷.

Pour nous, la cause d'une telle gêne dans la dénomination de Vitruve trouve sa cause dans le fait que l'historiographie et les diverses instances travaillant l'architecture, que ce soit les écoles d'architecture ou l'ordre des architectes par exemple, n'ont jamais pris au sérieux cet énoncé de Vitruve au chapitre III du livre 1 du *De l'architecture* selon lequel l'architecture ne se limiterait pas à la production des bâtiments. Vitruve y écrit :

⁶⁷ Pierre Gros, article « Vitruve », in *Dictionnaire des architectes*, Encyclopédie Universalis, Albin Michel, 1999, p. 716.

« L'architecture elle-même comprend trois parties : la construction des édifices [*aedificatio*], la gnomonique et la mécanique. »⁶⁸

Comme nous en avons fait état en introduction, la discipline architecturale et son historiographie n'ont retenu que le premier terme de production de bâti sans jamais faire état ni de la *gnomonique*, ni de la *mécanique*. Pour cette raison, on se retrouve aujourd'hui avec un imaginaire de Vitruve un peu boiteux. Resserrer l'architecture exclusivement sur le bâti, transforme Vitruve en un individu peu lisible et nous positionne dans une posture paradoxale à son égard puisqu'il est à la fois le point d'origine de l'architecture et une forme de déviance vis-à-vis d'elle. On se retrouve dès lors avec une figure vitruvienne un peu « primitive », au sens méprisant que peut revêtir ce mot. Vitruve est renvoyé à un imaginaire d'une époque supposément archaïque, celle des balbutiements de l'architecture. Suivant une conception progressiste de l'histoire, Vitruve est compris comme un acteur peu conscient de ce qu'il faisait. Pour le dire autrement, puisque Vitruve ne fait pas *que* du bâtiment, il n'est pas vraiment architecte, ou bien ce qu'il fait par-delà la production de bâti est nécessairement à exclure de son travail d'architecte. La dernière traduction de Vitruve, publiée aux Belles Lettres en 2015, perpétue ce malaise. Dans l'introduction du Livre VIII traitant de l'eau, le premier des trois livres ne traitant pas de la production de bâti, Vitruve écrit :

« Puisque donc tant les naturalistes que les philosophes et les prêtres jugent que c'est par le pouvoir de l'eau que toutes choses existent, j'ai pensé que, comme dans les sept premiers livres avaient été exposées les diverses théories concernant les édifices, il convenait que je traite dans celui-ci des moyens de trouver l'eau, des propriétés qu'elle possède suivant les particularités des lieux, des méthodes pour l'amener et de la façon d'en vérifier au préalable la qualité. »

Associée à ce passage, on trouve la note de bas de page suivante de Pierre Gros, directeur de cette traduction :

« Vitruve est manifestement un peu embarrassé pour introduire ce livre consacré à l'eau, qui n'a pas été annoncé comme tel dans les différentes esquisses de plan qu'il a proposées dans les *volumina* antérieurs. Comme toujours en pareil cas, sa phrase complexe renchérit sur les formules de causalité et d'opportunité. En réalité, comme le souligne L. Callebat dans la préface de son édition de la CUF (p. VIII-X), [Vitruve] le théoricien, qui a eu des responsabilités dans le service des eaux de Rome, et qui était en fait plus ingénieur qu'architecte, ne peut manquer de faire profiter ses lecteurs de sa propre expérience professionnelle. »⁶⁹

⁶⁸ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 33.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 512, note n° 9.

Une telle interprétation nous laisse songeurs. Il nous apparaît difficile de comprendre à quel titre il est possible de prêter de telles intentions à Vitruve. L'interprétation de la conclusion du livre VII relève de la même hypothèse. Alors qu'il annonce la fin de livres dédiée à la production de bâti, Vitruve écrit :

« Aussi en ai-je terminé, en sept volumes, avec les édifices et les normes auxquelles doit répondre toute construction bien faite. »⁷⁰

Gros propose l'analyse suivante de ce passage en note de bas de page :

« Vitruve est bien conscient du fait que les volumes proprement architecturaux se terminent avec le livre VII, et qu'il va passer à d'autres champs d'activités et de compétences, inscrits dans la définition antique de la pratique architecturale. »⁷¹

Comment penser que les édifices seraient plus « proprement architecturaux » que les autres travaux décrits par Vitruve ne relevant pas de la production de bâti, pour une définition de l'architecture que Pierre Gros décrit lui-même comme étant la définition antique de la pratique architecturale, c'est-à-dire fondée sur les trois domaines de bâti, gnomonique et mécanique ?

Notre travail sur Vitruve, et ce travail de thèse de manière générale, se sont construits sur l'hypothèse inverse, en visant à comprendre ce que pourrait être la discipline architecturale lorsqu'on prend au sérieux l'énoncé vitruvien combinant *bâtiments*, *gnomonique* et *mécanique* au sein de l'architecture. Mais qu'entend donc Vitruve par les termes de *gnomonique* et de *mécanique* ?

I/ GNOMONIQUE

A/ QU'EST-CE QUE LA GNOMONIQUE ?

À l'article *gnomonique* du dictionnaire de l'Académie, on trouve :

« Qui concerne les gnomons. La science gnomonique ou, subst., la gnomonique, l'art de construire des cadrans solaires. Un manuel de gnomonique. (On a dit aussi Horographie.) »⁷²

⁷⁰ *Ibid.*, p. 503.

⁷¹ *Ibid.*, p. 503, note 13.

⁷² Article « Gnomonique » in *Dictionnaire de l'Académie Française* en ligne.

La gnomonique traite donc de la fabrication de cadrans solaires. On pourrait s'étonner que cet art, quasi oublié aujourd'hui, soit mis sur un pied d'égalité avec la production de bâti et la mécanique au sein de l'architecture alors qu'il décrit une activité dont le champ d'action semble beaucoup plus restreint que les deux autres. Mais à parcourir le livre IX, voué à la gnomonique, on constate que Vitruve y traite très peu de cadrans solaires. La table des matières du livre IX est la suivante :

Livre IX – Chapitre I : L'Univers – Chapitre II : Les phases de la Lune – Chapitre III : Marche du Soleil à travers le Zodiaque. Durée variable des jours et des heures – Chapitre IV : Les constellations boréales – Chapitre V : Les constellations australes – Chapitre VI : Astrologie et Météorologie – Chapitre VII : L'épure de l'analemme – Chapitre VIII : Les instruments de mesure du temps.

À lire cette table des matières, on comprend que la gnomonique chez Vitruve ne relève donc pas uniquement de l'art des cadrans solaires. Ces cadrans n'occupent qu'un des huit chapitres du livre IX. Plus largement, c'est de la compréhension de l'organisation de l'univers qu'il s'agit. À titre d'exemple, on trouve dans ce livre des énoncés tels que celui-ci :

« Car la longueur des ombres, lors de l'équinoxe, détermine la configuration des analemme à partir desquels, compte tenu du lieu et de l'ombre des gnomons, on réalise le tracé des lignes horaires. L'analemme est un système, cherché dans la course du soleil et découvert par l'observation de l'ombre qui s'allonge jusqu'au solstice d'hiver, grâce auquel des procédés d'architecture et des tracés au compas ont permis de trouver le mécanisme réel de l'univers. »⁷³

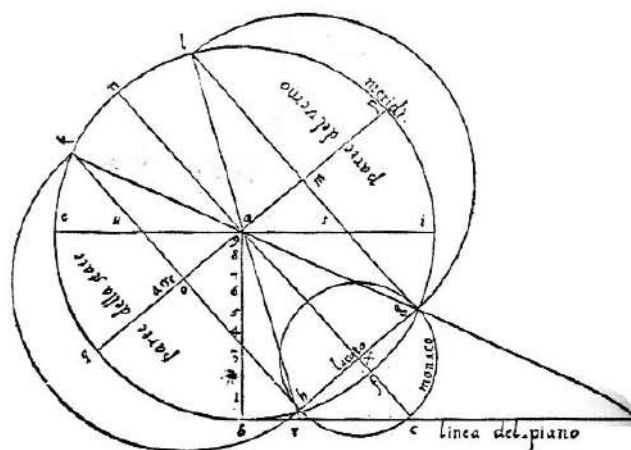


FIG. 2. L'ANALEMME VITRUVIEN, DANS L'ÉDITION DU *DE ARCHITECTURA* DE D. BARBARO, VENISE, 1567, p. 406

Fig. 2 : L'analemme vitruvien

⁷³ Vitruve, *De l'architecture*, *Op.cit.*, p. 585.

La gnomonique relève d'une tentative de compréhension de la mécanique de l'univers. Rappelons que c'est à l'aide d'un *gnomon*, ce bâton vertical portant l'ombre du soleil au sol, qu'Eratosthène a mesuré la circonférence de la Terre. Sur la *gnomonique*, Denis Savoie, auteur d'un ouvrage de référence en la matière, déclarait que *le gnomon est le premier instrument d'astronomie*⁷⁴. Nous ne pouvons nous étendre ici sur l'ensemble du rôle que la gnomonique prend au sein du savoir architectural. Comme en témoigne ce passage, retenons simplement ici que la gnomonique, telle qu'elle est étudiée dans le livre IX de Vitruve, relève plus de la tentative de compréhension de l'ordre de fonctionnement de l'univers que de l'horlogerie, car, comme il l'écrit dans le passage ci-dessus : *des procédés d'architecture et des tracés au compas ont permis de trouver le mécanisme réel de l'univers*.

La gnomonique, savoir dynamique d'articulation d'un fait constaté à une théorie du cosmos

Dans un second passage du Livre IX, Vitruve expose une tentative de conciliation du *géocentrisme*, la croyance de son temps selon laquelle la Terre était fixe au milieu de l'univers, et de la vitesse irrégulière de mouvements des étoiles constatée depuis la terre. Il écrit :

« Quant à Mercure et Vénus, autour des rayons du Soleil qui leur sert de centre et qu'elles couronnent dans leurs déplacements, elles sont soumises à des rétrogradations et des ralentissements, mais des stations aussi, dans ce mouvement circulaire, les font s'attarder dans le domaine de certains signes. »⁷⁵

Gros explique à propos de cet énoncé de Vitruve :

« Les irrégularités apparentes de la vitesse et du mouvement des planètes restaient pour les Anciens incompréhensibles, dès lors qu'ils considéraient la terre comme immobile. »⁷⁶

Ainsi, on constate que la gnomonique architecturale tente de donner sens à l'univers en proposant un assemblage des planètes et des étoiles, au sein du cosmos. On retrouve ici l'architecture définie comme science des assemblages. Cet assemblage a pour objet de donner sens à des observations du mouvement des étoiles faites depuis la Terre. Une telle compréhension du terme *gnomonique* aide à comprendre pourquoi

⁷⁴ Denis Savoie, conférence « Histoire de la gnomonique de l'antiquité à nos jours », 16 juin 2015, Académie des sciences. Dans cette conférence, Savoie explique d'ailleurs que le *De Architectura* de Vitruve est le seul traité de gnomonique qui nous reste de l'antiquité. Voir aussi son livre *La gnomonique*, Les Belles Lettres, Collection l'Âne d'or, 2001.
https://public.weconext.eu/academie-sciences/2015-06-16/video_id_001/index.html

⁷⁵ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 591.

⁷⁶ Pierre Gros, in Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 591, note 41.

cette science se voit attribuer autant d'importance dans le savoir architectural que le *bâti* et la *mécanique*. Son objet est de fait bien plus vaste que les cadrans solaires. La gnomonique doit être entendue comme une branche de l'astronomie qui pense la compréhension du mouvement des planètes dans la pratique de construction des cadrans solaires. Il s'agit en quelque sorte d'un savoir articulant l'infiniment grand du cosmos à l'infiniment petit de l'écoulement du temps se projetant sur une surface réduite et circonscrite par l'entremise d'un petit bâton.

À cet endroit, le savoir architectural se dévoile comme étant un lieu d'articulation de l'idée à la matière. Elle consiste en la construction d'un lien entre un *fait* et une *théorie*. En effet, ces deux objets, le *fait* du temps lisible sur un cadran et la *théorie* du mouvement des étoiles de Vitruve, existent ici dans une forme de continuum insécable articulant (1) la compréhension mentale du mouvement des sphères, et, (2) la vérification de cette théorie par la lecture de l'écoulement du temps sur un cadran solaire en « temps réel ». La gnomonique constitue un lien entre l'infiniment grand théorique et l'infiniment petit matériel. En cela, la gnomonique architecturale crée un monde. Elle crée un rapport entre les *parties* du monde qui donne un sens à *l'ensemble* du monde.

Il est alors possible de comprendre pourquoi la *gnomonique* relève de l'architecture comme savoir. Le fait que la gnomonique constitue un lieu d'articulation entre une modélisation de la totalité cosmique, d'une part, et sa vérification physique par l'expérience d'autre part, crée un continuum d'intelligibilité du tout et des parties qui n'existe pas dans d'autres savoirs. La philosophie, la mathématique, la physique ne procèdent pas comme l'architecture qui est une forme d'expérimentation dynamique de ces trois savoirs *en même temps*. Il y a en effet de la philosophie, de la mathématique et de la physique dans l'énoncé vitruvien qui lie le mouvement des planètes à l'ombre du temps qui passe sur le cadran solaire. La *gnomonique* apparaît ici comme un lieu d'articulation fluide, dialectique et continue, du fait constatable et de la théorie cosmique. Puisque le cadran solaire indique l'heure juste, c'est que la théorie du cosmos est juste. L'idée valide l'expérience, l'expérience valide la théorie. La force du savoir gnomonique est ici son effectivité : *ça marche*. La faiblesse de ce savoir, en revanche, est son statut de preuve scientifique : *c'est faux*. La théorie du mouvement des planètes convoquée par Vitruve est fautive puisqu'elle présuppose que la Terre est positionnée au centre du cosmos. Il continue son explication ainsi :

« Le phénomène est surtout reconnaissable grâce à Vénus, car lorsque cette planète suit le Soleil, elle apparaît dans le ciel après le coucher de celui-ci, et, brillant d'un vif éclat, elle reçoit le nom d'«étoile du soir». À d'autres époques au contraire, elle précède le Soleil et, se levant avant le jour, elle est appelée «étoile du matin». Par suite, ces deux planètes restent parfois plus longtemps dans un même signe, alors que d'autres fois elles entrent plus rapidement dans le signe suivant. C'est pourquoi, tout en passant un nombre inégal de jours dans chaque signe, elles compensent le retard précédemment acquis en

accélérant leur marche pour achever leur course dans le laps de temps voulu. En conséquence, le retard qu'elles prennent dans certains signes ne les empêche pas, lorsqu'elles peuvent se soustraire à ce ralentissement inévitable, de couvrir rapidement leur orbite normale. »⁷⁷

La *gnomonique* chez Vitruve est le lieu d'une résolution pragmatique d'un modèle théorique d'ensemble et d'une expérience physique quantifiable d'autre part. Sous le radar de la vérité, la *gnomonique* architecturale coud les parties du monde pour rendre possible la compréhension du monde comme ensemble.

B/ À PROPOS DES LIENS ENTRE ARCHITECTURE ET COSMOS

a) L'appartenance au cosmos par les rapports de proportion

Il existe un autre rapport d'articulation de l'architecture et du cosmos dans la *gnomonique* architecturale. Il s'agit de la notion d'harmonie qui est centrale chez Vitruve comme on le voit à deux nombreuses reprises dans le *De architectura*⁷⁸. Il écrit notamment au livre I :

« L'architecte doit connaître la musique pour être familiarisé avec le système des relations harmoniques et mathématiques, et en outre pour pouvoir régler correctement les balistes, les catapultes et les scorpions. Dans les cadres en effet il y a à droite et à gauche les trous des ressorts à travers lesquels sont tendus au moyen de treuils et de leviers, les faisceaux de nerfs. »⁷⁹

Une des spécificités du texte de Vitruve est que le contenu du *De l'architecture* ne relève pas tant d'une forme d'invention de sa part que d'une *encyclopédie* des conceptions philosophiques, scientifiques et techniques de son temps. Vitruve se fait l'écho de très nombreux textes. D'un point de vue épistémologique, nous sommes plus proches d'un livre de recettes de cuisine, collectant des usages et des savoirs d'auteurs multiples, que d'un ouvrage théorique *d'auteur*, à l'exemple du *De re aedificatoria* d'Alberti, auquel les traités d'architecture nous ont aussi habitués depuis la Renaissance. Dans ces ouvrages, un sujet fait œuvre de création individuelle. Ce n'est pas le cas de Vitruve. Pour le dire autrement, Vitruve n'est pas tant un théoricien qu'il rapporte les théories de son temps. Ainsi l'harmonie chez Vitruve n'est pas un concept vitruvien, mais une conception de son temps au sein de laquelle il évolue. La pensée

⁷⁷ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 591.

⁷⁸ L'index de la traduction de Pierre Gros fait état de 18 occurrences du mot *Harmonie*.

⁷⁹ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 7.

de l'harmonie est une question qui dépasse largement son usage par l'architecture. Nous ne pouvons entrer trop en profondeur dans la question philosophique et mathématique de l'harmonie, cependant, il est nécessaire de dessiner les contours des enjeux la constituant afin de comprendre le type de relation que Vitruve présuppose entre l'humain et le cosmos. L'harmonie vitruvienne se fonde sur une compréhension pythagoricienne du cosmos. À l'article *Harmonie ou musique des sphères* du *Dictionnaire de l'antiquité* de M. C. Howatson on trouve, la définition suivante :

« Concept de pythagoriciens, l'harmonie ayant pour eux une signification cosmique. Il leur semblait, de même qu'à d'autres écoles, que les corps célestes (les sphères) devaient, comme les autres grands corps qui se déplaçaient à grande vitesse, produire un son en tournoyant dans l'espace, et que, comme les corps se déplacent à des allures différentes, ils devaient tous produire des notes différentes quoique harmonieuses. La version que donne Platon de cette idée, développée dans le mythe d'Er (*république*, liv. X 7530), est que, sur chacun des huit cercles concentriques le long desquels tournent les corps, une sirène lance une note d'une hauteur différente, les huit notes réunies formant une gamme. Étant donné que ce son nous accompagne depuis notre naissance et qu'aucun silence ne forme contraste avec lui, nous n'en sommes pas conscients. »⁸⁰

Dans une note de bas de page accompagnant ce passage, Pierre Gros introduit le lecteur à la notion de *médiété*. Il explique qu'elle est centrale pour l'arithmétique pythagoricienne. La question des *médiétés* à laquelle Gros se réfère est complexe. Nous resterons à un niveau surfacique du concept sans entrer dans la subtilité des débats sur le sens de ce terme d'un point de vue de la mathématique pythagoricienne⁸¹. Árpád Szabó écrit sobrement à propos du terme *médiété* qu'elle est une :

« Théorie des mathématiciens grecs relative aux rapports, aux proportions. »⁸²

Pierre Gros écrit à propos de trois rapports de proportions présents chez Vitruve⁸³ :

⁸⁰ M. C. Howatson (dir.) article « Harmonie ou musique des sphères » in *Dictionnaire de l'Antiquité*, Robert Laffont, 1993.

⁸¹ Sur la notion de *médiété* dans les mathématiques, lire Paul Henri Michel, « Les médiétés », in *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, tome 2, n° 2, 1949. p. 139-178 : https://www.persee.fr/doc/rhs_0048-7996_1949_num_2_2_2694

⁸² Árpád Szabó, *L'Aube des mathématiques grecques*, Vrin, 2000, p. 137.

⁸³ Il s'agit des rapport $4/3$, $3/2$, $2/1$. « Les autres équivalences grecques proposées tout au long du texte, pour être plus correctes, ne sont pas cependant satisfaisantes, en ce qu'elles ne devraient désigner que des rapports. Mais, comme si souvent chez Vitruve, la *ratio*, réduite à une valeur numérique, perd sa portée universelle. En fait, l'ἐπίτριπος est le rapport épimore $4/3$, l'ἡμιόλιος est le rapport épimore $3/2$, le διπλάσιος est le rapport épimore $2/1$. » Pierre Gros, « Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve », in *Vitruve et la tradition des traités d'architecture*, Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité, 88, 1976, p. 669-704.

« Tous les trois représentent d'abord des médiétés harmoniques, et doivent leur importance au fait que, chez Philolaos, Archytas ou plus tard Théon de Smyrne, ils correspondent aux accords consonants de cithare, ceux qui, obtenus par le mélange de deux sons, créent la συμφωνία [*sumphōnía*], c'est-à-dire une seule émission tonale. Le lien entre le λόγος [*lógos*] et le διάστημα [*diastēma*], entre le rapport arithmétique et l'intervalle musical était fourni — les pythagoriciens l'avaient montré depuis longtemps — par les longueurs respectives des cordes appelées à consonner : c'est elles qui définissent la quarte (4/3), la quinte (3/2) et l'octave (2/1) »⁸⁴

Que dire ici en somme ? Du temps de Vitruve, il existe une conception du cosmos pour laquelle les parties qui le composent sont articulées les unes aux autres par des rapports de proportions. Ces rapports de proportions sont constitués par des intervalles. L'ensemble de ces intervalles est harmonique et leur somme constitue une gamme musicale.

Ce qui importe pour nous ici n'est pas la compréhension gréco-romaine du concept d'harmonie. Ce n'est pas non plus la compréhension vitruvienne de ce concept. Ce qui nous importe est que la notion d'harmonie est centrale pour le monde gréco-romain et que Vitruve y souscrit. Il la reprend à son compte dans *De l'architecture*. De fait, il est important d'avoir en tête cet *arrière-monde* pythagoricien pour comprendre la nature de l'entreprise que s'assigne Vitruve. L'ensemble du monde dans lequel il évolue est régi par des rapports de proportions harmoniques. Dans son traité, on retrouve lesdites règles harmoniques dans les prescriptions qu'il expose pour pouvoir produire des objets.

Cette compréhension proportionnelle du cosmos est si puissante qu'on la retrouve dans l'ensemble de l'ouvrage, quelle que soit la nature des objets considérés. On la retrouve notamment jusque dans ses ouvrages machinistes du livre X, voué à la *mécanique*. Là où pour nos esprits du XXI^e siècle, la machine est un objet purement fonctionnel, dégagé de préoccupation esthétique, il en va différemment chez Vitruve. Dans sa mécanique, les machines de guerre sont elles aussi construites sur les proportions. Olga Medvedkova et Emilie d'Orgeix en font état lorsqu'elles écrivent :

« C'est pour cela, sans doute, que dans sa description des machines de guerre, catapultes, scorpions, balistes, tortues, etc., munies de colonnes, de chapiteaux et de bases, Vitruve n'oublie jamais d'indiquer les mesures. Ces dernières se fondent sur un système de proportions, issu d'un calcul modulaire également utilisé dans le système des ordres de l'architecture civile ! Comme on le sait, ce calcul intégrait les proportions du corps humain. La machine de guerre, tout en dépassant les limites corporelles de l'homme, gardait avec lui un lien, aussi fondamental qu'indestructible, celui de la

⁸⁴ Pierre Gros, « Nombres irrationnel... », *Op. cit.*

similitude proportionnelle. »⁸⁵

L'importance du système de proportion est telle chez Vitruve que les machines ne sont pas tant décrites en tant que machines, mais dans leur rapport de proportion. C'est principalement le système de proportions au sein desquelles celles-ci doivent se déployer qui est décrit. Les autrices écrivent à ce sujet :

« Au début du XIX^e siècle, l'un des derniers grands commentateurs de Vitruve, Jean-Michel Moreau de Bioul (1765-1835), s'exaspérait déjà devant son système modulaire : "Cet auteur aurait obligé davantage la postérité, si, au lieu de ces proportions, il eût expliqué et décrit quelle était la figure et quels étaient les usages des parties dont il donne si exactement les dimensions. Mais il est très difficile, d'après ce qu'il dit, de comprendre quelle était la structure de cette machine". »⁸⁶

Que dire donc d'un tel ensemble de considérations ? Peut-être que l'architecture n'a pas pour objectif de produire des objets qui répondent à une fonction. Sa fonction semble être plutôt de définir un cadre conceptuel dans lequel le monde fait sens comme ensemble, afin qu'il soit possible de produire des objets suivant les règles ordonnant (supposément) le monde. L'architecture crée un modèle d'intelligibilité autant qu'un cadre de productibilité des objets par lequel les objets peuvent appartenir au monde. C'est en ce sens que nous comprenons l'entreprise *gnomonique* de l'architecture chez Vitruve. C'est en ce sens que nous nous référerons dans les tableaux suivants à cette *fonction gnomonique de l'architecture*, celle de produire un modèle d'intelligibilité et de productibilité par l'articulation des *parties* du monde au sein de *l'ensemble* monde.

b) Renversement de la critique de l'architecture comme système « suffocatoire »

Afin de continuer notre dialogue avec la critique de l'architecture au XX^e siècle, il est intéressant de noter que Denis Hollier a bien su restituer cette fonction architecturale de modélisation d'un sens pour l'ensemble du monde. On le constate lorsqu'il écrit :

« Il n'est pas de système dès lors dont la description n'implique le recours au vocabulaire de l'architecture. Si la structure est la forme la plus générale de la lisibilité, rien ne devient lisible qu'en se soumettant à la grille architecturale. L'architecture c'est dans ces conditions l'archistrukture, le système

⁸⁵ Olga Medvedkova, Émilie d'Orgeix, « L'architecture militaire et civile: les enjeux disciplinaires », in *Architectures de guerres et de paix, du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, Mardaga, 2013, p. 7.

⁸⁶ Olga Medvedkova, Émilie d'Orgeix, « L'architecture militaire... » *Op. cit.*, in Olga Medvedkova, Émilie d'Orgeix (dir), *Architectures de guerres... Op. cit.*, p. 7-8.

des systèmes. Clef de voûte de la systématique en général, elle impose la concorde des langages et garantit la lisibilité universelle. »⁸⁷

Il formule cette même idée d'une autre manière quelques pages plus loin en écrivant :

« Retenons ce tremblement dans l'économie de la mimésis qui définit la fonction idéologique de l'architecture : elle ne produit pas des copies mais des modèles. Elle se produit comme modèle. Elle n'imité pas un ordre, mais le constitue : que ce soit celui du monde ou celui de la société. »⁸⁸

Dans les deux cas pour Hollier, suivant la pensée de Bataille, cette fonction de l'architecture produit une suffocation du monde. La critique que Bataille adresse à l'architecture est une aspiration à changer la relation existante entre les idées et le monde. Bataille critique la domination de la pensée sur la chose. L'architecture, pour lui, est le symptôme de cette domination de la pensée sur le monde matériel en cela qu'elle fournit des constructions de sens pour le monde, *des architectures*, se substituant à la réalité du monde lui-même. Bataille, et Hollier avec lui, sont en quête d'un monde qui existerait dans ses propres termes et non pas *hypothéqué au départ*⁸⁹ par le filtre de la raison et du sens. C'est ce désir d'émancipation de la domination exercée par l'idée sur le monde qui amène Bataille à esquisser un projet de libération de l'architecture pour l'humanité :

« L'homme a échappé à sa tête comme le condamné à sa prison. »⁹⁰

Cette critique peut nous paraître assez juste dans sa description du rapport de l'idée à la matière, mais il semble que l'architecture, telle que Vitruve l'entend, est étrangère à un tel rapport de domination. La critique *Bataillo-holliène* nous permet ici de préciser ce que nous comprenons du rapport de Vitruve au monde. Ce qui chez Bataille et Hollier apparaît comme un corset suffocatoire est d'une autre nature chez Vitruve. Nous y voyons trois différences notables :

(1) Chez Vitruve, le chantier est premier et la théorie vient après. On peut donc difficilement voir dans l'architecture vitruvienne un rapport de soumission du réel à l'idée puisqu'il s'agit, à l'inverse, d'éclairer l'expérience par l'idée. Vitruve écrit à

⁸⁷ Denis Hollier, *La prise... Op. cit.*, p. 69.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁹ La formule est de Denis Hollier « Temple du sens elle domine et totalise les productions signifiantes qu'elle contraint à revenir au même, à confirmer son système monologique. L'architecture est l'emprunt forcé qui pèse sur l'ensemble de l'idéologie dont toutes les différences se trouvent hypothéquées au départ. » *Ibid.*, p. 69.

⁹⁰ Georges Bataille, « La conjuration du sacré », in *Œuvres complètes*, Tome 1, Gallimard, 1970, p. 445.

propos de l'architecture comme savoir :

« Ce savoir procède de la pratique et de la théorie. La pratique est un exercice continu et répété de l'action ; elle se réalise dans le travail manuel, partant de la matière, quel que soit le genre dont on a besoin, jusque'à lui donner la forme qu'on s'était fixée. La théorie est ce qui permet d'éclairer et d'expliquer les réalisations pratiques en fonction de l'habileté technique et de la conception. »⁹¹

(2) Le système de proportions qui structure la morphogénèse vitruvienne n'est pas une matrice parfaite rigide dans laquelle l'humain serait contraint de se glisser. Il ne s'agit pas du corps fixe et pur, dont le nombril est un centre parfait pour l'ensemble de ses excroissances, bras et jambes, auquel Léonard de Vinci nous a habitués avec son *homme de Vitruve*. Le rapport au monde que Vitruve décrit est beaucoup moins strict et bien plus ouvert. Les proportions ne sont pas des canons arrêtés, mais un régime de rapports comportant une certaine amplitude. Il y a du jeu dans le système de la proportion. Un objet produit architecturalement s'insère entre un maximum et un minimum. C'est par une appartenance à ce type de rapport de tailles des parties entre elles qu'un objet appartient aux lois du cosmos. C'est au sein de rapports de proportions qu'une forme doit se trouver pour ne pas tomber hors d'une relation avec le reste du monde, tel qu'il est observé et compris. Vitruve écrit à propos de l'*eurhythmie* :

« L'eurhythmie est l'apparence gracieuse et l'aspect bien proportionné qui réside dans la composition des membres. Elle se réalise quand les membres de l'ouvrage ont une hauteur en rapport avec la largeur, une largeur en rapport avec la longueur, et au total quand toutes les parties correspondent à la symétrie qui leur a été fixée. »⁹²

On constate ici que la proportion repose sur le fait qu'il existe un rapport entre les éléments. Mais ce rapport n'apparaît pas comme des correspondances figées et strictes. Il s'agit d'un régime de relation, de dialogue, *dans une certaine mesure*, si on peut dire. Dans un passage sur la distance à mettre entre des tours, Vitruve écrit :

« Les intervalles entre les tours doivent être établis de telle manière que la distance de l'une à l'autre soit inférieure à la portée d'une flèche. »⁹³

Pierre Gros explique à propos de ce passage :

⁹¹ Vitruve, *De l'architecture*, *Op.cit.*, p. 7.

⁹² *Ibid.*, p. 27.

⁹³ *Ibid.*, p. 47.

« Il importe en effet que les tours puissent se défendre mutuellement. L'intervalle entre elles dépend donc de la portée des flèches, mais celles-ci peuvent être lancées par des engins de puissance variable, d'où il résulte que la prescription de Vitruve est imprécise. »⁹⁴

Cette manière de mettre l'ensemble de l'édifice en relation apparaît très clairement lorsque Vitruve écrit à propos de la *cella* :

« Quant à la *cella* elle-même, l'épaisseur de ses murs doit être proportionnelle à la grandeur du temple, dans la mesure où leurs antes ont une largeur égale au diamètre des colonnes. »⁹⁵

Dans ce passage on comprend que les éléments mis en relation de manière proportionnelle engagent l'ensemble des composantes de l'édifice. Des éléments de nature très différente comme l'épaisseur d'un mur, une pièce, le diamètre d'une colonne ainsi que l'ensemble de l'édifice lui-même sont liés proportionnellement.

II/ MÉCANIQUE

Même s'ils constituent une littérature très spécialisée, certains travaux existent sur le rapport de Vitruve à la mécanique. Ici encore, nous ferons usage, de manière très ponctuelle, de certains d'entre eux au fil des divers portraits⁹⁶. Ce qui nous apparaît plus rare en revanche, depuis la question qui est la nôtre, sont les travaux traitant de la relation entre la *mécanique* et l'*architecture* chez Vitruve. Peu de travaux questionnent la nature de la mécanique telle que l'entend Vitruve d'un point de vue architectural. Cette question est pour nous de premier ordre.

Pour commencer à travailler la question de la mécanique chez Vitruve, commençons par dire que ce que Vitruve nomme *mécanique* recouvre les objets que nous regroupons aujourd'hui sous le terme d'ingénierie. Le livre X, voué à la mécanique, est constitué comme suit :

Livre X – Chapitre I : Les machines. Définition et différents types – Chapitre II : Machines tractoires – Chapitre III : Principes des systèmes mécaniques. La ligne droite et le cercle – Chapitre IV : Appareils pour élever l'eau – Chapitre V : Roues à aubes et moulins à eau – Chapitre VI : Elévateur à vis ou « limaçon » – Chapitre VII : Machine élévatoire de Ctésibius – Chapitre VIII : L'orgue hydraulique – Chapitre IX : L'hodomètre – Chapitre X : Machines de guerre. Les catapultes – Chapitre XI : Les balistes – Chapitre XII : Réglage des catapultes et des balistes – Chapitre XIII : Les machines de siège.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 47, note 121.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 255

⁹⁶ Les quelques excursus hors de la littérature première se feront notamment vers les travaux de Louis Caillebat, Pierre Caye, Philippe Fleury et Pierre Gros.

On le voit à la lecture de ce sommaire, la mécanique concerne des objets techniques que l'on nommerait aujourd'hui des « machines » et dont on confierait la conception à des personnes que l'on désigne pas comme des architectes, mais des *ingénieurs*. Que sont ces machines ? De quoi parle-t-on ? Arrêtons-nous sur un seul exemple : l'*hodomètre*, présenté au chapitre IX. L'hodomètre est une machine servant à mesurer les distances parcourues. Vitruve explique :

« Il nous permet de connaître lorsque nous voyageons en char ou que nous naviguons sur la mer, la distance en milles que nous avons parcourue. Voici comment. [...] Ainsi, quand la roue, en avançant, fait aller avec elle le tambour inférieur, et que la dent de ce tambour entraîne et fait passer, à chaque tour, les dents du tambour du haut, le résultat sera que, lorsque le tambour inférieur aura tourné quatre cents fois, le tambour du haut n'aura accompli qu'une seule révolution, et que la dent fixée sur son côté n'aura fait avancer qu'une seule dent du tambour horizontal. Donc, si pour quatre cents tours du tambour inférieur, celui du haut ne tourne qu'une seule fois, la distance couverte sera de cinq mille pieds. »⁹⁷

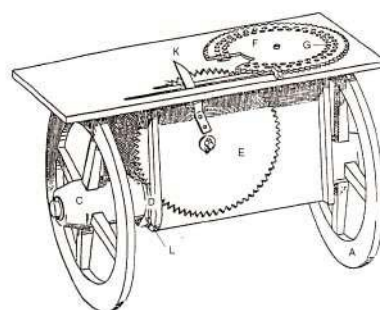
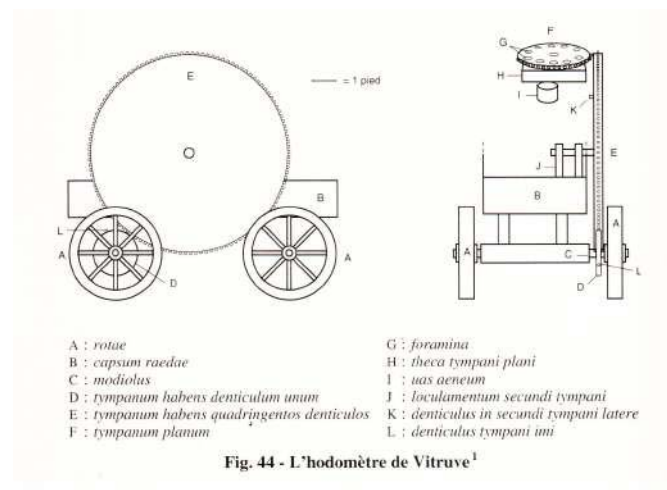


Fig. 3 : Hodomètre de Vitruve

⁹⁷ *Ibid.*, p. 681-682.

1/ DES RELATIONS ENTRE L'ARCHITECTURE, LA MÉCANIQUE ET LA TECHNIQUE CHEZ VITRUVÉ

Dans l'état contemporain de la lutte des savoirs, on peut dire que l'ensemble des objets techniques décrit par Vitruve au livre X ne dépend plus du savoir architectural mais de l'ingénierie. On peut aussi considérer par ailleurs que l'ensemble des objets traités au livre VIII, voué à l'hydraulique, sont eux aussi sortis du champ de l'architecture pour intégrer là encore celui de l'ingénierie⁹⁸. Cette *ré-partition* des objets du savoir de l'architecture nous met au cœur de la question vitruvienne que nous souhaitons traiter ici : le rapport de l'architecture à la technique chez Vitruve. Nous évoluons aujourd'hui dans une partition des savoirs dans laquelle l'ensemble des objets ne relevant pas de la production de bâti a basculé de l'architecture vers l'ingénierie. Mais que signifie une telle distinction ? Cette distinction est cruciale pour :

(1) notre compréhension de l'architecture comme savoir en soi,

(2) de manière plus déterminante pour notre vie collective, pour la compréhension de la technique elle-même.

a) Redéfinition du savoir architectural, par la soustraction de certains objets dont il avait initialement la charge

La soustraction des machines au savoir de l'architecture constitue une redéfinition de l'architecture comme savoir. Dans cette opération, l'architecture se voit factuellement recentrée exclusivement sur le bâtiment. De fait, cette réassignation constitue une rupture épistémologique majeure du savoir architectural lui-même. En effet, un savoir devant prendre en charge une pluralité d'objets, tels *à la fois l'hodromètre* et la production de bâti, requiert des compétences différentes d'un savoir qui n'aspire qu'à produire du bâti. Cette transformation de compétence de l'architecte se constate notamment dans le fait que l'architecture évolue d'un savoir capable de traiter à la fois d'objets statiques (les bâtiments) et d'objets dynamiques (les machines), à un savoir n'étant plus capable de traiter que des objets statiques. Envisagée comme savoir d'objets statique, l'architecture s'accompagne d'un dispositif logico-discursif fondamentalement différent en se centrant sur des notions comme *l'espace, la masse, le vide, la lumière, le plein, le creux, l'intérieur, l'extérieur*, etc. Des notions comme la stabilité, la pérennité, la lourdeur de l'architecture apparaissent comme étant

⁹⁸ Le sommaire du livre VIII voué à l'hydraulique est composé ainsi : Livre VIII – Chapitre I : Conseils pour chercher l'eau – Chapitre II : Notices météorologiques et hydrographiques – Chapitre III : Qualités particulières des eaux – Chapitre IV : Appréciation de la salubrité des eaux – Chapitre V : Le nivellement – Chapitre VI : Adduction et captage des eaux.

constitutives de ce savoir alors qu'il s'était ontologiquement constitué sur des notions fondamentalement différentes telles que : l'*espacement*, le *mouvement*, la *mécanique*, la *machine*, l'*hydraulique*, sans oublier la *gnomonique*.

b) Sur la redéfinition de *la technique* par sa soustraction à l'architecture

Fait absolument déterminant pour l'ensemble de notre culture matérielle, au-delà de l'architecture comme savoir : la disparition des objets dynamiques du champ de l'architecture constitue une redéfinition de la technique elle-même. L'appartenance des machines et autres objets techniques à l'architecture faisait de l'architecture un travail de la technique et de la mécanique. Cette architecture n'existe plus. Mais l'appartenance des objets techniques dynamiques à l'architecture était l'occasion d'une compréhension de la technique comme savoir architectural. *Ainsi, Vitruve ne constitue pas tant une compréhension technique de l'architecture qu'une compréhension architecturale de la technique.*

Que signifie un tel énoncé ? Afin de traiter de cette seconde définition, il nous faut nous arrêter sur une phrase particulièrement frappante de Pierre Caye sur cette question. Caye écrit à propos du *De l'architecture* de Vitruve :

« *Architectura* est le nom antique de la technique [...] »⁹⁹

Cet énoncé nous apparaît d'une importance majeure pour comprendre le rapport que nos sociétés contemporaines entretiennent à la technique. C'est par ce dernier point que nous terminerons notre analyse de la figure de Vitruve.

2/ POUR UNE ÉPISTÉMOLOGIE DU SAVOIR ARCHITECTURAL VITRUVIEN COMME LIEU DE PENSÉE DE LA TECHNIQUE

a) *Architectura* vs architecture

Que signifie cet énoncé de Pierre Caye faisant de l'*architectura* le nom antique de la technique ? Caye utilise le mot latin *architectura* pour désigner l'architecture comme savoir vitruvien, composé de la production des bâtiments, de la gnomonique et de la mécanique. C'est le nom qu'il donne à l'architecture comme savoir entendu par-delà la

⁹⁹ « *Architectura* est le nom antique de la technique, le paradigme qui rend raison de la conception et de la réalisation d'un grand nombre de machines diverses. Elle est pour Vitruve un savoir architectonique structurant une encyclopédie des savoirs théoriques et pratiques au service de la technique. » in Pierre Caye, Florence Malhomme (Dir), *Quand l'art se dit et se pense Les théories artistiques de l'Antiquité aux Lumières*, Classiques Garnier, 2018.

production de bâti chez Vitruve. Le terme *architectura* permet ainsi de créer une distinction entre le sens vitruvien de l'architecture et son sens commun contemporain de *production des bâtiments*¹⁰⁰. Ainsi l'*architectura*, en tant que savoir comprenant la mécanique et l'hydraulique, était le savoir de la technique de manière générale, dans sa totalité. Le risque étant grand ici de déporter notre questionnement ontologique sur la question de l'architecture vers un questionnement ontologique sur la question de la technique, disons simplement une chose : c'est un fait d'une importance épistémologique majeure pour la technique d'être rattaché à l'architecture, car par cette opération, Vitruve intègre la technique au monde. Qu'est-ce à dire ?

Comme nous l'avons vu précédemment, dans son traité, Vitruve codifie un savoir de l'architecture permettant de faire appartenir les objets au monde par le système des proportions. Les objets créés par le savoir architectural sont formalisés suivant des rapports de proportions constatés dans la nature. Dès lors, un objet créé architecturalement s'insère dans les lois formelles de la nature. Il faut comprendre notre propos sur la technique dans les mêmes termes. L'appartenance de la technique à l'architecture est une manière de maintenir la technique dans un rapport d'appartenance au monde. Qu'entendons-nous par ce terme d'appartenance ? Il est clair qu'une technique ayant basculé de l'architecture à l'ingénierie reste une technique appartenant au monde puisqu'elle reste soumise aux lois physiques du monde. Mais il existe une distinction fondamentale entre une *technique architecturale* et une *technique relevant de l'ingénierie*. La technique de l'ingénierie nous apparaît comme étant autonome, livrée à sa propre puissance et à ses potentialités.

À l'inverse, comme nous l'avons vu précédemment, la technique architecturale chez Vitruve est soumise à un principe de morphogénèse qui est extérieur à la technique. Lorsque Vitruve demande à une machine d'être *proportionnée*, ou quand il considère qu'une baliste s'accorde de manière *harmonique*, il construit une technique dont les lois et la morphogénèse sont dépendantes d'autres lois que celles inhérentes à la technique. La technique voit sa forme et ses réglages dictés par des lois morphogénétiques qui ne relèvent pas de l'assouvissement de la fonction machinique. Elle est régie par des lois exogènes.

Cette approche harmonique et proportionnelle de l'objet technique pourrait nous sembler aujourd'hui désuète. On pourrait y voir, là encore, une forme d'archaïsme primitif de Vitruve. Nous pensons à l'inverse que ce rapport de Vitruve à la technique

¹⁰⁰ Pour notre part, nous avons retenu la stratégie d'utiliser l'expression *architecture par-delà la production de bâti* pour deux raisons : (1) à des fins didactiques car le mot latin *architectura* peut paraître abstrait à la personne non initiée aux présents débats. (2) Ce choix permet aussi de ne pas considérer qu'une architecture par-delà la production de bâti est nécessairement structurée sur les trois objets proposés par Vitruve, *bâtiments*, *gnomonique*, *mécanique*. L'*architectura* est la manière vitruvienne de penser le savoir de l'architecture comme ne se limitant pas à la production de bâti. Mais d'autres conceptions de l'architecture par-delà la production de bâti peuvent exister, comme nous le verrons dans les sept tableaux suivants.

est fondamentalement ce que nous devons nous efforcer de mettre en œuvre aujourd'hui dans l'inévitable travail de réforme de l'appareil productif qui nous attend. En effet, à l'inverse de la critique de l'architecture au XX^e siècle qui voyait l'architecture comme l'arrondissement du réel, sa suffocation et sa destruction, il nous semble qu'il n'y ait aujourd'hui que le savoir architectural qui soit assez solide, assez épistémologiquement constitué, pour pouvoir à nouveau maîtriser la technique, devenue aussi puissante que destructrice.

b) Société de basse énergie vs géo-ingénierie

Une telle opposition entre technique architecturale et technique d'ingénierie requerrait une thèse spécifique. Ainsi, nous terminerons cet exposé sur Vitruve en disant ceci : la technique émancipée de l'architecture, aujourd'hui intégrée pleinement à l'ingénierie, est une technique dont la volonté de puissance est mortifère parce qu'elle agit sans dispositif capable d'entraver sa prolifération et réguler sa puissance. Nous pensons que l'usage autonomisé de la technique a fait d'elle un lieu ayant moins la vocation d'appartenir au monde que de se substituer à lui. Terminons par cet exemple. L'architecture comme savoir a été en capacité de penser des sociétés de basses énergies durant près de deux mille ans, pour ne parler que de la tradition occidentale. C'est ce que Pierre Caye décrit lorsqu'il écrit :

« Il n'est pas nécessaire de multiplier conjectures et hypothèses pour imaginer et définir ce qu'a pu être dans notre histoire un autre mode de production ; un mode non destructif. De ce mode de production antérieur, il nous reste maintes traces ; davantage, il nous est encore donné d'en faire usage. Avant la machine à vapeur, le moteur à explosion, l'électricité ou le numérique, il y eut en effet l'architecture. »¹⁰¹

À l'inverse, la technique prise en charge par le champ de l'ingénierie n'est plus une technique de la basse énergie. Elle est une technique de la très haute énergie. Telle est le chemin que dessine, sous forme de fuite en avant énergétique infinie, le projet de la *géo-ingénierie*. La *géo-ingénierie* est une technique ayant abandonné le projet vitruvien d'appartenir au monde pour substituer à ce dernier un autre monde par la technique. C'est le sens que cette technique prend à travers les projets d'injection stratosphérique d'aérosols, de fertilisation des océans, d'altération forcée de matières pour augmenter leur capacité à stocker du CO₂, de parasol spatial composé de milliards d'écrans situés à plus d'un million de kilomètres de la terre afin de réduire le flux lumineux du soleil. De nombreux modèles de sortie de la crise climatique reposent sur des projets de très haute consommation d'énergie. C'est aussi le cas de la pensée technologique de Bernard Stiegler, ou de la troisième révolution industrielle de Jeremy Rifkin, pour ne citer que celles-ci. Ces deux modèles, le premier reposant en

¹⁰¹ Pierre Caye, *Critique... Op. cit.*, p. 23.

grande partie sur le développement d'internet, le second sur le développement de petites unités de production numérique type *FabLab*, reposent tout deux de manière centrale sur l'usage des infrastructures computationnelles de l'ordinateur qui sont des technologies de très haute énergie. Concevoir l'architecture comme un mode de production des sociétés fondé sur la basse énergie, tel que le propose Caye, est une des rares issues proposées en dehors des chemins battus de la très haute consommation d'énergie. Un tel projet existe et est à notre disposition dans la technique architecturale proposée par Vitruve.

CONCLUSION

Vitruve est une figure de l'architecture qui est devenue quasiment incompréhensible aujourd'hui. Nous espérons avoir montré ici :

(1) combien cette illisibilité est facile à défaire. Il « suffit » de réouvrir le savoir architectural à d'autres objets que la production de bâti.

(2) que Vitruve n'est pas archaïque mais contemporain puisqu'il nous offre une des rares portes de sortie face à l'écocide en cours. Il suffit de réintégrer la mécanique dans l'architecture.

Le problème d'un savoir architectural dissocié de la question technique n'est pas que « les architectes ne savent pas construire », comme on l'entend souvent dire dans les écoles d'architecture ou ailleurs. *Le problème de la dissociation entre savoir architectural et mécanique, pour reprendre le terme vitruvien, est que la technique est laissée à elle-même.* Les conséquences sont bien plus graves que la supposée méconnaissance des architectes du savoir constructif, car c'est de la pensée de la technique dans sa totalité qu'il s'agit et non pas seulement de la production de bâti. Il est sur ce point important de nous remémorer la manière dont les architectes modernes se sont saisis de la question de la technique dans leur dialogue avec l'apparition de la machine de haute énergie au fil du XIX^e siècle. Nous y reviendrons dans le portrait sur Le Corbusier, mais en cela, les modernes étaient encore et toujours vitruviens.

Comme pour l'histoire de l'architecture, dans le présent travail, Vitruve est à la fois une figure en soi et un fil rouge. Notre travail consiste principalement à réorienter la compréhension contemporaine du savoir architectural en mettant en crise le statut hégémonique de la production de bâti qui l'enserme. Un tel travail est pensable parce qu'il y a eu, un jour, cette codification où le savoir de l'architecture comme machine existait pleinement. Vitruve nous en a laissé la trace.

2/ ALBERTI OU L'ARCHITECTURE COMME ÉTABLISSEMENT D'UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE DE LA SANTÉ

« Cependant, nous ne devons pas seulement à l'architecte les refuges sûrs et agréables qu'il nous a procurés contre les ardeurs du soleil et les frimas de l'hiver, même si ces bienfaits ne sont pas minces, mais aussi, dans les domaines public et privé d'innombrables inventions sans conteste fort utiles et toujours parfaitement adaptées aux usages de la vie. »

Alberti, *L'art d'édifier*¹⁰²

« Ceux qui nous racontent que les affaires des mortels ne seront jamais en sécurité, même dans le sein de Jupiter, nous adressent donc là un juste avertissement »

Alberti, *L'art d'édifier*¹⁰³

« Je trouve personnellement que la santé, plus que l'utile, devrait nous être chère. »

Alberti, *De la famille*¹⁰⁴

I/ INTRODUCTION

Le présent travail de thèse dans son ensemble analyse principalement deux types de textes. Un premier corpus est constitué d'écrits d'architectes ne relevant pas de l'architecture entendue comme production de bâti. Les publications sur l'art de la guerre de Palladio, les *Oisivetés* de Monsieur Vauban ou encore *Aircraft* de Le

¹⁰² Alberti, *Op. cit. L'art d'édifier*, p. 48.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁴ Notre traduction de la version italienne présentée par Pierre Caye et Françoise Choay., « Credo io che più si debbe avere la sanità cara che l'utile » Leon Battista Alberti, *De Familia : I libri della famiglia*, éd. Ruggiero Romano et Alberto Tenenti, Turin, Einaudi, 1969, nouvelle éd. Francesco Furlan, 1994 [désormais désigné *De Familia*], t.II, p. 147, l.1358 : cité par Pierre Caye et Françoise Choay, Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.* note de bas de page n° 9, p. 58.

Corbusier relèvent de cette première catégorie. Il s'agit ici pour nous dans ce cas de montrer que ces ouvrages appartiennent pleinement à l'architecture, contrairement à la *doxa*, même si ceux-ci ne traitent pas de bâti. C'est ici le cas du *De familia* comme des *Divertissements mathématiques* d'Alberti.

Mais notre étude présente parfois le cas inverse. Un second corpus est en effet constitué de textes d'architectes considérés aujourd'hui comme relevant exclusivement de la production de bâti. Il s'agit alors pour nous de montrer pourquoi ces ouvrages traitent de l'architecture sans que ce terme ne s'y épuise dans la production de bâti. Il s'agit de montrer que le terme architecture y excède souvent largement le bâti. C'est le cas de *l'Art d'édifier* d'Alberti.

Nous nous emploierons à montrer ici qu'en architecture, la réception de l'œuvre d'Alberti ne devrait pas uniquement reposer sur ses travaux relevant de la production de bâti comme si ceux-ci devaient nécessairement exclure l'ensemble de ses autres travaux. Une telle conception, si elle domine largement dans les écoles d'architecture et dans l'historiographie architecturale, soustrait l'architecture albertienne des travaux plus vastes qu'il mène en économie (*De Familia*), en philosophie (*Profugiorum ab aerumna*), ou encore en grammaire (*De grammaticetta*) et qui relèvent pourtant de la même ambition et du même projet : protéger l'humanité des vicissitudes de l'existence, de l'infortune et de la maladie. Ainsi, nous nous attacherons à montrer ici que pour Alberti : (1) l'architecture ne se limite pas à la production de bâti ; (2) la production de bâti n'est pas une fin en soi mais procède d'un projet bien plus vaste d'établissement d'un monde salubre pour l'être humain. L'ambition du bâti dépasse largement l'acte de bâtir, il est une machine parmi d'autres de construction d'un monde capable d'affronter la *fortuna*, c'est-à-dire la contingence de l'existence, telle que la nommaient les Anciens. Qu'elle soit menée par des machines économiques, grammaticales, philosophiques ou autres, nous nous emploierons à montrer ici qu'une telle entreprise est proprement architecturale.

Du point de vue de la question de l'architecture entendue comme n'étant pas limitée à la production de bâti, Léon Battista Alberti est une figure aussi singulière que passionnante. Singulière parce qu'il revient à Alberti, par son traité *L'art d'édifier*, d'assimiler le projet de l'architecture énoncé par Vitruve à la production du bâti. Passionnante, parce que l'ampleur des travaux qu'il a menés dans des domaines extrêmement variés excède largement ce que Vitruve a pu lui-même produire, par-delà la production de bâti.

L'art d'édifier est vraisemblablement l'ouvrage qui, après le *De architectura* de Vitruve, aura pesé le plus dans la destinée du savoir architectural en occident, ne serait-ce que pour sa participation à la codification de l'architecture comme savoir spécifique d'une part, et pour l'attention renouvelée qu'il aura contribué à susciter pour le traité de Vitruve d'autre part. De ce point de vue, il est cependant important de noter que le

projet d'Alberti est sensiblement différent du projet vitruvien. On le constate de diverses manières. Une des singularités de *L'art d'édifier* est, notamment, qu'il n'est pas une traduction du texte de Vitruve mais une interprétation d'un grand nombre d'auteurs présentée sous la forme d'un traité d'architecture suivant le modèle fourni par le *De l'architecture* de Vitruve. Il importe de noter que la traduction de *L'art d'édifier*, menée par Pierre Caye et Françoise Choay¹⁰⁵, fait état de 15 références directes de Vitruve par Alberti dans cet ouvrage et d'innombrables références tacites. Mais on y constate aussi 28 références à Plin l'Ancien, 15 références à Varron et 18 références à Théophraste pour ne citer que ces auteurs antiques parmi d'autres. *L'art d'édifier* est un projet autonome de codification du savoir architectural qu'il nous faut observer *en soi*.

Que nous dit Alberti de l'architecture comme savoir ? Commençons par noter que, pour lui, chaque art se définit par quelque chose qui lui est propre. Il écrit dans les premières lignes du *Prologue* de ce traité :

« Même si tous ces arts rivalisent entre eux par leur prétention à servir au mieux le genre humain, nous nous apercevons cependant que chacun d'eux possède en soi quelque chose de propre, par quoi il semble promettre des fruits singuliers et différents de ceux des autres. »¹⁰⁶

Alberti n'expose pas la liste de ce qu'il considère ici comme étant *les arts*¹⁰⁷. Mais, pour lui qui étudie tant d'autres domaines comme la grammaire, l'économie, la peinture, les mathématiques, etc., il est intéressant de constater que chaque savoir relève d'une spécificité qui lui appartient en propre. La spécificité de l'architecture pour Alberti est exprimée avec une certaine retenue dans les lignes qui suivent. Il la définit en premier lieu comme l'art capable d'articuler *commodité, agrément et dignité*¹⁰⁸ :

« Si tu finissais par en découvrir [des arts] qui non seulement te soient absolument indispensables mais qui réussissent en outre à joindre l'utilité au plaisir et à la dignité, tu ne devrais pas à mon avis exclure l'architecture de leur nombre ; car, à y bien réfléchir, l'architecture est d'une parfaite commodité pour les usages publics et privés, d'un très grand agrément pour le genre humain et n'occupe pas le dernier rang de dignité pour les principaux arts. »¹⁰⁹

L'architecture est donc présentée de prime abord comme art. Il s'agit pour Alberti d'un art du fait du rapport que cette occupation humaine entretient aux choses, avec

¹⁰⁵ Il s'agit de la première traduction de ce texte en français depuis celle de Jean Martin en 1553.

¹⁰⁶ Alberti, *Op. cit. L'art d'édifier*, p. 47.

¹⁰⁷ Il écrit « Il ne m'appartient toutefois pas de dresser la liste tant elle est évidente ». *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁸ Sur ce point voir la note de bas de page 2 page 47 : « Première apparition de la triade nécessité, commodité, plaisir ». *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 47.

commodité, agrément, dignité, sans qu'on sache encore de quoi cet art traite, ni de la manière dont il opère. Alberti n'a jusqu'ici pas fait mention du bâti.

Après avoir posé la ligne d'horizon de l'architecture comme art, Alberti propose au lecteur une définition de l'architecte. On constate dans cette définition qu'Alberti ne fait pas non plus référence au bâti. Il écrit :

« Quant à moi j'accorderais le statut d'architecte à celui qui saura, par une méthode précise et des voies admirables, aussi bien concevoir mentalement que réaliser tout ce qui, par le déplacement des masses, par la liaison et par l'assemblage des corps, se prêtera le mieux aux plus nobles usages des hommes. Ce que seules l'intelligence et la connaissance des choses les plus parfaites et les plus dignes permettent d'atteindre. Tel sera donc l'architecte. »¹¹⁰

Si le bâtiment n'est pas cité, chez Alberti cette phrase peut bien évidemment concerner le bâtiment. En effet, dans la phrase précédente, il fait une première référence au bâti en écrivant à propos du charpentier :

« Car ce n'est certes pas un charpentier que te présenterais pour être comparé aux grands maîtres des autres disciplines [...] »¹¹¹.

Dans la phrase qui suit cette définition, il fait mention du *toit* et des *murs*¹¹². Mais il est très important de noter que *la* phrase par laquelle Alberti définit ce qu'est un architecte est formulée d'une façon permettant à d'autres objets que le bâti d'être pris en charge par l'architecture. Dans cette phrase, Alberti ne parle pas directement du bâtiment. Cela peut étonner. En effet, alors qu'il s'emploie à désigner l'objet sur lequel l'architecte travaille et qu'il eut été à cet égard simple et pratique de parler des bâtiments, Alberti écrit qu'il s'agit de :

« réaliser tout ce qui [...] se prêtera le mieux aux plus nobles usages des hommes. »¹¹³

L'ouverture dont cette phrase fait preuve à l'égard de l'objet de l'architecture se voit réaffirmée quelques lignes plus tard de façon plus explicite. Alberti prend alors le soin de préciser que l'architecte ne doit pas être limité à la production du bâti. Il écrit :

« Cependant, nous ne devons pas seulement à l'architecte les refuges sûrs et agréables qu'il nous a procurés contre les ardeurs du soleil et les frimas de l'hiver, même si ces bienfaits ne sont pas minces, mais aussi, dans les domaines public et privé d'innombrables inventions sans conteste fort utiles et

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹¹ *Ibid.* p. 47-48.

¹¹² « Pour ma part, considérant l'utilité et la nécessité du toit et du mur [...] ». *Ibid.*, p. 48.

¹¹³ *Ibid.*, p. 48.

toujours parfaitement adaptées aux usages de la vie. »¹¹⁴

Il nous apparaît difficile de demander à Alberti plus de clarté sur le fait que l'architecture ne se résume pas à la production des bâtiments. S'il était encore nécessaire d'appuyer cette thèse, il nous semble que le passage suivant devrait permettre d'ôter tout doute dans l'esprit du lecteur. Il écrit, toujours dans le *Prologue* :

« Je pense assurément que, si, à toutes les villes innombrables qui, depuis les temps les plus reculés, tombèrent sous la domination étrangère à la suite d'un siège, on demandait qui avait été responsable de leur défit et de leur soumission, elles n'hésiteraient pas à affirmer que ce fut l'architecte. En effet, elles avaient facilement nargué la troupe ennemie, mais n'avaient pu résister longtemps ni à la puissance d'invention de l'architecte, ni à la masse de ses ouvrages de siège, ni au choc des machines de jet au moyen desquels il les harcelait, les assiégeait et les écrasait. »¹¹⁵

On constate dans ce passage qu'Alberti reprend la conception vitruvienne selon laquelle l'architecture prend en charge la part (1) mécanique et (2) stratégique de l'art de la guerre à travers sa *puissance d'invention*, les *ouvrages de sièges* et les *machines de jet*. Alberti continue son exposé en élargissant toujours l'architecture par-delà la seule production de bâti :

« D'un autre côté, les assiégés pensent ne jamais pouvoir mieux assurer leur sécurité que par les ressources et les talents de l'architecte. Si tu te rappelles les campagnes du passé, tu t'apercevras sans doute que les talents et la vertu de l'architecte ont valu plus grand nombre de victoires que le commandement du général en chef et sa prise d'auspices, et que l'ennemi a été vaincu par le génie du premier sans les armes du second plus souvent que par le glaive du second sans le conseil du premier. Mieux encore, l'architecte triomphe avec peu d'hommes et sans perte. En voilà assez sur l'utilité de l'architecture ! »¹¹⁶

Il est difficile là encore d'être plus explicite. Pour Alberti *l'architecte triomphe avec peu d'hommes et sans perte*. Il ne s'agit pas là d'une entreprise de production de bâti. Il s'agit de la conception des déplacements des soldats dans l'espace et d'autres techniques par lesquelles l'architecte crée une économie des corps impliqués dans les processus de combat. Ces techniques architecturales permettent de gagner sur un ennemi plus nombreux que soi.¹¹⁷

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁷ Cette application du savoir architectural au déplacement des corps des soldats dans l'espace fera l'objet d'études détaillées dans le présent travail notamment pour les tableaux concernant Palladio et Vauban.

A/ SUR LES LIMITES ET LES MOYENS DU SAVOIR ARCHITECTURAL CHEZ ALBERTI

Si l'applicabilité de l'architecture à d'autres objets que la production de bâti chez Alberti nous apparaît établie, deux questions s'imposent dès lors à nous : (1) y a-t-il pour lui des objets qui pourraient échapper à l'architecture ? Ou bien ce savoir doit-il être considéré comme ne connaissant aucune limitation ? (2) Quels sont les moyens par lesquels l'architecture agit sur ces objets en tant que savoir spécifique ? Dans ce même passage du *Prologue*, Alberti nous donne de précieux indices sur les objets pris en charge par l'architecture ainsi que les moyens par lesquels elle agit. Alberti dit de l'architecte qu'il opère :

« par le déplacement des masses, par la liaison et par l'assemblage des corps »¹¹⁸

Si l'architecture ne concerne pas *que* le bâti, on peut dire que (1) chez Alberti l'architecture traite des corps. Quant aux moyens qu'elle emploie pour agir sur eux (2), Alberti précise que l'architecte opère par *déplacements des masses*, par *liaison* et par *assemblage*. Si le champ d'opérativité de l'architecture reste donc très vaste, Alberti le circonscrit à certains objets, *les corps*, et assigne une spécificité d'action du savoir architectural sur eux par le *déplacement des masses*, la *liaison* et l'*assemblage*. Il est notamment important de constater ici, comme nous le verrons de manière répétée tout au long des différents tableaux de cette seconde partie, que l'architecture n'est donc pas à comprendre nécessairement comme produisant des corps statiques, figés, inertes, comme nous en avons une représentation dominante aujourd'hui à travers la figure du bâti. La combinaison du *déplacement des masses*, de la *liaison* et de l'*assemblage des corps* ne désigne pas automatiquement un objet sculptural et figé comme le bâti. De fait, sans que celle-là soit citée, ces trois opérateurs n'excluent pas la *mécanique* vitruvienne dont ils sont en quelque sorte une expression. Qu'est-ce que la *mécanique* sinon le *déplacement de masses* par des *liaisons* et des *assemblages* comme nous le rappellent les balistes et autres machines traitées en détail par Vitruve au livre X du *De architectura* ? De même, sans que celle-là ne soit citée, ces trois opérateurs n'excluent pas non plus la *gnomonique* en tant que lieu de pensée de l'articulation des sphères au sein du cosmos. Car qu'est-ce que la *gnomonique* sinon le lieu d'un *déplacement des masses*, de corps *liés* dans le cosmos dont Vitruve propose une modélisation d'*assemblage* au livre IX du *De architectura* ?

Ainsi nous devons tirer ici la conclusion que, si Alberti crée une rupture en ne reprenant pas la *gnomonique*, la *mécanique* et l'*hydraulique* dans ses dix livres de *l'Art d'édifier*, la définition qu'il propose de l'architecture reste assez vaste pour ne pas les en exclure.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

B/ SUR LES DIFFÉRENCES DE FORMATION DE L'ARCHITECTE CHEZ ALBERTI ET VITRUVÉ

Il est cependant un passage de *L'art d'édifier* qui se situe en rupture avec cette continuité vitruvienne de l'architecture entendue par-delà la production de bâti. Au chapitre 10 du livre IX, Alberti écrit :

« Les arts qui sont utiles à l'architecte, ou, plus exactement, qui lui sont absolument nécessaires, sont la peinture et les mathématiques. Peu m'importe qu'il soit savant dans les autres disciplines. En effet, je n'écouterai pas celui qui soutient que l'architecte doit être expert en droit, sous prétexte que les règlements d'évacuation des eaux, de bornage, de publication des travaux et les nombreuses prescriptions de ce genre, relevant de l'interdiction, interviennent au cours de l'édification. Je ne demande même pas qu'il ait une connaissance approfondie de l'astronomie, sous prétexte qu'elle lui permet de placer les bibliothèques au nord et les bains au couchant. Je dirai même qu'il ne lui est pas nécessaire d'être musicien, au seul motif que des vases acoustiques sont disposés dans les théâtres, ou encore rhéteur, sous prétexte qu'il lui sera utile d'instruire à l'avance l'entrepreneur des travaux qu'il devra effectuer. »¹¹⁹

Si Vitruve n'est pas cité, il est pourtant très présent dans ce passage. En effet, au livre I du *De architectura*, Vitruve écrit à propos de la formation de l'architecte :

« C'est pourquoi aussi il faut qu'il soit doué et disposé à acquérir un savoir ; en effet des dons sans savoir ou un savoir sans dons ne peuvent produire un professionnel accompli. Il faut qu'il soit lettré, expert en dessin, savant en géométrie, qu'il connaisse un assez grand nombre d'œuvres historiques, qu'il ait écouté avec attention les philosophes, qu'il sache la musique, qu'il ne soit pas ignorant en médecine, qu'il connaisse la jurisprudence, qu'il ait des connaissances en astronomie et sur le système céleste. »¹²⁰

La critique est donc explicite et il n'est pas besoin que Vitruve soit nommé pour que le lecteur avisé reconnaisse la cible de sa critique.¹²¹ Dans ce passage du livre IX Alberti

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 461.

¹²⁰ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 9.

¹²¹ Une telle critique ne doit pas nous surprendre. Alberti rédige son propre traité plutôt qu'il ne traduit celui de Vitruve. Il se permet même au livre IV une critique sévère de Vitruve lorsqu'il écrit : « En effet, je déplorais que tant de monuments littéraires si fameux aient péri sous les coups du temps et des hommes, si bien que, d'un tel naufrage, il nous restait à peine un survivant, Vitruve, écrivant sans doute fort savant, mais corrompu et mutilé par le temps au point qu'en de nombreux passages abondent les lacunes et que sur beaucoup de points tu eusses souhaité en savoir davantage. De plus, le texte qu'il a transmis est grossier. Car il s'exprimait de telle façon que les Latins auraient affirmé qu'il avait voulu paraître parler grec et les Grecs latin ; ce seul fait attesterait qu'il ne fut ni grec ni latin, si bien que pour nous il reviendrait au même qu'il n'ait rien écrit, puisque ce qu'il a écrit nous est incompréhensible. » Alberti, *L'art d'édifier*, t *Op. cit.*, p. 275.

évacue les savoirs ne relevant pas spécifiquement de la production de bâti dans la formation de l'architecte. C'est le seul endroit à notre connaissance où il se pose en rupture vis-à-vis du projet vitruvien d'un savoir architectural encyclopédique pour le refermer sur l'édification.

Ce passage est problématique à plusieurs titres. Il est problématique pour nous, du point de vue de la thèse que nous défendons ici, puisqu'il tend à exclure du savoir de l'architecte nombre de connaissances qui ne relèvent pas en propre des savoirs requis pour l'édification. Cependant, comme nous en avons fait état précédemment, Alberti n'est pas la seule figure que notre travail prend à rebours.

Mais il semble surtout que ce passage soit problématique à l'intérieur de la pensée d'Alberti lui-même. Tout d'abord parce que sa manière de fonctionner en tant qu'architecte excède largement la définition du savoir de l'architecte qu'il expose ici. Alberti articule des connaissances assez poussées dans des savoirs divers, au point d'avoir rédigé des livres en économie, en grammaire, en philosophie, etc. Mais ce passage est aussi problématique puisque Alberti use de ces savoirs divers dans *L'art d'édifier* même, dans lequel, pour ne citer que ceux-ci, l'économie, la grammaire et la philosophie sont très présents. L'index de la traduction de Caye et Choay fait état de 28 occurrences de la notion d'économie dans le traité. La rhétorique et les analogies au langage y sont multiples. C'est notamment le cas dans ce même chapitre du livre IX où il écrit :

« Néanmoins, je ne m'opposerai pas à ce qu'il soit plus instruit. Mais, à vrai dire, il ne peut plus se passer de la peinture et des mathématiques que le poète des mots et des syllabes »¹²²

Enfin, des philosophes, tels par exemple que Platon (22 occurrences) et Aristote (17 occurrences), sont plus cités que Vitruve lui-même tout au long de l'ouvrage. Il nous paraît donc légitime de constater une forme de contradiction chez Alberti entre cet énoncé sur la formation de l'architecte et les missions qu'il assigne à l'architecte dans le *Prologue*¹²³ d'une part, et d'autre part son propre rapport aux divers savoirs dans son exercice tant pratique que théorique de l'architecture.¹²⁴

¹²² Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 461.

¹²³ Pour rappel, Alberti dessine un champ très vaste d'application du savoir architectural par l'architecte dans le *Prologue* « Quant à moi j'accorderais le statut d'architecte à celui qui saura, par une méthode précise et des voies admirables, aussi bien concevoir mentalement que réaliser tout ce qui, par le déplacement des masses, par la liaison et par l'assemblage des corps, se prêtera le mieux aux plus nobles usages des hommes. » Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.* p. 48.

¹²⁴ Notons sur ce point que Caye et Choay ont noté cette même contradiction chez Alberti d'une autre manière. Ils écrivent à propos de ce fragment d'Alberti sur la formation de l'architecte : « Tout ce passage est une critique implicite de la formation encyclopédique que Vitruve prévoit pour l'architecte (I,1,4-18). Mais les compétences qu'Alberti impose à son architecte tout au long du *De re aedificatoria* excèdent en réalité très largement la seule maîtrise de la peinture et des mathématiques ». Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 461, note 108.

Ce passage de *L'art d'édifier* nous apparaît aussi contradictoire vis-à-vis de la relation qu'Alberti instaure entre *architecture*, *peinture* et *technique*. En effet, l'ensemble du traité déploie une très large quantité de solutions techniques. Elles y sont bien plus nombreuses que celles proposées par Vitruve dans le *De l'architecture*. Alberti s'attarde par exemple à décrire de très nombreuses modalités de préparation de matériaux ainsi que des procédés de fabrication pour la construction des édifices. Nous citerons ici un exemple de cette grande attention à la construction effective du bâti dont la qualité d'écriture que l'on peut y constater fait de ce traité un objet fermement littéraire. Il écrit :

« Pline disait que l'on colle l'or sur le bois avec une pâte appelée "leucophore", préparée de la manière suivante : on mélangera six livres de terre de Sinope du Pont et dix livres de sel brillant ; puis on verse du miel de Grèce et on attend le douzième jour exactement pour appliquer le mélange. Un mastic mouillé à l'huile de lin mélangée à de la terre de Sinope brûlée provenant de l'île d'Elbe fournit une colle absolument indestructible. »¹²⁵

De fait, contrairement à l'ensemble des huit livres précédant le livre IX, qui abondent tous de ce type de recettes, le passage d'Alberti sur la formation de l'architecte ouvre la voie à une interprétation de l'édification en terme essentiellement pictural, au détriment d'une compréhension technique de l'objet architectural. C'est le cas lorsqu'il écrit :

« Les arts qui sont utiles à l'architecte, ou, plus exactement, qui lui sont absolument nécessaires, sont la peinture et les mathématiques. »¹²⁶

Osons dire qu'à ce titre là encore, ce passage de *L'art d'édifier* d'Alberti n'est pas très albertien.

De ce point de vue, et pour conclure sur cette question, il est important de saisir l'occasion de noter ici que, de manière générale, une histoire de l'architecture par-delà la production de bâti n'existe pas *a priori*. Il n'existe pas de telle histoire sur laquelle nous pourrions asseoir notre propre recherche. La question que nous travaillons n'a, semble-t-il, jamais fait l'objet d'une pensée structurée de la part de l'historiographie architecturale.¹²⁷ Mais cette question n'a pas non plus fait l'objet d'une réflexion structurée de la part des huit architectes étudiés eux-mêmes. De fait, il nous apparaît assez compréhensible que chacune de ces figures puisse avoir des rapports ambivalents, parfois contradictoires, vis-à-vis de l'architecture entendue comme ne se

¹²⁵ *Ibid.*, p. 365.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 461.

¹²⁷ Les écrits de Pierre Caye ont travaillé cette question mais ne relèvent pas de l'historiographie de l'architecture.

limitant pas à la production de bâti. C'est dans ces termes qu'il faut, selon nous, comprendre ce passage problématique de *L'art d'édifier* portant sur la formation de l'architecte excluant nombre de champs disciplinaires compris dans le savoir encyclopédique vitruvien.

Afin de qualifier précisément le savoir albertien de l'architecture en regard du savoir vitruvien de l'architecture, arrêtons-nous un moment sur les relations plurielles que *L'art d'édifier* entretient avec les trois livres de Vitruve ne relevant pas de la production de bâti.

1/ SUR LES RAPPORTS AMBIGUS DE L'ART D'ÉDIFIER AUX LIVRES VIII, IX ET X DU TRAITÉ DE VITRUVÉ

Nous l'avons vu à travers la question de la formation de l'architecte, *L'art d'édifier* entretient des rapports non univoques avec l'architecture comme savoir encyclopédique vitruvien. On peut aussi faire mention d'une telle ambivalence, de manière systémique, à l'égard des trois livres vitruviens d'*hydraulique*, de *gnomonique* et de *mécanique*, dont l'ensemble des questions prises en charge par ces trois savoirs est, malgré tout, présent de manière diffuse dans son traité. C'est tout particulièrement le cas de la question de l'hydraulique. Si Alberti assume de ne pas reprendre la structuration vitruvienne suivant laquelle les trois derniers des dix livres sont voués à d'autres objets que la production de bâti, il est néanmoins intéressant de constater que le livre X de *L'art d'édifier* reprend assez largement les thèmes du livre VIII de Vitruve consacré à l'hydraulique. En effet, la quasi-totalité du livre X d'Alberti est vouée à l'eau. Il y traite de l'eau de manière *mécanique* à de nombreuses reprises, au point que le terme d'*hydraulique* n'apparaît pas usurpé pour décrire le savoir qu'il emploie dans ces nombreux chapitres sur l'eau. Il écrit :

« Les parties du canal maçonné sont les suivantes. Au niveau de l'*incile*, on interpose une écluse ; ensuite, des réservoirs sont répartis le long du canal ; lorsqu'on rencontre un sol plus élevé, on creuse un bassin ; à l'extrémité du canal, au niveau de l'émissaire, on aménage en plus une prise d'eau. Voici les définitions de ces parties selon la jurisprudence. »¹²⁸

Le terme d'hydraulique est par ailleurs assumé par Alberti dans cet autre passage :

« Car on ne peut imaginer la force de la nature, lorsque l'air est enfermé et comprimé dans un passage étroit. J'ai découvert chez les médecins que le tibia de l'homme peut se fracturer sous la pression de la vapeur qu'il contient. Les experts en hydraulique forcent l'eau à jaillir en hauteur hors de son récipient,

¹²⁸ On constate au passage qu'il fait usage du droit dont il a estimé au livre IX que ce savoir n'était pas utile à l'architecte. Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 494.

grâce à l'air comprimé entre deux colonnes d'eau. »¹²⁹

Mais il n'y a pas que dans *L'art d'édifier* que les relations avec le savoir encyclopédique vitruvien sont ambiguës chez Alberti. On peut le dire de nombreux de ses traités. C'est probablement le plus évident dans ses *Ludi matematici*, ses *Divertissements mathématiques*, sur lesquels nous allons désormais nous arrêter.

2/ SUR LES RAPPORTS AMBIGUS ENTRE LES DIVERTISSEMENTS MATHÉMATIQUES ET LES LIVRES VIII, IX ET X DU TRAITÉ DE VITRUVÉ

Il est regrettable qu'une grande part des traités rédigés par Alberti ne soit pas étudiée depuis le savoir architectural. Le *De Familia*, sa *Grammatichetta*¹³⁰, le *De navis* aujourd'hui perdu, ou même son traité sur le cheval, *De equo animante*, mériteraient d'être lus depuis l'architecture comme savoir.

Paradoxalement, on pourrait s'étonner que la *Descriptio urbis Romae* ait été l'objet d'une attention si nette de la part des architectes et de l'historiographie architecturale. En effet, bien qu'il n'y soit à aucun moment question de production de bâti, cet ouvrage est étudié par les architectes.¹³¹ Il n'y est pas non plus question de technique de relevé comme il est étonnamment souvent fait mention. Mario Carpo écrit à ce sujet :

« Enfin, malgré un malentendu singulièrement répandu, la *Descriptio Urbis Romæ* n'est pas une méthode pour le relevé topographique de Rome. La *Descriptio Urbis Romæ* ne ressortit pas à l'histoire de la géodésie, ni non plus à l'histoire du relevé topographique, car ce texte albertien n'explique pas comment relever le plan d'une ville, Rome ou une autre, mais seulement comment reproduire, redessiner ou transférer sur une autre carte certaines données d'un relevé déjà achevé (et d'un plan déjà dessiné). »¹³²

¹²⁹ Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 496. On constate dans ce passage l'apparition du thème de la médecine qui sera d'une importance majeure pour la suite de cette étude sur Alberti. En effet, la mécanique propre à l'hydraulique n'est pas tant pensée comme analogie avec le corps humain que dans une analogie avec un corps humain en bonne santé. La mécanique de l'eau apparaît insécable d'une préoccupation pour la santé. Il écrit avec précision sur les liens entre mécaniques et maladie des corps humains : « Il faut que les tuyaux soient très solides. Les récipients en bronze provoquent l'éléphantiasis, le cancer ainsi que des douleurs au foie et à la rate. » *Ibid.*, p. 495.

¹³⁰ Le thème de la grammaire nous étant apparu déterminant chez Palladio, le *De grammatichetta* d'Alberti fait l'objet d'une étude dans le présent travail dans le tableau dédié à cet architecte. Voir dans le tableau voué à Palladio le chapitre intitulé *Alberti, la Grammatichetta et le latin comme grammaire*.

¹³¹ Cet ouvrage a fait l'objet d'une publication aux Éditions Droz, en 2000, accompagné d'un texte analytique rédigé par Mario Carpo, historien de l'architecture. Il a aussi fait l'objet d'une seconde publication par Bruno Queysanne, alors enseignant à l'école d'architecture de Grenoble (ENSAG), en 2002 aux Éditions de la Villette, maison d'édition spécialisée dans les publications sur l'architecture.

¹³² Mario Carpo, in Leon Battista Alberti, *Descriptio urbis Romae*, Librairie Droz, 2000, p 68

Comment se fait-il donc alors que cet ouvrage ait été l'objet de deux publications liées à la recherche en architecture, là où ses *Divertissements mathématiques*, qui recensent pour leur part lesdites méthodes de relevé topographiques n'ont été pour leur part traduites qu'en 2002, chez l'éditeur généraliste qu'est le Seuil et dont l'appareil critique a été porté par Pierre Souffrin, historien des sciences, sans qu'une participation explicite de personnalités issues de la recherche en architecture soit mentionnée ? Ceci est assez étonnant car, à plusieurs titres, ces *Ludi matematici* albertiens apparaissent bien plus proches de la pensée architecturale vitruvienne que ne peut l'être la *Descriptio urbis Romae* qui est, pour parler par anachronisme, une forme de dispositif d'impression.¹³³ De plus, comme nous allons nous attacher à la montrer ici, les *Divertissements mathématiques* entretiennent des relations importantes avec les trois livres de Vitruve ne traitant pas de la production de bâti. Nous les approcherons rapidement ici afin de ne pas alourdir le propos.

a) Les *Divertissements mathématiques* albertiens et la *mécanique* vitruvienne

Les *Divertissements mathématiques* d'Alberti est un petit ouvrage contenant vingt dispositifs techniques de calcul et de mesure. Dans son ouvrage de référence sur la mécanique de Vitruve, Philippe Fleury expose la définition de la mécanique telle qu'elle se déploie au livre X dans ces termes :

« La mécanique concerne l'architecte sous trois aspects. Le premier concerne l'utilisation des machines pour l'*aedificatio* : les machines de soulèvement pour le gros appareil, les machines pour épuiser l'eau des fondations en milieu humide et même les échafaudages qui sont considérés comme des *machinae*. C'est à l'architecte de s'occuper de la construction et de l'entretien de ces appareils. Le second aspect concerne la conception et la construction des machines de tous types : c'est l'*architectus* qui construit les machines d'épuisement de l'eau pour l'irrigation ou la fourniture en eau des habitations, les moulins à eau, les orgues hydrauliques, les machineries de théâtre, les horloges, les moyens de transports maritimes et terrestres, etc. Le troisième aspect du travail mécanique de l'architecte romain est son rôle d'ingénieur militaire : il est chargé de la construction des points de bois, des ouvrages défensifs en bois, des machines de jet et des différentes machines de siège. »¹³⁴

De prime abord on pourrait considérer que les travaux développés dans les *Divertissements* ne relèvent pas de la mécanique vitruvienne puisqu'il ne s'agit pas véritablement de machines physiques telles qu'elles sont décrites au livre X.

¹³³ Mario Carpo y a donné une analyse du *Description Urbis Romae* depuis la question de l'impression dans son ouvrage *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, Éditions de la Villette, 2008, p. 123 à 128.

¹³⁴ Philippe Fleury, *La mécanique de Vitruve*, Presses Universitaires de Caen, 1993, p. 23-24

Cependant, ne retrouve-t-on pas, dans le second type de machine décrit par Fleury comme *conception et construction de machines de tous types*, ce qu'Alberti décrivait comme relevant des missions de l'architecte dans la définition qu'il donnait dans son *Prologue* ? Alberti y écrivait :

« nous ne devons pas seulement à l'architecte les refuges sûrs et agréables qu'il nous a procurés contre les ardeurs du soleil et les frimas de l'hiver [...], mais aussi, dans les domaines public et privé d'innombrables inventions sans conteste fort utiles et toujours parfaitement adaptées aux usages de la vie. »¹³⁵

Il nous semble que les vingt dispositifs développés dans les *Divertissements mathématiques* d'Alberti sont tout à fait éligibles au titre d'*innombrables inventions sans conteste fort utiles* citées par Alberti comme relevant des occupations de l'architecte. Pourquoi Alberti choisit-il de ne pas les présenter comme relevant de la *mécanique* telle que Vitruve l'expose au livre X est pour nous difficile à comprendre.

b) Les *Divertissements mathématiques* albertiens et l'*hydraulique* vitruvienne

Par ailleurs, à la lecture des *Divertissements mathématiques*, on trouve parfois des similarités importantes avec le livre VIII de Vitruve concernant l'*hydraulique*. C'est notamment le cas à la lecture du chapitre intitulé *Niveler et réguler les cours d'eau* dont le dispositif qu'il décrit ressemble fort au *chorobate* présenté par Vitruve au chapitre V du livre VIII. Le *chorobate* est pour sa part voué au nivellement des canalisations afin d'en maîtriser la pente et l'écoulement. Alberti écrit sur le nivellement :

« Où que vous mesuriez la pente d'un terrain, sachez que l'eau ne s'écoule pas mais qu'elle stagne si elle n'a pas une pente d'un tiers de coudée par mille, et que cela même ne suffit pas si elle ne coule pas directement, car alors si elle rencontre ici ou là quelque obstacle elle stagne et s'arrête. »¹³⁶

Au chapitre 5 du livre VIII du *De l'architecture* on peut lire :

« Pour ces opérations voici la méthode à suivre : s'il s'agit de canaux, leur maçonnerie doit être aussi solide que possible et le lit d'écoulement doit être nivelé suivant une pente qui pour cent pieds n'ait pas moins d'un silicique. »¹³⁷

Il est difficile là encore de comprendre pourquoi ce qui s'appelle *hydraulique* chez

¹³⁵ Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 48

¹³⁶ Alberti, *Divertissements mathématiques*, Éditions du Seuil, 2002, p. 58-59.

¹³⁷ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 551.

Vitruve se voit renommé *Divertissement mathématique* chez Alberti alors que tous deux traitent exactement de la même chose. Les deux figures associées aux démonstrations respectives d'Alberti et de Vitruve attestent elles aussi d'une convergence de pensée.

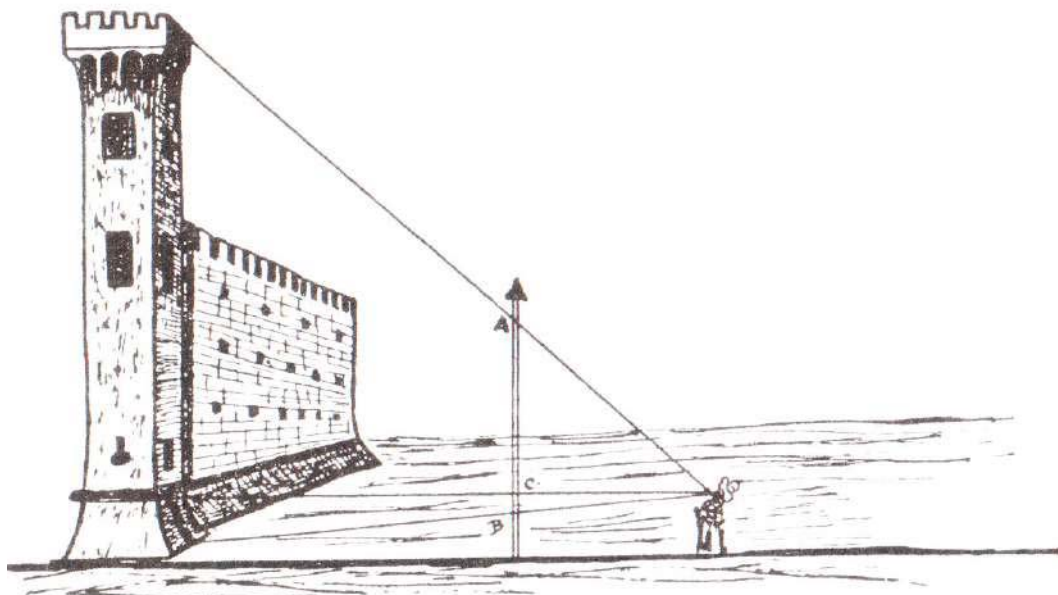


Fig. 4 : « Comment procéder si l'on peut en connaître la distance et si l'on peut en mesurer directement une partie »

c) Les *Divertissements mathématiques* albertiens et la *gnomonique* vitruvienne

Il nous semble enfin tout à fait recevable de considérer, sous certains aspects, que la méthode et les outils utilisés par une part importante des vingt *Divertissements mathématiques* développés dans cet ouvrage relèvent du type de pensée développé dans le livre IX sur la *gnomonique*. Pourquoi dire une telle chose ? Les méthodes utilisées pour mesurer la hauteur des tours ou la largeur d'un fleuve sont identiques à ce qui fonde la *gnomonique*. Le gnomon n'est autre que ce bâton planté dans le sol et par lequel des projections géométriques sont menées pour déterminer un calcul. Si c'est par l'ombre portée du soleil que le gnomon opère des projections géométriques, c'est aussi par un bâton planté dans le sol qu'Alberti propose des méthodes de projections géométriques pour mesurer une tour ou la largeur d'un fleuve. La seule différence est que, chez Alberti, les projections sont visuelles et non pas le fruit d'une ombre projetée, comme on le voit dans la figure 1 des *Divertissements mathématiques*.

On retrouve aussi la *gnomonique* d'une autre manière dans les *Divertissements mathématiques*. Ce n'est plus cette fois-ci du point de vue de la méthode de travail mais du point de vue des objets traités. C'est le cas lorsque dans les *Ludi* Alberti s'emploie à mesurer le temps. La gnomonique, comme nous l'avons vu, est l'art de fabriquer des cadrans solaires. Mais son objectif est bien, par la construction de tels outils, de mesurer le temps. C'est ce à quoi s'emploie Alberti dans son chapitre intitulé *Mesurer des temps* de ce traité. Là où Alberti propose *Une horloge plaisante, la fontaine pneumatique*¹³⁸, on trouve des horloges hydrauliques au livre IX de Vitruve. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, d'un point de vue sémantique, Vitruve désigne *l'horloge de Ctésibius* de *truc amusant*¹³⁹. Cette terminologie n'est pas sans rappeler la formulation de *Divertissement mathématique* utilisée par Alberti mille quatre cents ans plus tard.

En somme, et pour en finir avec cette idée, il est difficile de comprendre pourquoi le contenu des *Divertissements mathématiques* est sorti du savoir architectural pour être rangé sous le savoir de la mathématique. Si *L'art d'édifier* est la part de l'*edificatio* vitruvienne, pourquoi les *Divertissements mathématiques* ne constituent pas un second traité d'*architectura* vitruvienne dédié à la *machinatio* ? Il est clair pour nous que son contenu en relève pleinement. Nous n'avons pas d'explication sur ce sujet. Ces déplacements épistémologiques et disciplinaires n'ayant pas fait l'objet d'explication de la part d'Alberti, nous ne pouvons que constater une forme d'étrangeté, voire d'incohérence, de la part d'Alberti sur cette question en particulier, et sur son rapport à l'architecture entendue par-delà la production de bâti de manière plus générale.

Les relations entre Alberti et le savoir architectural encyclopédique vitruvien ayant été ici clarifiées, ce qui nous apparaît le plus fertile, dans l'idée d'une architecture par-delà la production de bâti chez Alberti, ne réside pas selon nous dans les objets que l'architecture prend en charge, dans la méthode par laquelle elle opère ou encore dans sa définition d'une formation de l'architecte. Ce qui nous semble particulièrement fertile d'analyser chez Alberti c'est la *fonction* qu'il assigne à l'architecture. Autrement dit, à quoi sert-elle ? C'est ce à quoi nous allons nous employer dans cette seconde partie de notre travail sur la figure d'Alberti.

¹³⁸ Alberti, *Divertissements...* *Op. cit.*, p. 45-47

¹³⁹ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 623

II/ LE BÂTI, MACHINE PARMIS D'AUTRES DANS LE TRAVAIL D'ÉTABLISSEMENT D'UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE DE LA SANTÉ

A/ SUR LA FONCTION DE L'ARCHITECTURE CHEZ ALBERTI

Le fait d'assigner de manière automatique, comme nous le faisons aujourd'hui, le savoir architectural à la production de bâti a pour conséquence d'effacer la question du *pourquoi* de l'architecture. Pourquoi un tel savoir existe-t-il ? Si l'architecture se limite à la production de bâti, sa fonction est simple. Elle est le lieu de la production de bâti, sans doute le lieu d'une *bonne* production de bâti. En revanche l'intégration d'autres objets à la pratique architecturale fait apparaître à nouveau la nécessité d'un tel questionnement. Qu'est-ce qui qualifie le savoir architectural en soi s'il n'a pas pour unique vocation de produire du bâti ? Par ailleurs, à quoi sert-il en effet de disposer d'un savoir nommé *architecture* pour se saisir d'objets qui sont bien souvent déjà pris en charge par d'autres savoirs ? C'est le cas de l'art de la guerre qui administre les corps dans l'espace sans nécessairement avoir recours à l'architecture. Sur ce point, nous pouvons constater ici qu'Alberti nous apporte des éléments déterminants de compréhension de ce savoir décidément singulier qu'est l'architecture.

1/ EN LIANT LES PARTIES, LIER LES HUMAINS

Tout d'abord, il est important de constater que, chez Alberti, même lorsque l'architecture est entendue en tant qu'assemblage de toits et de murs, la fonction qu'il assigne à cette entreprise humaine n'est pas de produire un bel objet contemplatif en soi et pour soi. Si les murs et les toits ont eu une fonction déterminante dans l'histoire de l'humanité, comme il l'écrit, ce n'est pas en tant qu'*art pour l'art*, mais pour les services qu'ils ont rendus aux êtres humains entre eux. Il écrit :

« Certains ont prétendu que l'eau ou le feu furent à l'origine du développement des sociétés humaines. Pour ma part, considérant l'utilité et la nécessité du toit et du mur, je me persuaderai qu'ils ont joué un

rôle bien plus important pour rapprocher les hommes et les maintenir unis. »¹⁴⁰

Les bâtiments rapprochent les humains et les maintiennent unis. Il est ici étonnant de constater comment la dialectique de l'articulation des parties entre-elles, de *lien* et de *déplacement des masses* et d'*assemblage*, a lieu d'une part, dans la production architecturale, par la production de tous ces objets *qui se prêtent le mieux aux plus nobles usages des hommes*. Mais cette articulation du tout et des parties est présente chez les sujets faisant usage du bâti. Les bâtiments sont faits de *liens*, de *déplacements des masses* et d'*assemblages*, mais ces objets eux-mêmes une fois constitués lient, rassemblent et unissent entre eux les humains qui en usent. Cette capacité de lier et unir les humains constitue sans conteste une fonction anthropologique profonde de l'architecture chez Alberti qui s'emploie, par ses divers écrits, dans des domaines très divers, à construire un monde apaisé. C'est le cas dans le *Profugiorum ab aerumna*, ses *Entretiens sur la tranquillité de l'âme*. C'est aussi le cas *De la famille*, ouvrage dans lequel il s'agit d'administrer de manière féconde les relations entre les êtres humains dans le groupe social que constitue la famille. C'est encore le cas dans *l'Art d'édifier*, ouvrage pour lequel il s'agit d'organiser la construction d'un monde sain. On trouve dans le prologue de *l'Art d'édifier* un passage très éclairant sur la fonction qu'Alberti assigne à l'architecture à travers la pluralité des objets qui lui appartiennent. Il écrit :

« Faut-il enfin rappeler qu'en taillant la roche, transperçant les montagnes, comblant les vallées, endiguant la mer et les lacs, drainant les marais, armant les navires, rectifiant le cours des fleuves, repoussant l'ennemi, construisant des ponts et des ports, l'architecte non seulement pourvoit aux besoins quotidiens des hommes, mais leur ouvre aussi l'accès à toutes les provinces du monde ? Ce qui leur a permis de partager, par des échanges mutuels, les fruits de la terre, les épices et les pierres précieuses, ainsi que leurs compétences et leurs connaissances, comme tout ce qui contribue à la santé et à la vie. »¹⁴¹

On peut ici lire en effet que la fonction anthropologique de l'architecture existe au-delà des objets qu'elle produit puisque l'architecture constitue un ensemble d'artefacts qui, ensemble, permettent *de partager, par des échanges mutuels, les fruits de la terre, de partager des compétences et des connaissances, et de contribuer à la santé et à la vie*. L'architecture n'est pas le lieu de la production d'objets dont l'existence se limite à eux-mêmes. L'architecture produit des objets dont la somme produit un monde sûr, fécond et sain. On peut dire qu'en quelque sorte, chez Alberti l'architecture produit des objets transitifs, c'est-à-dire des objets qui agissent sur leur contexte.

¹⁴⁰ Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 48

¹⁴¹ Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 48-49

2/ À PROPOS DU JEU EXISTANT ENTRE L'ÉDIFICATION ET L'ARCHITECTURE CHEZ ALBERTI

Cette transitivité des objets est un thème d'une grande épaisseur chez Alberti pour lequel notre étude ne dispose pas d'assez d'espace afin de pouvoir en traiter pleinement.¹⁴² Une lecture de *L'art d'édifier* devrait être faite depuis cette relation transitive des objets, de sa manière d'assigner à des objets une fonction existant par-delà leur propre immanence.

Ne pouvant engager une telle réflexion de manière satisfaisante, disons simplement ici qu'Alberti entretient un rapport assez étonnant à cet espace existant entre d'une part l'édification, l'*aedificatio* vitruvienne, c'est-à-dire la production de bâti, et d'autre part et plus largement le savoir architectural en général qui, pour lui comme pour Vitruve, ne se limite pas à la production de bâti et que Vitruve définit par la tripartition *aedificatio*, *gnomonice*, *machinatio*. C'est en ce sens que la production de bâti doit, selon nous, être comprise comme une machine parmi d'autres d'un projet plus général d'établissement d'un monde sain. On peut à cet égard commencer par constater que, pour Alberti, le bâti n'est pas toujours le meilleur outil pour construire la santé du monde. C'est le cas, y compris, paradoxalement, lorsqu'il s'agit de produire des bâtiments. Par exemple, on note que la production de bâti ne constitue pas toujours le meilleur moyen de construire des murs. C'est le cas de la prison pour laquelle le gardien est préférable à tout autre mode mécanique de privation de liberté :

« Ajoute si tu veux des clôtures réalisées avec des poutres, de hautes ouvertures grillagées et d'autres dispositions analogues, même si ces obstacles sont beaucoup trop faibles et insuffisants pour que celui qui tient à sa liberté et à son salut ne parvienne à les briser dès lors que tu lui laisses le loisir d'exercer toute sa force physique et intellectuelle pour accomplir son entreprise. C'est pourquoi je trouve excellent l'avertissement de ceux qui affirment que l'œil d'un gardien vigilant est une prison d'acier. »¹⁴³

¹⁴² Il serait intéressant de mener une étude comparative des résonances et différences entre le *soin*, tel qu'il est produit chez Alberti, et l'ensemble de la pensée contemporaine du *care* et notamment, en premier lieu, la pensée de Joan Tronto. Sur ce sujet, Joan Tronto, *Un monde vulnérable, pour une politique du care*, 2009, La Découverte. Dans le cadre d'une telle étude, il nous faudrait notamment nous arrêter sur la manière dont le système esthétique d'Alberti entrelace beauté et soin. C'est notamment le cas lorsqu'il écrit : « Or la beauté obtiendra, même de la part d'ennemis acharnés, qu'ils modèrent leur courroux et consentent à la laisser inviolée ; j'oserai donc dire qu'un ouvrage ne sera jamais mieux préservé de l'agression des hommes et conservé dans son intégrité que par la noblesse et la beauté de sa forme. » Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 278, ou encore « Cependant, l'embellissement donne beaucoup de plaisir ; et comme je l'ai dit plus haut, il n'est pas moyen plus efficace pour conserver les choses et les confier à la postérité. » *Ibid.* p. 385

¹⁴³ *Ibid.* P 253

C'est aussi le cas du mur de défense de la ville dont on pourrait penser qu'il a vocation à résister aux assauts mais qui, chez Alberti, devient une arme de dissuasion. Il écrit :

« Je voudrais le mur de la ville tel qu'à sa vue l'ennemi soit rempli d'effroi et qu'ayant perdu espoir il ne tarde pas à battre en retraite. »¹⁴⁴

Il s'agit même pour le mur d'être inatteignable par la mise en œuvre d'autres dispositifs que ceux relevant proprement de la production de bâti.

« La meilleure méthode pour protéger les murs de la ville et de la citadelle consistera à empêcher par tous les moyens l'ennemi de s'en approcher impunément trop près. »¹⁴⁵

Le soin qu'Alberti apporte à la défense de la ville ne réside pas tant dans la capacité de résistance du mur aux assauts qu'elle ne consiste à mettre de la distance vis-à-vis de la possibilité même de l'assaut. En ce sens, il nous semble que l'architecture est constituée de ces *innombrables inventions sans conteste fort utiles*, permettant de se prémunir de l'adversité. Le bâti joue un rôle central dans cette machine architecturale plurielle et protéiforme. Le *Prologue de L'art d'édifier* exprime clairement cette large transitivité systémique des objets chez Alberti lorsqu'il écrit :

« Ajoute à ces bienfaits les armes de jets, les machines de siège, les citadelles et tout ce qui sert à conserver la liberté de la patrie et à accroître le patrimoine et l'honneur de la cité comme à étendre et affermir son empire. »¹⁴⁶

On constate dans ce passage ce double dépassement de la production de bâti dont l'architecture est le lieu chez Alberti. (1) L'architecture albertienne, comme celle de Vitruve, existe par-delà la production de bâti, par la pluralité des corps qu'elle peut concerner. Alberti le signifie par sa mention des machines de guerre ainsi que par l'usage renouvelé de la formule inclusive *tout ce qui* pour décrire un ensemble ouvert de corps pouvant être pris en charge par l'architecture. (2) Le second dépassement de la production de bâti de l'architecture albertienne est rappelé dans le même

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 321. Cette transitivité des objets pourrait même être lue comme une stratégie militaire en soi chez Alberti qui décrit comment les romains gagnaient en quelque sorte leurs batailles en ne se préoccupant pas tant de l'ennemi que de leur propre défense : « Les romains avaient coutume de si bien se prémunir contre les coups de la fortune et du temps qu'ils n'eurent nulle part de regrets à ce sujet ; ils entraînaient leurs soldats à fortifier leur camp autant qu'à tous les autres exercices militaires ; ils cherchaient moins à nuire à l'ennemi qu'à protéger leurs troupes. Pouvoir résister à l'ennemi, et, en résistant, tromper ses espérances et le repousser, ne représentait finalement pas pour eux une mince partie de la victoire. » *Ibid.*, p. 243.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 231.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

mouvement de cette brève phrase en cela que l'architecture a pour fonction de créer un monde sain, solide et fécond. C'est ce dont il atteste par *la conservation de la liberté, l'accroissement du patrimoine* et *l'affermissement de l'empire de la cité* c'est-à-dire son pouvoir souverain. La préoccupation d'ensemble de cette bienveillance consiste à stabiliser le monde, le rendre fertile, apaisé et sain. L'architecture selon Alberti se doit :

« [...] de nous accorder, ainsi qu'à notre famille et à nos hôtes, le salut et la santé, mais aussi la solidité de nos biens, la sérénité de l'âme, l'accroissement de nos richesses, la jouissance de nos travaux, la diffusion de notre renommée, enfin la pérennité et la transmission de tous ces biens. »¹⁴⁷

On constate par ailleurs une convergence d'efforts, parmi les divers traités d'Alberti, pour produire ce que nous proposons d'appeler une *économie générale de la santé*. C'est le cas du *De Familia* qui fonctionne comme un dispositif de production de stabilité et de fécondité économique par la valorisation de l'institution de la famille. C'est ce dont font état Nella Bianchi Bensimon et Pierre Caye dans leur introduction à ce traité lorsqu'ils écrivent :

« Alberti est d'abord et avant tout un ingénieur qui a conçu toutes sortes de machines, d'instruments, de prothèses, voire de "logiciels", dont la diversité et l'ingéniosité montrent de sa part une approche riche et complexe de la question de la technique [...] à sa façon, le *De Familia* est lui aussi une machine, — c'est-à-dire un dispositif complexe produisant des effets performatifs calculés et précis —, et plus précisément une machine textuelle qui "fabrique" de la famille »¹⁴⁸

Bien que la production de bâti soit bien plus centrale dans l'architecture qu'elle ne l'était chez Vitruve, pour Alberti aussi l'architecture ne se limite pas à la production de bâti car si la finalité de l'architecture est comme il l'énonce *tout ce qui contribue à la santé et à la vie* d'autres traités Albertiens y travaillent que *L'art d'édifier*. Il est étonnant, de fait, de constater la manière avec laquelle Alberti use de l'architecture *par tous les moyens nécessaires*.

Mais c'est aussi le cas, paradoxalement au sein de la production de bâti, dans laquelle il a parfois recours à des dispositifs qu'on pourrait qualifier d'*exogènes* à la production de bâti, bien que relevant malgré tout de l'architecture au sens de l'*architectura* tripartite de Vitruve. C'est le cas comme nous l'avons vu dans sa volonté de rendre un mur inaccessible *par tous les moyens* à travers la tactique militaire, par sa préférence pour la mise en place d'un garde dans une prison plus efficace qu'aucune limite bâtie pour retenir un prisonnier. On pourrait dire en somme sur cette question qu'Alberti fait un usage dialectique fin et pluriel des relations possibles entre architecture et édification.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 135.

¹⁴⁸ Nella Bianchi Bensimon et Pierre Caye, in Alberti, *De la famille*, Les Belles Lettres, 2019, p. IX.

3/ EN LIANT LES PARTIES, SE PRÉMUNIR DE L'INFORTUNE

Mais quelle est la raison de cette transivité des objets chez Alberti ? Pourquoi une telle accumulation de machines architecturales de toutes formes et de toutes sortes ? Pourquoi l'architecture s'adresse-t-elle ainsi à *un en dehors d'elle-même* et ne se limite-t-elle pas à un *en soi* et à un *pour soi* ? Une fois n'est pas coutume, la raison est sur ce point aussi simple que claire. Parce que ce *dehors* est l'objet d'une inquiétude majeure pour son temps. Nous entrons ici dans un autre thème essentiel de la pensée d'Alberti en général et de *L'art d'édifier* en particulier. Il s'agit de la question de la contingence, ou, pour reprendre le nom qu'a pris cette notion durant l'antiquité et la Renaissance, de *la fortuna*. C'est à travers cette notion de *fortuna* que se dévoile, chez Alberti, la fonction anthropologique profonde de l'édification c'est certain, mais aussi plus généralement celle de l'architecture par-delà la production de bâti.

B/ L'ARCHITECTURE ALBERTIENNE CONTRE LA FORTUNA

Nous concentrant sur l'*Art d'édifier*, on peut voir que, dans le *Prologue*, Alberti construit sa définition de l'architecture comme suit. (1) Il présente l'architecture comme *art*. (2) Il définit l'architecte comme *celui qui réalise tout ce qui se prête le mieux aux plus nobles usages des hommes*. (3) Il définit l'architecture comme ce qui produit *d'innombrables inventions sans conteste fort utiles et toujours parfaitement adaptées aux usages de la vie*. C'est alors (4) qu'il décrit la fonction de l'architecture. À quoi sert l'architecture, quelle est sa raison d'être, sa fonction anthropologique en quelque sorte. Cette fonction est amenée par l'irruption dans son récit des notions de ruine, d'injustice, de perte, puis de guérison et de santé. Ce quatrième moment de son énoncé est rédigé comme suit :

« Combien de familles très respectables, ruinées par l'injustice du temps, notre cité et d'autres par le monde n'eussent-elles pas perdues, si leurs foyers paternels ne les avaient recueillies et réchauffées comme dans le sein de leurs ancêtres. »¹⁴⁹

À la suite de ces mots, une fois l'humanité placée face à la fragilité de son existence, Alberti donne un exemple archétypal et principal de l'architecture :

¹⁴⁹ Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, page 5, p. 48.

« En son temps, on approuva hautement Dédale pour avoir aménagé à Sélinonte une grotte où s'exhalait et se concentrait une vapeur si tiède et si douce qu'elle provoquait une bienfaisante transpiration et guérissait les corps en leur procurant un extrême plaisir. »¹⁵⁰



Fig 5 : La déesse Fortuna (1541), Hans Sebald Beham

Ainsi, le premier exemple architectural de « bâti » que propose Alberti dans son *art d'édifier* est une grotte aménagée par Dédale. Fait notable, sa fonction est prophylactique, c'est-à-dire qu'elle préserve la santé de tout ce qui peut lui être nuisible.¹⁵¹

Il est ici intéressant de noter que la référence à Dédale est étonnante puisque, si ce personnage mythologique est souvent associé à une forme originaire de l'architecture, c'est habituellement en tant qu'il est le créateur du labyrinthe. Le fait qu'Alberti ait pour premier modèle architectural bâti de son traité une grotte aménagée par Dédale, marque une différence importante vis-à-vis des origines couramment évoquées de

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 48, note 5.

¹⁵¹ À l'article « prophylactique » du Robert historique de la langue française on trouve la définition suivante : « Prophylactique : Adj. est un emprunt de la Renaissance (1537) au grec *prophylaktikos* “de précaution”, en médecine “de préservation”. L'adjectif est dérivé de *prophulassein* “veiller à la défense de, veiller sur”, “prendre des précautions contre”. Ce verbe est composé de *pro* “en avant”, mot répondant exactement au latin *pro* (pour, pro), et de *phulassein* (attique phulattein), “monter la garde”, “surveiller” d'où “garder, conserver” (phylactère). »

l'architecture qui, du labyrinthe aux multiples cabanes originelles, font de l'acte premier d'architecture un acte constructif. La grotte, qui n'est ici qu'*aménagée*, et non pas construite, l'est dans la perspective d'une fonction thérapeutique. C'est, par la suite, depuis l'exemple premier de cette grotte aménagée pour guérir, qu'Alberti opère une transition vers l'ensemble des ouvrages auxquels sont voués les architectes ayant pour fonction selon lui de prendre soin des humains. Il écrit :

« Que mentionner d'autre ? Tout ce que les hommes ont pu imaginer de ce genre pour entretenir leur santé : promenades, piscines, thermes, etc. »¹⁵²

1/ LA QUESTION DE LA SANTÉ DANS L'ART D'ÉDIFIER

Afin de résumer brièvement la présente hypothèse sur Alberti nous dirons que, pour Alberti, la santé ce n'est pas *de* l'architecture, parmi d'autres choses. La santé, chez Alberti, *c'est* l'architecture. Comme la phrase citée plus haut l'atteste, *L'art d'édifier* est un traité concerné en première instance par *tout ce qui contribue à la santé et à la vie*. Dans cet ouvrage, les références à la santé abondent. Nous avons vu comment cette question est énoncée très tôt, de manière programmatique, dans le *Prologue* comme étant une question fondamentale et structurante de l'architecture. Mais la question de la santé parcourt l'ensemble de l'ouvrage suivant des aspects très concrets et matériels. Nous en présentons ici quatre formulations qui indiquent, à titre d'exemple, la pluralité de manières qu'a Alberti de faire état de la question de la santé dans *l'Art d'édifier*.

1) Un thème majeur de la santé au sein de ce traité est le choix d'un lieu sain. Sur les liens entre la bonne santé et la force des corps avec le territoire d'établissement des humains, Alberti écrit au livre I :

« On affirme cependant que si les corps prospèrent dans les pays froids, les esprits excellent dans les pays chauds. J'ai appris en lisant l'historien Appien que les Numides doivent leur extrême longévité au fait que leur hiver ne connaît pas le froid. Quoi qu'il en soit, la région la meilleure de toutes sera modérément humide et tempérée ; elle portera des hommes grands et beaux, dépourvus en outre de toute morosité. »¹⁵³

On constate notamment dans ce passage que, comme dans ces *Profugiorum ab aerumna*, les *Entretiens sur la tranquillité de l'âme*, la santé est une question tant

¹⁵² Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 48, note 5.

¹⁵³ *Ibid.*, p.64.

physique que morale.

2) Alberti décrit de bonnes manières de bâtir avec une grande quantité de détails. La vocation première de cette abondance de précisions est la salubrité. Au livre I Alberti écrit à propos du nécessaire renouvellement d'air opéré par *les ouvertures*, c'est-à-dire les fenêtres¹⁵⁴ :

« Chaque pièce de la maison sera pourvue de fenêtres afin que l'air enfermé puisse sortir et se renouveler d'heure en heure ; autrement, il se corromprait et deviendrait nocif. L'historien Julius Capitolinus relate qu'on découvrit à Babylone, dans le temple d'Apollon, un très vieux coffret en or qui répandit, quand on le força, un air corrompu et si toxique que non seulement il fit périr ceux qui se trouvaient à proximité, mais propagea une implacable épidémie dans toute l'Asie, jusque chez les Parthes. »¹⁵⁵

3) Son attention à la santé se déploie aussi dans la partie militaire de l'*architectura* vitruvienne. Celle-ci est aussi très présente dans l'ouvrage bien que ne faisant pas l'objet d'un livre spécifique. Il écrit au livre V, à propos de la nécessité de lever le camp militaire afin de maintenir les troupes en bonne santé :

« On juge en outre que lever souvent le camp est bon pour la santé du soldat. »¹⁵⁶

4) Mais ce qui est véritablement déterminant du rôle de la santé dans *L'art d'édifier* est qu'il agit comme un opérateur central de la conception. Alberti écrit notamment à propos des murs :

« Les murs les plus avantageux pour la santé seront faits de brique crue, préalablement séchée pendant deux ans. Les revêtements de plâtre rendent l'air insalubre en le condensant et ils sont nocifs pour les poumons ainsi que pour le cerveau. »¹⁵⁷

Le couple santé et maladie constitue le cadre conceptuel par lequel la production de bâti est conceptualisée. Alberti écrit au livre X :

« Puisque nous devons maintenant traiter la correction des défauts qui affectent les ouvrages,

¹⁵⁴ Il serait sur ce point intéressant d'analyser dans les écrits d'architectes combien d'entre eux, aux fil des siècles, se sont préoccupés dans un traité d'architecture de la question du renouvellement de l'air comme d'un problème majeur à placer dans l'esthétique et la morphogenèse d'une architecture. De ce point de vue, l'actualité d'Alberti sur la question écologique d'une part, et de la prise en compte de la santé des habitants d'autre part, est à noter.

¹⁵⁵ Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 242.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 364.

commençons par considérer le type de défaut qui peut être corrigé par la main de l'homme, de la même façon que les médecins jugent, eux aussi, que la plus grande partie des remèdes découle de la connaissance de la maladie. »¹⁵⁸

L'art d'édifier comporte de nombreuses autres adresses à la santé et la salubrité. La traduction de Caye et Choay fait état de 22 occurrences nominatives de ces deux termes mais renvoie aussi le lecteur aux notions de climat, d'eau et de région pour la question de la santé, trois thèmes particulièrement diffus dans l'ouvrage. Le thème de la santé est tellement prégnant dans l'ouvrage qu'il est important de comprendre qu'il ne s'agit pas uniquement d'une donnée à prendre en compte parmi d'autres dans la conception des édifices. La santé est la principale préoccupation de la morphogenèse d'ensemble du monde humain proposée par Alberti. C'est à ce titre que nous proposons de comprendre l'ensemble de l'architecture d'Alberti, par-delà la seule édification, comme un projet d'établissement d'une économie générale de la santé.¹⁵⁹

Mais, là encore, si la santé est un thème structurant de *L'art d'édifier*, c'est aussi un thème récurrent pour de nombreux autres travaux d'Alberti.¹⁶⁰ C'est le cas de manière explicite dans le *De Familia* lorsqu'il écrit :

« Je trouve personnellement que la santé, plus que l'utile, devrait nous être chère. »¹⁶¹

La question de la construction de la santé est elle aussi présente chez les traducteurs du *De Familia* et leur analyse des raisons qui amènent Alberti à produire de telles machines. Ils écrivent :

« Mais, à la suite de la grande peste noire qui hante le *De Familia* comme l'ensemble de la société florentine du Quattrocento, et du bouleversement démographique dont elle fut la cause, la nature ne suffit plus. L'absence, la mort, le déclin, la disparition sont une menace sans cesse présente dans le *De*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 467.

¹⁵⁹ De ce point de vue, il est intéressant de constater que dans ses *Vies*, Vasari présente Alberti par la question de la salubrité et de la santé. Dès les premières lignes de son portrait il écrit : « Car qui ne sait que, dans l'implantation des bâtiments, il faut refuser philosophiquement la rigueur des vents pestiférés, l'insalubrité de l'air, la puanteur et les vapeurs d'une eau brute et mauvaise pour la santé ? ». Notre traduction, Vasari, *Vite*, Grandi Tascabili Economici Newton, 1997, p. 389.

¹⁶⁰ Comme le rappellent les traducteurs de *L'art d'édifier* dans une note de bas de page : « Allusion à l'exil de la famille Alberti. Cet épisode biographique douloureux traverse en filigrane presque toutes les œuvres non techniques de Battista [...]. Mais même dans le *De Familia*, dont le prologue est consacré aux infortunes des familles en générale et des Alberti en particulier, le terme « exil » est rarement accolé au nom de ces derniers. » Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 48, note 5.

¹⁶¹ *Ibid.*, Notre traduction. Leon Battista Alberti, *De Familia : I libri della famiglia*, éd. Ruggiero Romano et Alberto Tenenti, Turin, Einaudi, 1969, nouvelle éd. Francesco Furlan, 1994 [désormais désigné *De Familia*], t.II, p. 147, 1.1358 : cité par Pierre Caye et Françoise Choay, note de bas de page n° 9, p. 58.

Familia comme dans nombre de livres de la famille de la Florence médiévale et renaissante. »¹⁶²

C'est le cas dans ses *Entretiens sur la tranquillité de l'âme*¹⁶³ lorsqu'il écrit :

« Quatre choses, selon les médecins, détruisent et abattent en nous les forces de la nature : la douleur, les veilles, la puanteur et les troubles de l'âme. J'ignore comment il se fait que, lorsque les membres sont affaiblis, l'âme est moins libre et moins en possession d'elle-même. Ainsi donc, nous accorderons au corps tout ce dont il a besoin et nous le tiendrons à l'abri de ce qui nuit à la santé. Et pour ne pas causer à l'âme d'autres gênes, nous éviterons de nous charger d'un travail plus lourd ou plus difficile que ne le supportent nos forces. »¹⁶⁴

C'est aussi le cas, et nous en resterons là de cette vaste pluralité, dans son petit traité intitulé *De equo animante, Le cheval vivant*, dont deux des trois chapitres sont voués à la question de la maladie des chevaux : *Quels sont les éléments qui causent le plus de maladies chez les chevaux ?* et *Quelques éléments relatifs aux maladies des chevaux*.¹⁶⁵

2/ L'ÉCONOMIE COMME SANTÉ DU MONDE

Pourquoi parler d'économie générale de la santé dans *L'art d'édifier* ? Tout d'abord parce que la notion d'économie y est très présente, sous diverses formes. Sous la forme de la condamnation du luxe d'une part, comme il l'écrit au livre IX :

« Je constate que chez nos ancêtres, dans tous les domaines, publics ou privés, et en particulier en matière d'édification, les hommes les plus sages et les plus pondérés appréciaient éminemment la frugalité et l'épargne, estimant nécessaire de bannir et de réprimer toutes les formes de luxe chez leurs concitoyens »¹⁶⁶

Mais l'économie est aussi présente de très nombreuses fois sous la forme d'un type de pauvreté dans la construction. On le voit dans sa valorisation de modes de production radicalement austères au livre IX lorsqu'il écrit :

¹⁶² Nella Bianchi Bensimon et Pierre Caye, in Alberti, *De la famille*, Les Belles Lettres, 2019, p. X.

¹⁶³ Si son *Art d'édifier* a un précédent antique fameux dans le *De l'architecture* de Vitruve, c'est aussi le cas de cet autre ouvrage, Sénèque ayant lui-même rédigé un ouvrage intitulé *Sur la tranquillité de l'âme*, vers 50 AEC. Dans cet ouvrage de Sénèque, la santé, la maladie et la peste occupent aussi une place absolument centrale.

¹⁶⁴ Alberti, *Entretiens sur la tranquillité de l'âme*, Seuil, 2016, p. 67. Cet ouvrage compte 11 occurrences du terme *santé*, 9 occurrences du terme *maladie*, 11 occurrences du terme *soin*, 10 occurrences du terme *médecin*. Le terme *fortune* apparaît quant à lui 63 fois.

¹⁶⁵ Alberti, *Le cheval vivant*, Les Belles Lettres, 1999.

¹⁶⁶ Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 423.

« Car selon une loi de Lycurgue, ils n'avaient le droit de tailler les charpentes qu'à la hache et les portes qu'à la scie. Agésila, voyant qu'en Asie les poutres des maisons étaient carrées, se mit à rire et demanda si dans ce pays on les ferait rondes au cas où les troncs auraient poussé carrés. Et il avait raison ; il estimait, selon l'antique modération de son peuple, que la maison privée devait être édifiée pour la nécessité de l'usage, et non par la beauté et les plaisirs. Chez les Germains, à l'époque de César, on veillait, surtout à la campagne, à ne pas édifier avec trop de soin afin que la convoitise du bien d'autrui n'engendrât pas la discorde entre les citoyens. »¹⁶⁷

L'économie est aussi une forme d'intelligence de la construction chez Alberti pour lequel la vraie richesse est spirituelle et non pas matérielle. Cette économie-là est aussi très diffuse dans sa description des édifices. Une des mentions les plus explicites se trouve au livre IX lorsqu'il écrit :

« Mais voici ma règle : celui qui voudra savoir avec justesse quel est l'embellissement véritable et certain des édifices comprendra sûrement que sa valeur dépend non des richesses dépensées mais, avant tout, de la richesse de l'esprit. »¹⁶⁸

Cependant, *in fine*, l'économie est elle-même inféodée à la question de la santé chez Alberti dont elle n'est en quelque sorte qu'une manifestation. Ceci est particulièrement saillant au livre V lorsqu'il écrit :

« Il est évident qu'en toutes choses la nature aime la juste mesure ; davantage, la santé elle-même n'est rien d'autre qu'une composition d'éléments d'où naît sa juste mesure ; car la modération plait toujours. »¹⁶⁹

Dans une phrase comme celle-ci, il est difficile de dissocier ce qui relève de la santé, de l'économie et de la morphogénèse qui travaillent toutes trois de concert. Dans une telle assertion, *L'art d'édifier* se révèle être la description d'une méthode de production de formes appliquée au territoire, ayant pour fin l'établissement solide de la santé humaine par l'économie. L'économie est saine, et la santé c'est l'économie.

3/ POURQUOI LA SANTÉ ?

Mais pourquoi donc Alberti porte-t-il une telle attention à la question sanitaire dans l'ensemble de ces travaux de manière générale et dans le projet de construction physique du monde qu'est son traité d'art de bâtir ? Il ne semble pas qu'une telle préoccupation ait été aussi centrale dans le *De architectura* de Vitruve dont il est une

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 424.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 425.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 239.

forme d'actualisation. Pour comprendre la place structurante de la question de la santé chez Alberti on peut commencer par s'en remettre à la phrase du livre I, chapitre 6 par laquelle il met la *fortune* au cœur de l'existence :

« Qui niera que ce qu'on appelle la Fortune, quelle qu'en soit la nature, joue un grand rôle dans les affaires des hommes ? »¹⁷⁰

Cette phrase atteste de la fragilité de la condition humaine pour Alberti. La Fortune, qui dans le polythéisme gréco-romain était *une divinité qui présidait aux hasards de la vie*¹⁷¹, représentée *sous la forme d'une femme, tantôt assise et tantôt debout, ayant un gouvernail, avec une roue à côté d'elle pour marquer son inconstance*¹⁷² est sans doute la figure centrale par laquelle la Renaissance s'identifie au monde antique et s'en distingue. Si la Renaissance est une tentative de faire revivre l'antiquité, la *fortuna* infléchit les termes du retour de ce monde. Il existe en effet une différence conséquente d'*humeur* de l'humain à l'égard du monde entre le traité de Vitruve et celui d'Alberti. Le monde au sein duquel Alberti doit se mouvoir est, de manière générale, beaucoup plus inquiétant que celui d'Auguste. À ce propos, Pierre Caye a écrit des passages très éclairants. Il écrit dans sa *postface* à la traduction de *l'Art d'édifier* :

« [...] se met en place un stoïcisme singulier et inédit, propre à la Renaissance. De fait, ce nouveau stoïcisme se construit sur le démantèlement de la rigoureuse constitution métaphysique du monde proposée par le stoïcisme antique ; la providence divine s'absente, le Logos universel perd sa raison, la *concatenatio causarum*, l'enchaînement inexorable des causes semble se défaire, au risque de condamner le monde au chaos et à la vicissitude. Ce démantèlement porte à la Renaissance un nom célèbre et redouté – *un formidable nomen*, dit Pétrarque : La Fortune, maître mot de la morale et de la politique humanistes, qui exerce son empire sur tous les hommes. »¹⁷³

Cette inquiétude est contraire à la confiance dans le destin de l'entreprise humaine qui porte chacune des pages du *De Architectura* de Vitruve. Il faudrait nous arrêter plus longtemps que ne peut le faire ce travail pour sonder les causes de cette confiance vitruvienne dans les affaires humaines mais celle-ci repose, au moins partiellement, sur le présupposé d'un accord métaphysique entre les ambitions humaines et la bienveillance du monde à leur égard. Les conditions sont différentes pour Alberti qui ne peut se contenter d'avoir un projet d'une ambition égale à celui de Vitruve. Il faut en effet pour lui que le monde, au sein duquel l'homme est devenu en quelque sorte

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹⁷¹ Emile Littré, article « Fortune », *Dictionnaire le Littré*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Pierre Caye, in Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 529.

étranger, accepte un tel projet. Il faut que la greffe prenne, que le monde ne la rejette pas. Pierre Caye écrit :

« L'homme devient étranger à son propre monde, avec lequel il entre en conflit. [...] L'Oikeiosis des Anciens, c'est-à-dire l'accord et la familiarité originaires que l'homme entretient d'instinct avec la nature, se trouve définitivement perdue. La réforme du stoïcisme prend un tour tragique. L'homme se trouve condamné à l'exil. À l'origine de l'acte de bâtir, il y a d'abord l'errance. »¹⁷⁴



Fig. 6 : *Il morbetto*, ou la peste de Phrygie (1515-1516), par Marcantonio Raimondi d'après Raphaël

Cette inquiétude profonde se combine tragiquement avec la question sanitaire dans laquelle elle trouve partiellement sa source. Les écrits d'Alberti sont postérieurs à la terrible et récurrente fatalité des épidémies de peste de la fin du Moyen Âge [Fig. 2] qui ont frappé l'Europe, et tout particulièrement l'Italie. Ces véritables pandémies, ayant emporté suivant les estimations entre 30 et 50 % de la population européenne de 1346 à 1353¹⁷⁵, contribuent à l'établissement d'une inquiétude ontologique profonde s'installant jusqu'au cœur des subjectivités. Ces épidémies contribuent à instaurer la nécessité impérieuse de construire un monde sain, permettant l'épanouissement des

¹⁷⁴ *Ibid.*,, p. 531.

¹⁷⁵ « La grande peste du Moyen Âge, la peste, noire en constitua la deuxième ; venue de l'Inde elle atteignit la Méditerranée et, de là, toute l'Europe où, revêtant la forme pulmonaire, elle ne fit pas moins de 25 millions de victimes (du quart à la moitié de la population) entre 1346 et 1353. » Article « Peste », Encyclopédie Universalis.

corps, des peuples, de leur longévité, de leur santé.

C'est pourquoi l'architecture se doit d'organiser des modes d'établissement humain permettant la santé. Chez Alberti, cette construction de la santé passe par la mise en œuvre de trois infrastructures : (1) la protection des corps de la maladie, (2) la défense contre l'ennemi et (3) la mise en œuvre de la fécondité du vivant. C'est, selon nous, à ce triple titre que l'architecture en général et l'édification en particulier, peuvent être qualifiées chez Alberti d'établissement d'une économie générale de la santé. Alberti construit une machine travaillant, par divers instruments et techniques, à produire de la santé. On constate de manière assez ramassée l'entrelacement de ces trois opérateurs dans ce passage du livre IV :

« On vante l'Égypte d'abord parce qu'elle est partout remarquablement défendue et totalement inaccessible, protégée ici par la mer, là par l'immensité du désert, à droite par des montagnes très abruptes, à gauche par des marais sans fin ; mais aussi parce que, à en croire les Anciens, ses terres sont si fertiles qu'elle était le grenier public du monde, et que les dieux avaient coutume de s'y réfugier pour le bien de leur âme et de leur santé. »¹⁷⁶

C'est sur la base de l'Égypte, ainsi décrite par les Anciens comme modèle de bon établissement humain, qu'Alberti codifie dans les lignes qui suivent comment doit être dessinée une ville. Il écrit dans ce sens en articulant les mêmes trois agents de son économie générale de la santé :

« C'est pourquoi nous avons établi que la ville ne devra présenter absolument aucune des incommodités énumérées au livre premier, et que rien de ce que réclame une vie sobre n'en sera absent. Elle possèdera un territoire sain, très étendu, varié, riant, fécond, bien défendu, opulent, jouissant de sources et de fruits en abondance [...]. »¹⁷⁷

4/ PEUT-ON PARLER DE *SANTÉ PUBLIQUE* CHEZ ALBERTI ?

Nous avons travaillé à montrer que la santé est la préoccupation la plus déterminante de *L'art d'édifier*. Mais, de manière plus exploratoire, il nous semble possible d'avancer que, plus que la construction de la santé, il est aussi possible de parler d'une forme d'établissement d'une *santé publique* chez Alberti. Pourquoi défendre une telle hypothèse ? Pour deux raisons : (1) une certaine réception d'Alberti à vu dans ses travaux une forme de préfiguration du capitalisme. Cette hypothèse qui ne peut être traitée ici dans son ensemble apparaît de plus en plus douteuse. En témoigne déjà la

¹⁷⁶ Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 191

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 191-192

préoccupation d'Alberti pour la mise en place d'une véritable politique de *santé publique* applicable à l'ensemble du corps social. Par contraste, il ne nous apparaît pas tenable de créditer le capitalisme d'une telle attention au corps social. Ceci participe pour nous de mettre en doute l'hypothèse d'un Alberti participant de l'établissement du capitalisme. Mais, plus largement (2), il nous semble important de nous arrêter sur cette attention constante au corps social dans sa totalité qui atteste bien de son projet d'établissement d'une économie générale de la santé pour l'humain comme ensemble et non pour quelques individus en particulier.

a) Le tout et les parties du corps social

L'art d'édifier est bien identifié dans l'historiographie de l'architecture pour avoir proposé une organisation du mode de production général du bâti. Le traité propose en effet un processus unifié et cohérent de tout ce qui entre en compte dans la production du bâti. Le traité traite tour à tour du choix du site, du choix des matériaux, de la destination des ouvrages, des modes de mise en œuvre comme de la distribution des espaces ou encore de l'aspect des constructions. Dans cette entreprise de dessin d'une morphogenèse pour le bâti, *l'articulation des parties entre elles* joue un rôle central. Alberti écrit :

« Toute la puissance de l'esprit, tout l'art et toute la compétence d'édifier se concentrent dans la partition. Ce sont en effet les parties de l'édifice tout entier et, si je puis dire, l'état tout entier de chacune de ses parties, enfin l'accord et la cohérence de tous les angles et de toutes les lignes en une œuvre unique que cette partition proportionne à la fois, en tenant compte de l'utilité, de la dignité et de l'agrément. »¹⁷⁸

Mais par-delà l'unification des processus de conception et de production, un des aspects sans doute le moins répandu dans la réception de ce traité est sa tentative de concevoir dans un même mouvement d'ensemble les corps inertes de la production matérielle du monde *et* le corps social lui-même. Nous avons brièvement approché ce thème de la fonction de l'architecture, capable selon Alberti d'unir les hommes entre eux.¹⁷⁹ D'autres occurrences attestent d'une telle préoccupation de conception et d'unification de la forme du corps social dans ce traité. Il nous apparaît dès lors intéressant de tenter de comprendre le type d'unification du corps social auquel Alberti aspire. Dans son dessin du corps social, la même dialectique entre les parties et l'ensemble est à l'œuvre que celle développée pour la morphogenèse des édifices.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷⁹ « Certains ont prétendu que l'eau ou le feu furent à l'origine du développement des sociétés humaines. Pour ma part, considérant l'utilité et la nécessité du toit et du mur, je me persuaderai qu'ils ont joué un rôle bien plus important pour rapprocher les hommes et les maintenir unis. », *Ibid.*, p. 48.

Alberti écrit sur ce thème :

« Si, selon la maxime des philosophes, la cité est une très grande maison, et si inversement la maison elle-même est une toute petite cité, pourquoi ses membres ne seraient-ils pas à leur tour tous considérés comme des petits logis ? »¹⁸⁰

On retrouve au fil des pages des aller-retour de ce type entre corps matériels et corps social, qui attestent d'un travail de réflexion sur la mise en ordre du corps social à travers l'édification. Ce double travail se diffuse jusque dans les modalités d'assemblage des matériaux où encore dans la répartition des charges. Il écrit sur les assemblages :

« Par ailleurs, une règle, que je vois scrupuleusement respectée par tous les Anciens, déconseille d'incorporer au remplissage des pierres de plus d'un livre. En effet, les petites pierres sont jugées plus faciles à unir et mieux adaptées aux liaisons que les grandes. Ce que Plutarque raconte du Roi Numa illustre bien notre propos : en effet, Numa divisa la plèbe en corporations, avec la pensée que, plus un corps est morcelé, plus il est aisé à niveler et à gérer comme on l'entend. »¹⁸¹

Dans sa postface à la traduction de *L'art d'édifier*, Pierre Caye fait état de ce mouvement liant la maison et le corps social :

« *Économie* vient du grec *oikonomia*, le *nomos* de l'*oikos*, la loi ou mieux encore l'organisation de la maison. Or, la maison revêt dans l'économie albertienne un double sens ; elle est d'abord l'*oikos* proprement dite, ce qu'Alberti appelle *la familia* qui, au-delà de la famille elle-même, peut s'appliquer à tout ensemble social et fonctionnel formé par une communauté d'êtres humains : mais elle est aussi le *domos*, la maison au sens littéral du terme, l'édifice qui abrite la maisonnée et rend possible son économie. »¹⁸²

Quelque chose au sein de *L'art d'édifier* pense une continuité entre corps assemblés dans le cadre de la production de bâti et cohésion du corps social. C'est encore le cas ici où il assimile intuitivement les parties d'un édifice et les catégories sociales des individus :

« Si quelqu'un s'avisait de diviser les mortels en catégories, ne lui viendrait-il pas immédiatement à

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 79. Il est d'ailleurs important de noter qu'à la note 82 de cette même page, Pierre Caye et Françoise Choay ajoute sur ce sujet « Peut-être référence à Lactance, *Divinarum institutionum libri*, II, V, 32. Dans le *De ierarchia* (*Opere volgari*, Bari : G. Laterza, 1960-1973, III, p. 266-267), Alberti compare la cité à une grande famille et la famille à une petite cité. »

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁸² *Ibid.*, p. 532.

l'esprit qu'il ne faut pas procéder de la même façon selon que l'on considère tous les habitants d'un lieu dans leur ensemble, ou qu'on les classe en catégories séparées ? »¹⁸³

On le voit, la notion de catégorie sociale est très présente chez Alberti comme en attestent les titres du livre IV, *Construction des édifices destinés à tous*, et du livre V, *Édifices destinés aux catégories particulières de citoyens*. Dans sa catégorisation des groupes sociaux, la distinction des personnes situées en haut de son échelle sociale revient aux serviteurs de la République. La production de bâti a pour objectif de distinguer et valoriser ces serviteurs comme tels au sein du corps social. Alberti écrit :

« Il faut assurément commencer par les hommes de plus haut rang. Or il n'est pas d'hommes de plus haut rang que ceux à qui sont confiés les intérêts suprêmes et le gouvernement de la république. Ils seront plusieurs ou il n'y en aura qu'un seul. »¹⁸⁴

La question de l'état en tant que puissance publique est, à de nombreuses reprises, fortement valorisée dans l'ensemble du traité. C'est notamment le cas lorsqu'il écrit au livre IX :

« Il faut en effet que les édifices publics soient éternels. »¹⁸⁵

Cette préoccupation pour l'unification du corps social est aussi présente dans d'autres ouvrages que *L'art d'édifier*. C'est notamment le cas dans son traité de petite grammaire, *De grammaticchetta*, dans lequel il œuvre à l'unification du corps social toscan, par la défense de la langue toscane. Dans son texte introductif à la *Grammaticchetta* d'Alberti, Giuseppe Patota explique à ce sujet :

« Plusieurs éléments donnent à penser que la conception du *volgare* comme d'un instrument utile pour affirmer l'identité, sinon d'un État, du moins d'une *patrie*, n'est pas étrangère à Alberti. »¹⁸⁶

Pour en finir sur la question de la *santé publique* chez Alberti, nous le citerons une dernière fois dans un passage qui relie ensemble la notion de santé et la notion de corps social entendu comme bien public :

¹⁸³ *Ibid.*, p. 187.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 221.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 454. Il travaille par ailleurs à mettre en œuvre un service public d'entretien des édifices publics afin de les maintenir, eux aussi, en bonne santé. Il écrit au livre X : « J'approuve grandement les Anciens qui constitueraient, au frais de l'État, des équipes d'ouvriers, pour s'occuper des ouvrages publics et les entretenir. » Alberti, *L'art d'édifier*, traduction du latin présentée et annotée par Pierre Caye et Françoise Choay. Editions du Seuil, 2004, Livre X, Chap 16, p. 521.

¹⁸⁶ Giuseppe Patota introduction à Alberti, *Grammaticchetta*, Les Belles Lettres, 2003, p. XXXVII.

« La ville et l'ensemble des édifices publics qui en font partie sont au service de tous. Et, puisque nous soutenons que, selon l'avis des philosophes, le principe et la fin de la ville sont d'assurer à ses habitants une vie paisible autant exempte d'incommodités et de désagrément, il faut donc réfléchir attentivement, encore et encore, au lieu et au site où on l'établira, puis au tracé de son périmètre. »¹⁸⁷

Pour conclure, disons ici qu'il nous semble pertinent de parler par anticipation de *santé publique* chez Alberti comme manière d'aider à produire un imaginaire efficace au service de l'établissement d'une économie générale de la santé à l'œuvre dans ses divers travaux. Une telle *économie générale* repose pour nous non seulement dans le ménagement de la santé mais plus encore dans son rôle en vue de constituer le corps social et d'en favoriser l'unification.

CONCLUSION : QU'EST-CE QUE *ÉDIFIER* ?

Une question nous est restée perpétuellement en tête à la lecture de *L'art d'édifier* : qu'est-ce qu'*édifier* ? Le terme ne fait pas l'objet d'une définition de la part d'Alberti. Pourtant le fait qu'Alberti ne reprenne pas le titre de Vitruve *De l'architecture* pour lui substituer le terme *L'art d'édifier* est un positionnement épistémologique conséquent qui aurait pu être l'objet d'une clarification de sa part. En effet, nous avons jusqu'ici dans le présent travail de thèse tenté de penser les relations qu'entretiennent deux termes majeurs dans l'histoire de l'architecture : le terme de *bâti*, et le terme d'*architecture*. Mais avec Alberti un troisième terme apparaît, celui de *l'édifier*. Nous tenterons ici d'en explorer le sens en regard de la notion de bâti d'une part, et du terme architecture, d'autre part.

A/ DU DE ARCHITECTURA AU DE RE AEDIFICATORIA

Il est impossible de lire les dix livres d'Alberti sans avoir en tête les dix livres de Vitruve dont *L'art d'édifier* est une forme d'actualisation. C'est l'évidence même. Pourtant, malgré la grande quantité d'emprunts au *De architectura*, Alberti ne reprend pas le titre vitruvien. Comment comprendre donc ce pas de côté ?

Si nous essayons de corréler la différence de titre avec la différence majeure existante entre les deux textes, on peut avancer l'hypothèse que le changement de nom pourrait trouver sa raison dans le choix fait par Alberti de ne pas reprendre les trois livres

¹⁸⁷ Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 189.

vitruviens ne relevant pas de la production de bâti. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, Alberti opère une transformation majeure dans sa « traduction » de Vitruve en supprimant les trois livres finaux portant sur l'*hydraulique*, la *gnomonique* et la *mécanique*. Parallèlement, nous avons constaté à la lecture du *Prologue* de l'*Art d'édifier* qu'Alberti, sans aucune ambiguïté, ne limitait pas l'architecture à la production de bâti. L'ouvrage dans son ensemble, comme nous l'avons vu, fait référence à diverses reprises à d'autres objets que la production de bâti comme relevant du savoir de l'architecte. Notre hypothèse à l'égard de ce changement de titre consiste ainsi à dire que si l'ouvrage d'Alberti ne reprend pas le titre de Vitruve, c'est tout simplement parce que, contrairement à Vitruve, dans son traité, Alberti ne traite pas de l'ensemble des objets pouvant être pris en charge par le savoir architectural. Il ne traite que de la construction des bâtiments : les *édifices*. Au sein d'une architecture comprise par Alberti comme ne se limitant pas à la production de bâti, *L'art d'édifier* se concentre sur cette partie de l'architecture qui consiste à produire du bâti. Ce serait ce qu'il désigne par *édifier*.

Mais le passage sémantique de *la construction des bâtiments*, telle que Vitruve la nomme en tant que première des trois parties qui selon lui composent l'architecture, à *l'édification* proposée par Alberti dans *L'art d'édifier* mérite réflexion. Sur cette question, Pierre Caye a rédigé un article qui nous apporte certains éclaircissements importants. Caye montre notamment que le terme *aedificatio* est précisément le terme utilisé par Vitruve pour définir la production de bâti dans sa présentation tripartite de l'architecture.¹⁸⁸ Reprenons la phrase par laquelle Vitruve décrit la composition du savoir architectural :

« L'architecture elle-même comprend trois parties : la construction des bâtiments, la gnomonique et la mécanique. »¹⁸⁹

On constate que sa rédaction en latin par Vitruve fait usage du terme *aedificatio*, comme suit :

« Partes ipsius architecturae sunt tres, aedificatio, gnomonice, machinatio. »¹⁹⁰

Cependant cet article de Caye ne peut nous aider pour la question qui est la nôtre puisqu'il n'engage pas la question du sens de ce mot chez Alberti en regard du sens

¹⁸⁸ « Dans ce cadre, *aedificatoria* correspond non pas à *architectura*, mais à l'un de ces domaines matériels, au champ d'objets spécifiques que sont les édifices et que Vitruve appelle précisément dans son traité l'*aedificatio*. » Pierre Caye, in « Alberti "traducteur" du *De architectura* de Vitruve », <https://books.openedition.org/septentrion/5961>

¹⁸⁹ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁰ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 32

qu'il a pour Vitruve. Doit-on considérer que l'édifier albertien est une reprise sémantique exacte de l'*aedificatio* vitruvienne ? Il faudrait ici une lecture comparative conséquente qui nous emmènerait hors du champ de notre étude. Cependant, l'article de Caye fait sur ce point état des transformations épistémologiques majeures dans la « traduction » de Vitruve par Alberti.¹⁹¹

Nous concentrant ici uniquement sur le sens de l'édification chez Alberti, doit-on considérer qu'*édifier* signifie tout simplement construire tel que le Gaffiot nous y incite¹⁹² ? Ou bien, devons-nous considérer que l'édification est en soi un *art de bien construire* suivant l'idée que toute construction ne serait pas nécessairement une *édification* ? La question pourrait être résumée ainsi : la qualité supérieure de la production de bâti dont le traité d'Alberti travaille à diffuser la connaissance est-elle incluse dans le terme *édifier* ? Ou bien, cette qualité est-elle à trouver dans le fait *d'édifier avec art* comme le titre de l'ouvrage en français pourrait le donner à penser ? Sur ce point, il semble que chez Alberti, comme chez Vitruve, le terme d'édification atteste en soi d'une qualité de construction supérieure à toute construction qui ne prendrait pas en compte les prescriptions de leurs traités. Cela semble clair dans la formulation de Vitruve qui écrit *aedificatio* sans le précéder du qualificatif d'*art*. Ceci donnerait à penser que si l'*aedificatio* est un art, le terme se suffit à lui-même pour faire état d'un tel statut. Le terme *aedificatio* suffirait à lui seul à opérer une distinction vis-à-vis de toute construction qui ne serait pas faite avec art.

Chez Alberti, la traduction française du *L'art d'édifier* est sur ce point trompeuse puisque le latin *De re aedificatoria* ne comporte pas d'adresse directe à une forme d'*art*. La locution *De re* signifiant uniquement à *propos de la chose*, le titre de l'ouvrage d'Alberti traduit littéralement serait à *propos de la chose édifier* ou à *propos de l'édifier*. Nous retrouvons comme chez Vitruve l'idée que le terme *aedificatio* désigne vraisemblablement *en soi* une construction correspondant aux prescriptions qualitatives de son traité.

Cependant, quelle que soit la valeur de notre interprétation, il semble que la question reste entière. Qu'est-ce que *édifier* ? En effet, si nous avons établi qu'*aedificatio* signifiait pour ainsi dire *construire avec art*, qu'est-ce qui chez Vitruve comme chez

¹⁹¹ L'article de Caye traite abondamment de cette question. C'est notamment le cas ici : « Autrement dit, Alberti procède, dès son titre, à une véritable révolution épistémologique qui consiste à refonder le savoir de la construction à partir des édifices mêmes, et non à imposer des schèmes aussi abstraits que l'ordonnance (*ordinatio*), le système de mesures (*symmetria*) ou la disposition (*dispositio*) à des objets réduits au simple statut de substrat ou de matière. On retrouve ce que le simple terme de *res* exprimait déjà : le primat du domaine sur la méthode, du terrain sur l'approche abstraite et formelle de la conception mentale du projet. » Pierre Caye, « Alberti "traducteur"... » *Op. cit.*

¹⁹² On peut lire au terme « Aedificatio » dans le dictionnaire Gaffiot : *aedificatīō*, 13 *ōnis*, f., ¶ 1 action de bâtir, construction : *aedificationis tuæ consilium* Cic. Fam. 13, 1, 3, ton projet de bâtir ; *votum patris Capitolii aedificatione persolvit* Cic. Rep. 2, 44, il acquitta le vœu de son père en bâtissant le Capitole ¶ 2 construction, édifice : Cato d.Gell.13,24,1;Cic.Fam.5,6,3;Verr.2, 4,117.

Alberti distinguerait une *édification* d'une simple construction ? On pourrait sans prendre de risque uniquement considérer que pour *édifier*, ou pour *bien édifier*, il faut suivre les prescriptions de Vitruve ou d'Alberti, sachant que celles d'Alberti diffèrent de celle de Vitruve.¹⁹³ Nous essayerons ici d'être un peu plus précis.

Limitant notre analyse à la figure d'Alberti, pouvons-nous trouver dans les qualités qu'il attribue à l'architecture en général les mêmes qualités qu'il attribue à l'édification en particulier ? Pouvons-nous reprendre les trois termes par lesquels l'architecture travaille chez lui à l'établissement d'une économie générale de la santé pour qualifier aussi ce qui signifie le bien bâtir qu'est *l'édifier* ?

Nous avons montré plus haut que la somme des artefacts produits par l'architecte participe de l'établissement d'une économie générale de la santé par (1) la protection des corps par rapport à la maladie, (2) la défense contre l'ennemi et (3) la mise en œuvre de la fécondité du vivant. Nous proposons de reprendre ces trois opérateurs pour qualifier ce qui distingue une simple construction d'un édifice chez Alberti. Si elle s'avérait juste, une telle définition de *l'édifier* albertien aurait le grand avantage de nous aider à distinguer, de manière simple et pragmatique, la *construction* de l'*édification*, distinction toujours aujourd'hui terriblement peu claire tant dans les écoles d'architecture que dans les agences d'architecture.

B/ À PROPOS D'UNE PRODUCTION DE BÂTI ÉLIGIBLE AU RANG DE L'ÉDIFICATION ALBERTIENNE AUJOURD'HUI

C'est peut-être ici qu'il s'agit pour nous de prendre le temps de penser ce que signifie la production de bâti depuis notre critique de la compréhension dominante de l'architecture entendue exclusivement comme production de bâti. En effet, notre travail n'aspire pas uniquement à montrer que l'architecture ne se limite pas à la production de bâti. Notre travail aspire à ce que notre usage collectif du terme architecture, lorsqu'il s'adresse à la production de bâti, soit lui aussi reconsidéré. Nous aspirons en effet à ce que la production architecturale de bâti, *l'édifier*, sorte transformée de cette compréhension du terme architecture élargie à d'autres objets

¹⁹³ La traduction de Caye et Choay fait état de quinze citations de Vitruve par Alberti. Dans la plupart des cas, ces citations sont le lieu d'une reprise des prescriptions de Vitruve. Mais certaines occurrences sont aussi le lieu d'une prise de distance à leur égard. Il écrit par exemple au livre III : « Tout ce que j'ai mentionné jusqu'ici, je l'ai tiré de Plin et surtout de Vitruve. Mais maintenant je rapporterai au sujet des sols ce que j'ai recueilli, avec le plus grand soin et la plus grande diligence, en observant les édifices des Anciens qui, je dois l'avouer, m'ont beaucoup plus appris que les auteurs ». Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.* p. 179.

que la seule production de bâti. Car comprendre l'architecture comme ne se limitant pas exclusivement à la production de bâti, interroge nécessairement la nature de ce que nous appelons architecture. Dans une telle compréhension l'architecture n'est pas *en soi* du bâti. C'est le bâti qui, selon certaines conditions et selon ces conditions seulement, peut relever de l'architecture. Dans une compréhension de l'architecture se superposant exactement avec la production de bâti, la nature de telles conditions n'est pas claire. Par quel critère définit-on la distinction entre les deux ? À l'inverse, nous proposons de dire ici, avec Alberti, que ne pourront bénéficier du statut d'*édifice* que les constructions capables de participer de l'établissement d'une économie générale de la santé par (1) la protection des corps par rapport à la maladie, (2) la défense contre l'ennemi et (3) la mise en œuvre de la fécondité du vivant. Une telle définition de l'édifier n'est possible *que* par une compréhension élargie du terme « architecture » telle que nous nous efforçons ici de la faire émerger. En effet, alors qu'habituellement l'architecture se voit quasi exclusivement considérée à l'échelle du bâtiment qu'elle produit, la définition de la production architecturale du bâti ici proposée impose un rapport élargi à l'édifice lui-même qui ne peut plus (1) être dissocié des conséquences systémiques que son corps engage avec les corps qu'il abrite. (2) Le bâti devrait alors être pensé dans une relation à l'adversité possible du monde autant qu'à l'adversité possible d'autres acteurs impliqués dans la gestion des affaires humaines. (3) Le bâti ne pourrait plus se penser à sa propre échelle sans répondre d'une forme de fécondité pour le territoire dans lequel il se déploie. Il faudrait pour cela prendre le temps de bien analyser la notion de fécondité au sens où Alberti l'entend. Elle s'y révélerait bien différente de la *production* au sens où l'appareil productif contemporain et notre rapport à la technique l'entendent aujourd'hui.¹⁹⁴

À ce jour, si l'ensemble de la production de bâti encadrée par les architectes était soumise à de tels critères, il est vraisemblable que la grande majorité des constructions ne bénéficieraient pas du statut d'*édifice* tel qu'il est proposé ici. Rappelons sur ces trois points que (1) l'immense majorité de la production de bâti

¹⁹⁴ Par exemple, l'idée du bâtiment à *énergie positive* en tant qu'il participe de la logique des sociétés de haute consommation d'énergie ne saurait être qualifié de fertile au sens albertien.

dans le monde participe activement de rendre les corps malades.¹⁹⁵ (2) La protection vis-à-vis de l'ennemi en architecture est une fonction qui semble avoir littéralement disparu. Cette disparition devrait selon nous faire l'objet d'une réflexion importante. Le terme d'ennemi devrait notamment commencer par être réinvesti de sens. Dans un monde pour lequel la destruction de la vie est un processus engagé à l'échelle planétaire, une telle entreprise ne devrait pas constituer un problème trop difficile à résoudre. On pourrait *a minima* considérer comme ennemie *la fortuna*, ou la contingence de l'existence dont on peut penser qu'elle fait déjà l'objet d'un grand retour dans les affaires humaines aujourd'hui, notamment du fait des diverses crises sanitaires, climatiques ou économiques. Nous ne ferions que renouer avec une dimension fondamentale de l'architecture antique et *Renaissante*. On pourrait aussi, de manière un peu plus audacieuse, considérer comme *ennemies* l'ensemble des entreprises humaines impliquées dans la destruction de la vie, à commencer par les modes de production de bâti dominants eux-mêmes. (3) La production de bâti participe massivement de l'appauvrissement, de la pollution des sols, voire de la destruction de la fertilité des sols.¹⁹⁶

La définition contemporaine d'un *édifier* albertien proposée ici nous semble avoir la vertu de dépasser les contradictions structurantes de l'architecture dite *écologique*, comme rouage mortifère du capitalisme vert d'une part et, d'autre part, de refonder la production de bâti en la conduisant à se penser elle-même *par-delà la production de bâti*.

¹⁹⁵ La littérature grise sur les causes de maladies et de morts dues à la qualité des logements abonde. Celle sur les conséquences de la production des bâtiments sur la santé aussi. Deux sources parmi de nombreuses autres sur ces questions : « Eurofound (2016), Inadequate housing in Europe: Costs and consequences, Publications Office of the European Union, Luxembourg », https://www.eurofound.europa.eu/sites/default/files/ef_publication/field_ef_document/ef1604en_0.pdf. L'indicateur *Sick building syndrome* (SBS), est un indicateur décrivant les syndromes liés à des bâtiments malsains. <https://link.springer.com/article/10.1057/jba.2009.20>. Concernant l'impact de la production de bâti sur le réchauffement climatique, une donnée de base est rappelée par l'Union Européenne : « L'environnement bâti a un impact important sur de nombreux secteurs de l'économie, sur les emplois locaux et sur la qualité de vie. Il nécessite de grandes quantités de ressources et représente environ 50 % de tous les matériaux extraits. Le secteur de la construction est responsable de plus de 35 % de la production totale de déchets de l'UE. Les émissions de gaz à effet de serre provenant de l'extraction de matériaux, de la fabrication de produits de construction, ainsi que de la construction et de la rénovation de bâtiments sont estimées à 5-12 % du total des émissions nationales de GES. » https://single-market-economy.ec.europa.eu/industry/sustainability/buildings-and-construction_en

¹⁹⁶ « Bien qu'un rythme d'artificialisation des terres de 250 hectares par jour paraisse faible rapporté aux dimensions du territoire de l'Union européenne, il faut tenir compte du fait que cela s'ajoute à la proportion déjà considérable des zones urbanisées dans l'Union européenne. En supposant une évolution linéaire au même rythme, nous aurons reconverti, dans un délai historiquement très court d'à peine 100 ans, une superficie de terres comparable au territoire de la Hongrie. » Rapport de la commission européenne sur l'artificialisation des sols. https://ec.europa.eu/environment/soil/pdf/guidelines/pub/soil_fr.pdf

3/ PALLADIO, CÉSAR, POLYBE : L'ART DE LA GUERRE, LA GRAMMAIRE ET L'HISTOIRE, OU L'ARCHITECTURE COMME SAVOIR D'ARTICULATION DES PARTIES AU SEIN D'UN ENSEMBLE

I/ PRÉAMBULE

Palladio est un architecte majeur dans l'histoire du monde bâti. Son système formel de production de bâti est vraisemblablement celui qui a été le plus repris dans l'histoire de l'humanité, sur l'ensemble du globe. Mais Palladio n'a pas uniquement œuvré dans la production du bâti. Il a notamment produit d'importants travaux d'*art de la guerre* qui l'ont occupé tout au long de sa vie. Fait étonnant du point de vue de la question qui est la nôtre, dans son cas, il semble acquis que ses travaux sur l'art militaire relèvent bien de l'architecture, bien que ceux-ci échappent à la production de bâti. Guido Beltramini et Pierre Caye ont tous deux écrit des textes défendant très clairement l'appartenance à l'architecture des travaux de Palladio sur les déplacements des soldats dans l'espace.¹⁹⁷

Comme nous le verrons, en effet, il apparaît assez évident que Palladio utilise la même combinatoire pour ses études sur le déplacement des soldats dans l'espace que dans

¹⁹⁷ Il s'agit de deux textes sur lesquels nous travaillerons dans cette étude sur Palladio. Le premier est de Guido Beltramini, *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia*, Fondazione Cariverona, 2009. Le second est de Pierre Caye, *César penseur de la technique, lectures architecturales du corpus césarien à la Renaissance (Alberti et Palladio)* In Emilie d'Orgeix et Olga Medvedkova (dir.) *Architectures de guerre et de paix*, Mardaga, 2013. Ces deux textes ont eu une importance déterminante dans la genèse de ce travail de thèse.

sa production des bâtiments. Aussi, dans le traitement de cette troisième figure, la question ne sera pas tant celle de notre *thèse*, à savoir si, oui ou non, certains travaux ne relevant pas de la production de bâti devraient être intégrés à l'œuvre architecturale du personnage considéré. Il semble que ceci soit acquis. De fait, une plus grande part sera donnée dans cette partie aux *hypothèses*, dans lesquelles nous essayerons de comprendre ce que signifie le mot architecture chez Palladio dans son *art de la guerre*. Ainsi, ce portrait sera vraisemblablement le plus spéculatif et peut-être aussi le moins résolu des huit. Certaines des hypothèses présentées ici ne nous apparaissent pas totalement satisfaisantes. Cependant, si nous nous sommes attachés dans ce travail à étayer solidement l'ensemble de nos argumentaires, nous pensons qu'il est important de ne pas nous soustraire à l'exposition de ce qui n'est que partiellement résolu et encore à l'état de questionnement dans notre recherche. C'est le cas de cette partie sur Palladio.

Nous mènerons notre réflexion sur Palladio suivant trois hypothèses.

(1) Nous tenterons de comprendre les liens entre le savoir architectural d'une part et la combinatoire des relations entre les parties et le tout chez Palladio d'autre part. Nous explorerons cette relation dans ses bâtiments et dans son art de la guerre. Pour ce faire nous mènerons une comparaison entre les travaux d'art de la guerre de Palladio et les travaux de l'historien Polybe dont Palladio a illustré les écrits.

(2) Nous tenterons de comprendre la nature du lien qui tient les parties entre elles au sein des ensembles dessinés par Palladio. Qu'il s'agisse d'ensembles bâtis ou bien d'ensembles militaires, la relation des parties entre elles suppose l'existence de liens par lesquels les parties *s'entre-tiennent*. Pour tenter de comprendre la nature de ce qui *lie* les parties, nous nous aventurerons dans les relations profondes et anciennes entre architecture et grammaire. Nous le ferons en analysant ce qu'ont pu être les apports de César pour Palladio, dont il a illustré les *Commentaires sur la guerre des Gaules*. Nous étudierons notamment les relations entre César et la grammaire en analysant son traité de rhétorique, le *De analogia*.

(3) Enfin nous tenterons de poursuivre une hypothèse de Pierre Caye selon laquelle César, *penseur de la technique*, aurait eu une influence importante sur son ingénieur de guerre qu'était Vitruve et, conséquemment, sur l'histoire de l'architecture en occident. Nous travaillerons à voir si cette influence césarienne a pu participer d'une définition de l'architecture comme articulation entre arts libéraux et arts mécaniques.

A/ QUELQUES ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES PERTINENTS DEPUIS LA QUESTION QUE NOUS NOUS POSONS

André di Pietro della Gondola, dit Palladio, a vécu de 1508 à 1580. Comme le rappelle Guido Beltramini dans son tout petit, mais très éclairant, ouvrage « *Palladio privato* »¹⁹⁸ dont nous tirons les présents éléments biographiques, il naît à Padoue et grandit sur ce territoire qui, dès 1509, sera marqué par cet événement important de l'histoire européenne que sont les quatrièmes guerres d'Italie. Nous nous arrêtons sur ce point un instant, non pas pour supposer des déterminants psychologiques sur la construction mentale du jeune Palladio, mais pour noter une transformation importante dans la structuration de la réalité pour les personnes qui, comme Palladio, sont nées dans le nord de l'Italie à cette période. Ces transformations impliquent une modification collective du rapport à la guerre, à l'existence, au territoire et, peut-être, à la durée.

Ces quatrièmes guerres d'Italie, aussi nommées *Guerres de la ligue de Cambrai*, opposent à l'origine les États pontificaux et la France à la République de Venise, mais elles emporteront l'Espagne, le Royaume d'Angleterre, le Saint-Empire Romain Germanique, le Royaume d'Écosse, le Duché de Milan, le duché de Ferrare, Florence et les Suisses dans des vicissitudes importantes de 1508 jusqu'en 1516, et ce à travers des retournements d'alliances brutaux. Ces guerres ont historiquement été associées à une phase de transformation de l'art de la guerre.¹⁹⁹ Elles sont recensées dans l'histoire des guerres en Europe comme un moment d'intensification de la guerre, de son accélération, de l'augmentation de sa violence, notamment, à l'égard des populations civiles avec le développement de ce qu'on nomme les « sacs » des villes.

Si l'historiographie contemporaine tend à lisser la brutalité de ce phénomène de rupture dans l'histoire de l'art de la guerre, elle ne remet pas en cause, semble-t-il, le fait que les acteurs de l'époque apparaissent, pour ce qui les concerne, avoir vécu un tel sentiment de rupture. Ces Guerres d'Italie sont décrites comme le début d'une « brutalisation » de l'art de la guerre par les observateurs de l'époque, du fait du début de l'efficacité de la guerre d'artillerie et de la mise à sac des villes. Deux citations sont proposées consécutivement par Florence Alazard, dans une communication sur la Bataille d'Agnadelo de 1509, bataille qui eut lieu du côté de Milan. Deux citations qui font état de cet avant et de cet après. La première est de Machiavel et fait état des guerres avant 1508 :

¹⁹⁸ Guido Beltramini, *Palladio Privato*, Marsilio, 2008.

¹⁹⁹ Sur la transformation de la guerre durant les guerres d'Italie, les continuités et transformations des pratiques guerrières voir l'intervention de Florence Alazard, Université François Rabelais-Tours à l'institut guerre et paix en Sorbonne intitulée « Guerres d'Italie – 1509 : la bataille d'Agnadel ». <https://www.youtube.com/watch?v=WYIBXAB3sZA> Ainsi que son ouvrage Florence Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509 : Louis XII contre les Vénitiens*, Presses universitaires de Rennes, 2017.

« On ne peut en effet parler de paix, lorsque les États se combattent souvent les uns les autres, mais on ne peut pas davantage parler de guerre, là où les hommes ne sont pas tués, les cités ne sont pas pillées, les États ne sont pas détruits. Car les guerres devinrent si faibles qu'elles commençaient sans crainte, continuaient sans danger et s'achevaient sans dommage. »²⁰⁰

La seconde est de l'historien Guichardin et fait état de cette rupture :

« Avant 1494, les guerres étaient longues, les batailles peu sanglantes et les moyens d'enlever une place forte lents et difficiles ; et, si l'artillerie était déjà en usage, on la manœuvrait avec si peu d'habileté qu'elle ne nuisait guère : de ce fait, il était presque impossible, à qui tenait un pays, de le perdre. Les Français vinrent en Italie et ils introduisirent dans la guerre une grande rapidité : de ce fait, jusqu'en 21, à perdre une campagne on perdait le pays ». ²⁰¹

Quelle que soit la justesse de ces analyses, celles-ci attestent de l'importance de la guerre dans la vie du XVI^e siècle en Italie. Pour sa part, c'est en 1521, à l'âge de 13 ans, que pour deux ans, le jeune Palladio commence à se former en travaillant comme apprenti tailleur de pierre chez un nommé Cavazza à Padoue. Palladio le quitte pour un poste de tailleur de pierre chez Giovanni di Giacomo da Porlezza et Girolamo Pittoni à Vicence où il restera jusqu'à l'âge de 27 ans en 1535.

Ces années de formation auront été facilitées par un sculpteur, son parrain, Vincenzo Grandi qui le mena semble-t-il dans ces deux ateliers. Mais c'est entre 1531 et 1538, toujours selon Beltramini, que sa formation humaniste, dirons-nous par commodité, advient par sa rencontre avec Giangiorgio Trissino, personnage d'une grande culture classique caractéristique des hommes de la Renaissance, qui donnera au jeune homme le nom de Palladio.²⁰² C'est en 1540 qu'une première mention est attestée du nom d'Andrea Palladio en tant que *sculpteur*.

²⁰⁰ Machiavel. Nicolas, *Histoire de Florence (Istorie fiorentine, 1525)*, tr.fr.B Christian, Paris, Robert Laffont, 1996, Livre V, chapitre, p. 831. Guichardin dresse un portrait assez proche : « avant 1494, les guerres étaient longues, les batailles peu sanglantes et les moyens d'enlever une place forte lents et difficiles ; et, si l'artillerie était déjà en usage, on la manœuvrait avec si peu d'habileté qu'elle ne nuisait guère : de ce fait, il était presque impossible à qui tenait un pays de le perdre. Les Français vinrent en Italie et ils introduisirent dans la guerre une grande rapidité », Guicciardini Francesco, Ricordi, traduction, présentation et notes [en collab. avec J.-L. Fournel] : Avertissements politiques, Paris, Éditions du Cerf, p. 68 (n° 64).

²⁰¹ F. Guicciardini, *Avertissements politiques*, J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, Paris, Cerf, 1987, p. 68, avertissement n° 64). Voir aussi sur ce point l'ouvrage de référence de P ; Pieri, *La crisi militare italiana nel Rinascimento*, Turin, Einaudi, 1951.

²⁰² Le nom de Palladio est lui aussi une référence à la guerre. « Palladio, dès le départ, est assurément un architecte imprégné de la culture du génie et de l'architecture militaires [...], comme en témoigne ne serait-ce déjà que son surnom Palladio, fortement connoté de réminiscences militaires, que son premier mentor, l'humaniste et poète Gian Giorgio Trissino, lui a attribué en référence à son fameux poème *L'Italia liberata de' Goti*. Andrea Palladio est l'incarnation humaine de Pallas, l'ange qui vient visiter en songe Bélisaire, le *magister equitum* [maître de cavalerie *ndla*], pour lui révéler les voies de la conquête », Pierre Caye, « César penseur... » *Op. cit.*, p. 24

Trissino est un poète, linguiste, grammairien, connaisseur des traités de l'art de la guerre, de la musique, du théâtre, de la métrique, de la numismatique, grand connaisseur de la culture grecque et de l'architecture. Il est aussi chargé par le pape Léon X de fonctions diplomatiques. C'est notamment avec Trissino que Palladio découvre Rome pour la première fois en 1541. Lorsque Trissino imprime son ouvrage *L'Italia liberata dai Goti*, Palladio est impliqué dans le processus de fabrication éditorial. Trissino atteste dans cet ouvrage d'une grande connaissance de la *poliorcétique*, l'art d'assiéger les villes. Sa culture sera fondamentale dans le rapport que Palladio entretiendra jusqu'à la fin de sa vie avec l'art de la guerre.

« Trissino ne se contente pas d'initier le jeune maître d'œuvre aux classiques de l'architecture, mais lui donne également une vision globale du monde antique, dans lequel la construction, les installations hydrauliques, l'agriculture, le théâtre et l'armée sont des éléments intégrés et indissociables d'une même vision. »²⁰³

En 1543, Palladio et Trissino transformeront la ville de Vicence en une « nouvelle » Rome antique par le biais d'une scénographie d'échelle urbaine comprenant notamment la création d'un arc de triomphe à l'entrée de la ville pour accueillir l'évêque Nicolo Ridolfi.²⁰⁴

Palladio sera un architecte reconnu de son vivant, même s'il ne bénéficiera pas d'immenses projets, comme Michel-Ange avec Saint-Pierre de Rome, qui aurait pu le mettre à l'abri des contraintes financières. Beltramini raconte là aussi comment son plus important et long projet fut ce qu'on nomme la *Basilica Palladiana*, ou *palazzo della ragione*, à Vicence dont le chantier s'étala sur soixante-cinq ans, dont trente et un ans du vivant de Palladio et trente-quatre après sa mort. Vicence n'est pas Rome et ce chantier coûteux pour une ville comme Vicence amène Palladio à être parfois menacé de perdre ce chantier du fait de ses absences dues à d'autres projets dans d'autres villes d'Italie. Cette relative fragilité financière en regard d'autres architectes du même renom est importante pour comprendre le personnage. Palladio meurt en 1580. Nous en resterons là pour l'exposition des éléments de sa biographie.

²⁰³ Guido Beltramini, in *Andrea Palladio... Op. cit.*, p. 14.

²⁰⁴ « En 1543, Palladio obtient sa première commande publique à Vicence, la réalisation de l'appareil triomphal érigé à l'occasion de la prise de possession du diocèse par l'évêque Niccolò Ridolfi. Le long de la rue principale de la ville, marquée par des obélisques, des statues colossales et un arc à quatre côtés, Palladio a superposé des arcs de triomphe et des façades de temples sur des bâtiments préexistants. La scénographie éphémère à l'échelle urbaine, en bois et en stuc, n'a été mise en place que pour le jour de l'entrée, le 16 septembre, mais elle préfigure les décennies suivantes consacrées à la transformation de la Vicence gothique en une nouvelle Rome. Guido Beltramini – *Dizionario Biografico degli Italiani* – Volume 80 (2014), Accessible en ligne : https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-palladio_%28Dizionario-Biografico%29/

B/ PALLADIO AUTEUR DE LIVRES : À PROPOS DES HISTOIRES DE POLYBE ET DES *COMMENTARI* DE JULES CÉSAR

Palladio sera l'auteur de cinq ouvrages au fil de sa vie. Après une participation en 1541 à *L'Italia liberata dai Goti* de Giangiorgio Trissino, à 33, ans il écrit :

(1) *Le Antichità di Roma*, (1554), (2) *Descrizione delle Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancii, che sonno in la Città de Roma* (1554). Il participe en 1556 par ses illustrations au *Vitruve* di Daniele Barbaro. (3) *I quattro libri dell'architettura* (1570). (4) *Commentari di Caio Giulio Cesare*.

Les commentaires,²⁰⁵ dont le titre complet traduit en français est *Les Commentaires de C. Jules César, avec les figures en cuivre des quartiers, des armes, des circonvallations des villes, & de bien d'autres choses notables qui y sont décrites. Réalisé par Andrea Palladio pour faciliter la connaissance de l'histoire par le lecteur* est une illustration de l'ouvrage de Jules César intitulé *Les Commentaires sur la Guerre des Gaules* (en latin : *Commentarii de Bello Gallico*), ou simplement *La Guerre des Gaules* (*Bellum Gallicum* ou *De Bello Gallico*), ouvrage d'histoire en sept livres dans lequel Jules César raconte sa victorieuse guerre des Gaules menée de 58 à 52 AEC. Les illustrations palladiennes sont composées de 42 planches.

Les Histoires de Polybe sont une illustration des récits historiques de Polybe, historien grec ayant vécu de 208 à 126 AEC. Cette publication est réalisée dans les dernières années de la vie de Palladio, en 1578. Elle est restée à l'état de manuscrit, longtemps pensé perdu et redécouvert en 1977 par John Hale dans la British Library de Londres. Un second exemplaire a été retrouvé par la suite à Florence en 1986, puis enfin un troisième plus récemment à la New York Public Library. Cet ouvrage comprend 43 planches.

Ces deux ouvrages, s'ils sont tardifs dans la vie de Palladio, renvoient directement à ses années de formation auprès de Giangiorgio Trissino, fin connaisseur de l'art de la guerre de l'antiquité. Ces deux ouvrages attestent d'une attention particulière de Palladio à ces questions sur plus de quarante années. On peut se demander pourquoi Palladio, architecte dont on peut penser qu'il était vraisemblablement très occupé par

²⁰⁵ *Les Commentaires de Jules César* et *les Histoires de Polybe* ont récemment fait l'objet d'une publication de grande qualité toujours sous les auspices du même Guido Beltramini, directeur du *Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio* de Vicence. Guido Beltramini, *Andrea Palladio... Op. cit.*, 2011.

la production de son œuvre bâtie,²⁰⁶ dédie tant de temps à la question de l'art de la guerre. Pierre Caye a rédigé un article d'une importance considérable sur la question du rapport de Palladio à l'art de la guerre. C'est un texte sur lequel nous reviendrons à plusieurs reprises. Dans ce texte intitulé *César penseur de la technique, lectures architecturales du corpus césarien à la Renaissance (Alberti et Palladio)* publié en 2013, Caye écrit :

« Palladio n'est évidemment pas le premier architecte de la Renaissance à s'intéresser à l'art de la guerre. La guerre est consubstantielle à l'architecture humaniste. De Francesco di Giorgio Martini à Michel-Ange en passant par Léonard de Vinci, Sanmicheli, les Sangallo, voire par Serlio qui s'est consacré à décrire et à dessiner le camp romain selon le modèle qu'en proposent les *Histoires* de Polybe, les plus grands architectes de la Renaissance ont construit ou du moins conçu pour l'architecture militaire. Inventer des stratagèmes guerriers, imaginer de nouvelles armes ou aménager la défense du territoire constitue pour l'architecte le sommet de sa carrière, l'expression la plus achevée de la souveraineté de son art, condition de la puissance des princes des cités et des États. »²⁰⁷

Il est important de bien comprendre qu'il ne s'agit pas chez Palladio de ce qu'on appelle communément *l'architecture militaire*, c'est-à-dire de la production de bâti liée à la défense des villes. Il s'agit bien avec Palladio du déplacement des armées dans l'espace, de l'évolution de leurs formations et de l'articulation des soldats les uns par rapport aux autres dans ces déplacements. Beltramini écrit à propos de l'intérêt de Palladio pour l'art de la guerre :

« Le fait est que, contrairement à de nombreux architectes tels que Francesco di Giorgio, Sanmicheli ou Michel-Ange, l'intérêt de Palladio pour la guerre ne portait pas tant sur la conception du bastion parfait ou de l'enceinte fortifiée la plus efficace que sur l'organisation de l'armée au combat. »²⁰⁸

Pour sa part, Palladio écrit dans son introduction aux commentaires de Jules César :

« Ainsi, si l'on considère la manière dont ces dernières pourraient être libérées, et ce qui est plus important encore, comment les Royaumes et les Cités, pourraient être défendus : il me semble que rien d'autre ne soit suffisant que d'avoir une armée très bonne et très bien ordonnée, capable de se battre

²⁰⁶ Palladio a réalisé environ quatre-vingt projets au fil de son existence ce qui est considérable pour un architecte de son temps. Des huit figures étudiées il est avec Vauban, Viollet-le-Duc, Le Corbusier et Rem Koolhaas un de ceux qui a le plus bâti. De ce point de vue, il est à noter que ces trois dernières figures ont exercé au sein d'un appareil productif rendant vraisemblablement plus aisée une large production de bâti. Palladio et Vauban ont beaucoup construit dans un monde de plus basse énergie, avec des réseaux de communication et de transports plus lents qui ont nécessairement pesé sur les processus d'exécution de leur production de bâti.

²⁰⁷ Pierre Caye, « César penseur... » *Op. cit.*, p. 25.

²⁰⁸ Guido Beltramini, *Andrea Palladio... Op. cit.*, p. 12, notre traduction.

avec quelque armée que ce soit, bien que supérieure en nombre, en prenant à mon avis l'exemple de Jules César, qui avec un faible nombre de soldats, a surmonté et vaincu beaucoup d'entre elles : ce qui ne naît que du bon ordre, et de la discipline militaire : chose qui peut tant chez les hommes, qui de timide les rend vifs, et de confus les rend ordonnés. »²⁰⁹

Beltramini raconte la longue préoccupation de Palladio pour l'art de la guerre en ces termes :

« En revanche, depuis ses jeunes années aux côtés de Giangiorgio Trissino, son étude des dispositions des troupes et des manœuvres militaires dans les auteurs anciens — de Elie à Polybe, de César à Végèce, et modernes, comme Battista Della Valle ou Machiavel lui-même — est constante. Les éditions illustrées des Commentaires de Jules César et des Histoires de Polybe sont le fruit de près de quarante ans de recherches dans ce domaine. »²¹⁰

Il est tout aussi important de comprendre que ces travaux n'avaient pas pour but d'être uniquement des écrits d'érudition philologiques liés à un intérêt profond pour l'antiquité. Il s'agissait de réformer l'art de la guerre en Vénétie en s'appuyant sur l'art de la guerre tel qu'il était mené dans l'antiquité. Il ne s'agissait pas d'exercices théoriques, mais bel et bien de stratégie militaire de laquelle dépendait l'avenir de la République. Beltramini écrit à ce propos :

« Palladio leur confère des ambitions et des significations différentes, au premier rang desquelles le fait qu'il ne s'agit pas d'exercices académiques, mais de la contribution à un débat concret, impliquant des intellectuels et des hommes d'armes de l'aristocratie vénitienne dans la réforme de l'armée vénitienne, sur la base des connaissances glanées dans l'étude des milices grecques et romaines antiques. »²¹¹

Beltramini raconte à ce propos que des reconstitutions de bataille avaient lieu à Venise en ce temps-là. Il explique que ces exercices prenaient parfois la forme de tests comparatifs entre stratégies modernes et antiques dans l'art de la guerre. Il écrit :

« La prudence avec laquelle Palladio annonce la proposition de restitution du navire à cinq rames est bien compréhensible si l'on considère qu'elle s'inscrit dans un débat sur lequel s'étaient mesurés des antiquaires et des architectes comme Giuliano et Antonio da Sangallo, et qui avait connu des résultats concrets précisément à Venise. En mai 1529, en effet, un navire à cinq rames conçu par l'humaniste Vettor Fausto avait battu une mince galère lors d'une régates dans le bassin de Saint-Marc. Fausto,

²⁰⁹ Andrea Palladio, *Proemio*, in *Commentari di C. Giulio Cesare*. Notre traduction, Andrea Palladio *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza*, par l'abbé Antonia Magrini, Tipografia del seminario, 1845, p. 32.

²¹⁰ Guido Beltramini, *Andrea Palladio... Op. cit.*, p. 12.

²¹¹ *Ibid.*, p. 12.

professeur de grec à la Scuola di San Marco, avait construit le prototype sur la base d'études de l'antique. Ce n'était pas le triomphe d'un intellectuel isolé, mais d'un groupe de savants et de politiciens vénitiens convaincus que la connaissance des excellences du passé pouvait leur permettre de surmonter les défis du présent. »²¹²

Ainsi, pour Beltramini les formations de soldats dans l'espace dessinées par Palladio sont à catégoriser comme des *projetts* de Palladio. Il s'en explique :

« Les diagrammes ci-dessous, cependant, ne se réfèrent pas au texte de Polybe, ni à celui de Elien, mais sont probablement des “projets” de Palladio lui-même sur la disposition des troupes. [...] J'ai utilisé le terme de “projets” de disposition des troupes car, dans l'esprit du jeune architecte, les formes des bataillons se superposent à des schémas de bâtiments. Les soldats deviennent des briques, et vice versa : la composition de plusieurs villas palladiennes semble avoir, parmi ses sources figuratives, les tables de Vallo »²¹³

L'article de Beltramini contient de nombreuses autres considérations et apports qui mériteraient d'être rapportés ici. Mais, comme exposé en introduction, notre objectif n'est pas ici de démontrer que les travaux de Palladio sur l'art de la guerre relèvent de l'architecture, nous espérons en avoir assez dit sur ce sujet pour que cette compréhension soit ici partagée par le lecteur. Notre objectif est de tenter de comprendre ce qu'est l'architecture chez Palladio lorsqu'on accepte de considérer avec Beltramini que ses projets de déplacements de soldats dans l'espace sont tout aussi architecturaux que ses villas. Qu'est-ce que l'architecture pour Palladio par-delà la production de bâti ?

Sur cette question, le texte de Pierre Caye cité précédemment nous apporte des éléments de réponse d'une grande clarté. Qu'est-ce qui opère ? Qu'est-ce qui règle la mise en forme des soldats dans l'espace ? Qu'est-ce qui permet aux armées de s'adapter à la contingence, à un site inconnu et au sort qui se joue dans la bataille ? Caye écrit :

« Pour surmonter la Fortuna, la Virtus ne suffit pas, il faut aussi de l'ordre. C'est à quoi sert la théorie architecturale vitruvienne dont les six opérateurs formels, grâce auxquels l'architecte conçoit son projet [l'ordonnance (*ordinatio*), la disposition (*dispositio*), le système de mesures (*symmetria*), l'Eurythmie (*eurythmia*), l'ornement (*décor*) et la distribution (*distributio*)], constituent le principe le plus efficace de mise en ordre du réel, surtout quand ce réel est un réel artificiel, fruit de l'ingéniosité et de l'industrie des hommes, et que cet art conçoit et fabrique des corps non pas substantiels, mais harmoniques, composés d'éléments à distance, à l'exemple précisément d'une armée. Voilà donc la tâche que se fixe Palladio : rendre raison de l'organisation des armées antiques et de leurs ordres de bataille au moyen

²¹² *Ibid.*, p. 12.

²¹³ *Ibid.*, p. 17.

des schèmes vitruviens de la conception architecturale et, mieux encore, faire de ces schèmes le principe et le moteur de leur efficacité même. »²¹⁴

C'est sur cette notion d'opérateur que nous souhaitons nous arrêter. Qu'est-ce qu'un opérateur ? En quoi cet opérateur est-il fondamentalement ou non, un dispositif architectural ?

²¹⁴ Pierre Caye, « César penseur... », *Op. cit.*, p. 26.

Nota che ogni legione se fa farsi quattro mila e 200 et cavalli 300 sono quattro
 il mila e 500 et cavalli mille 200 fanno li fusti e munitissimi et li cavalli e munitissimi
 li quali fusti sono 800 et li cavalli 400
 Cadono licenti un parvula in quattro parti li primi se adimantano bastardi e sono
 mille 200 li secondi se adimantano principi et sono mille 200 li terzi se
 adimantano ranni sono in 600 et tutti questi se armati di armis e munitissimi
 li son poi mille 200 e lochi armati ala leggiera

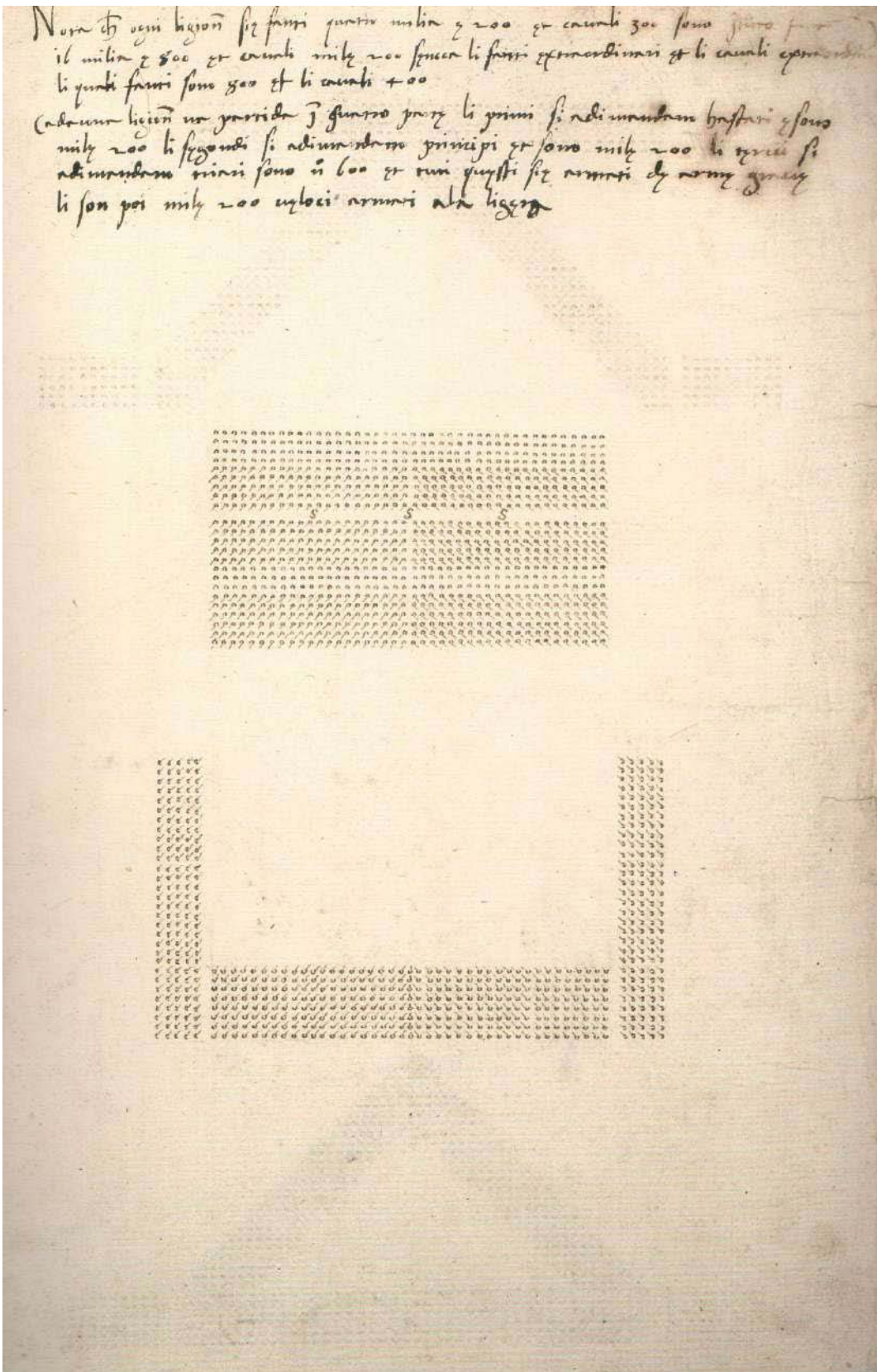


Fig. 7 : Andrea Palladio, Étude de formation militaire

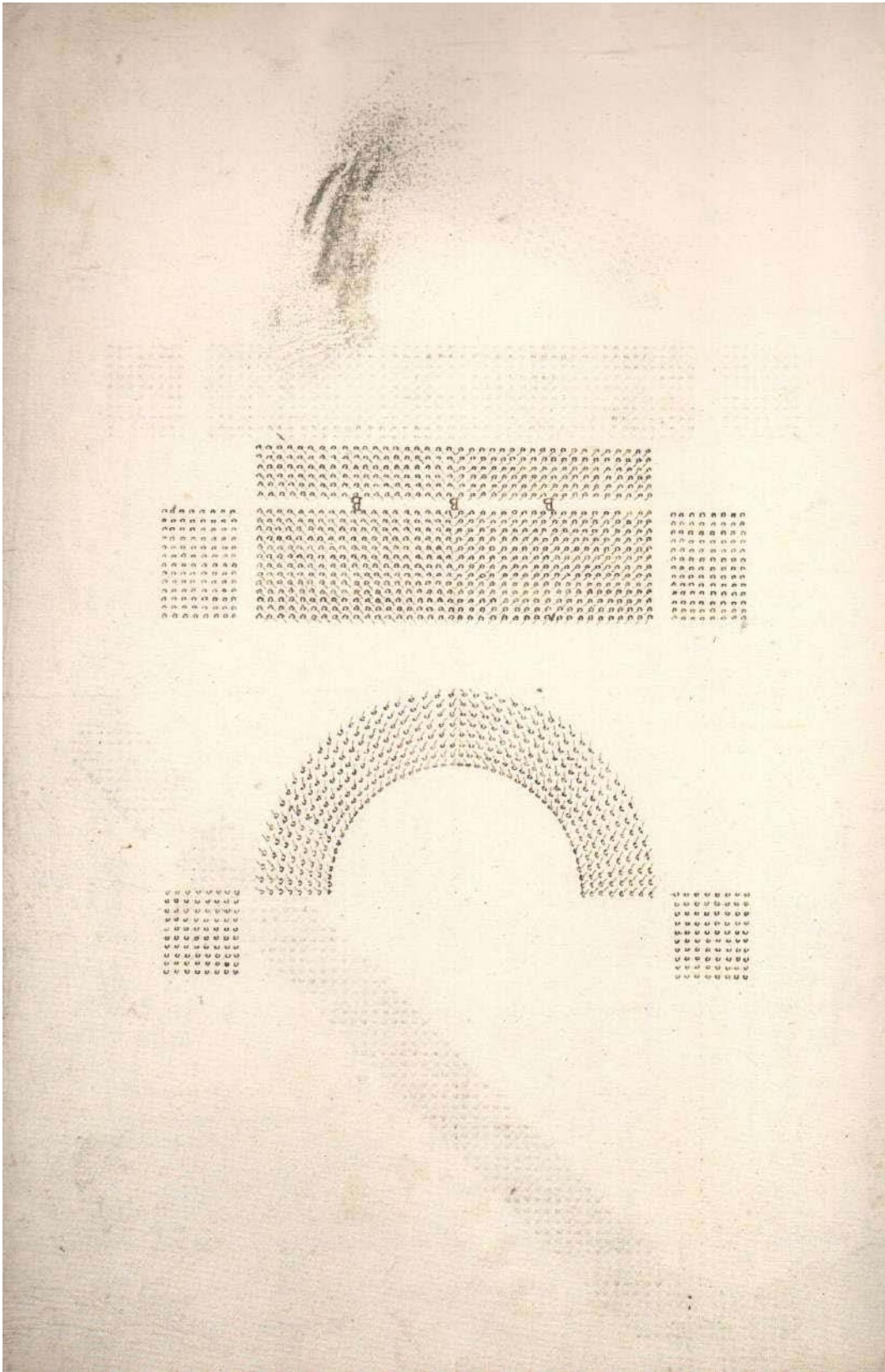


Fig. 8 : Andrea Palladio, *Étude de formation militaire*

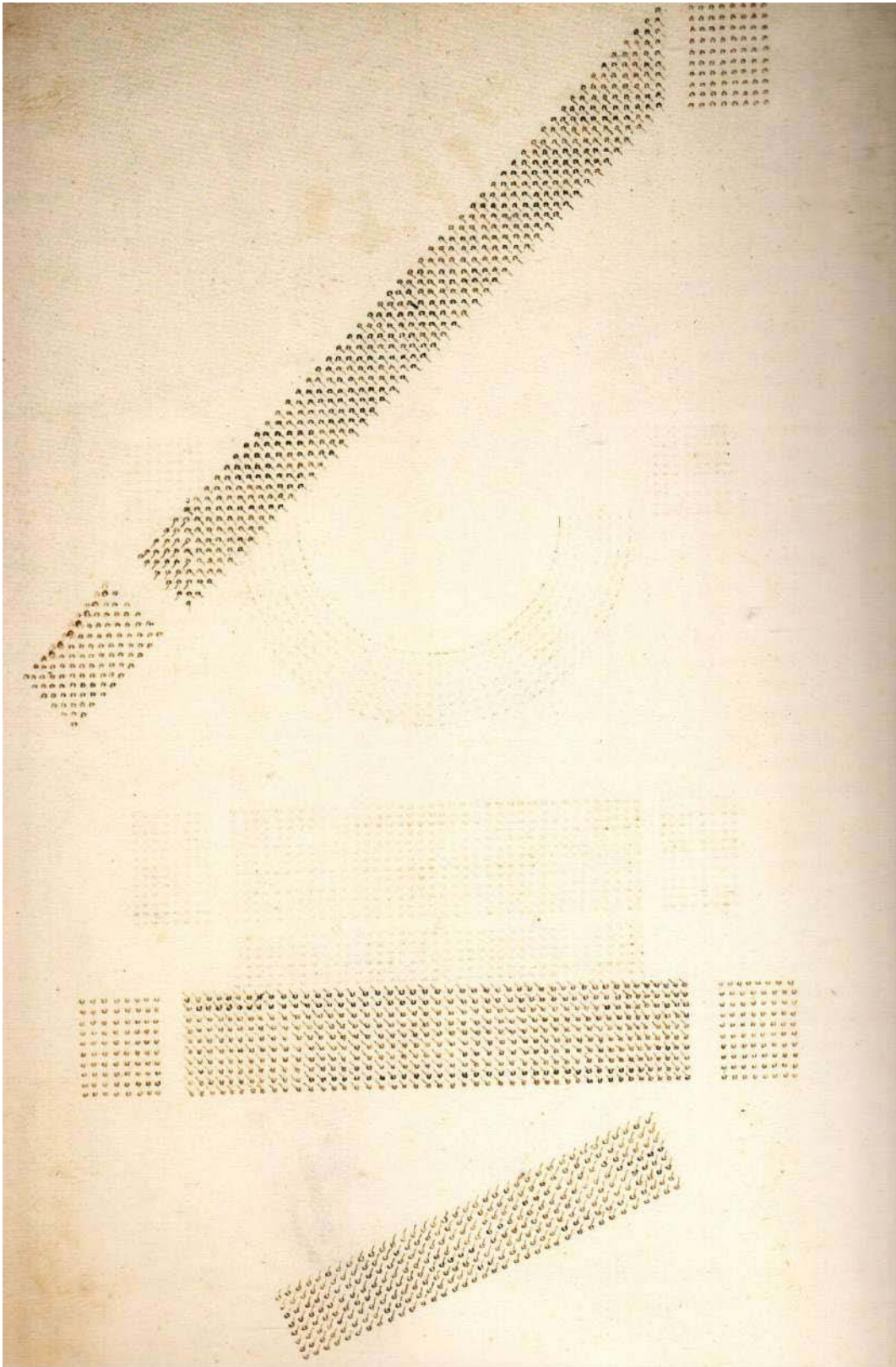


Fig. 9 : Andrea Palladio, *Étude de formation militaire*

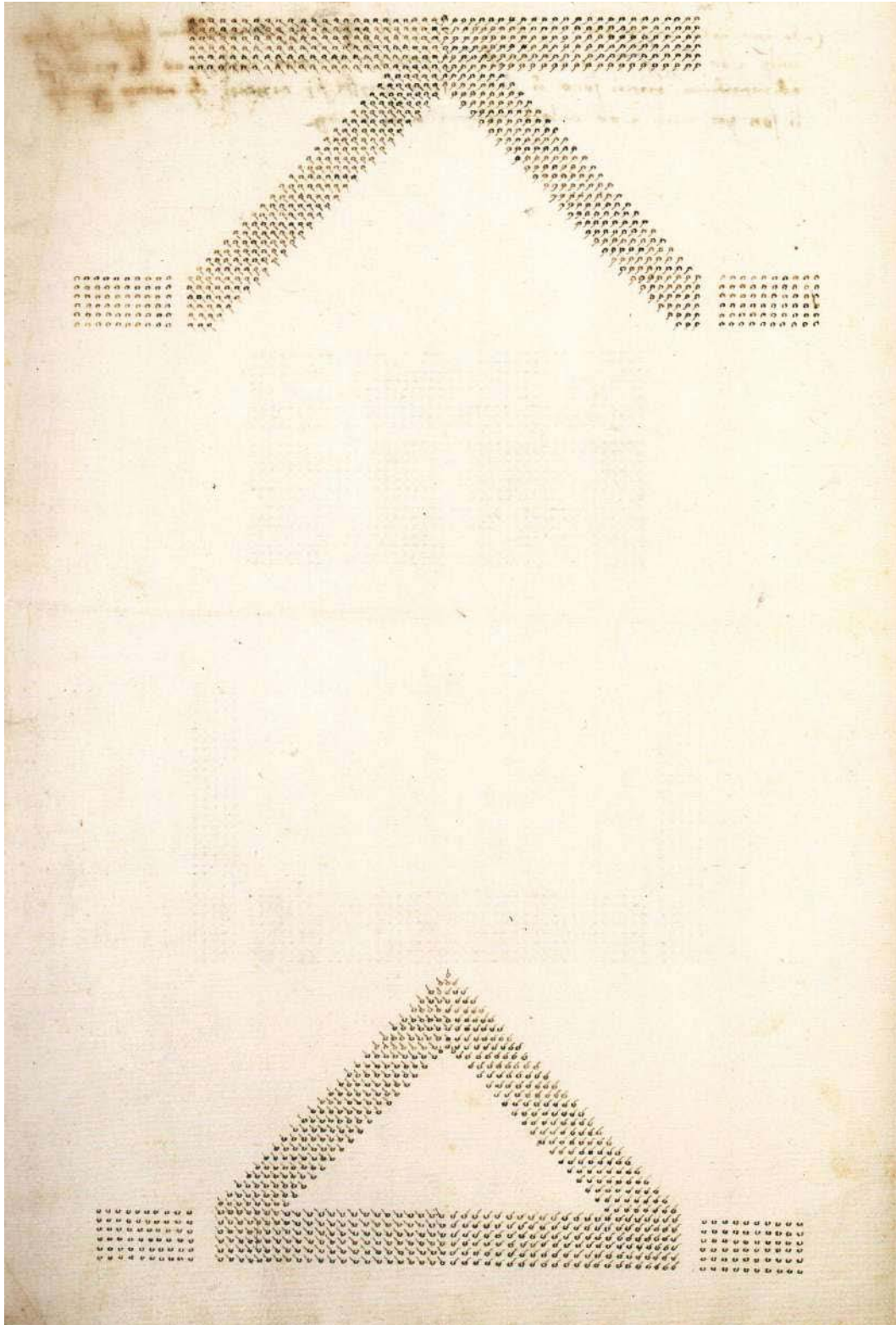


Fig. 19 : Andrea Palladio, *Étude de formation militaire*

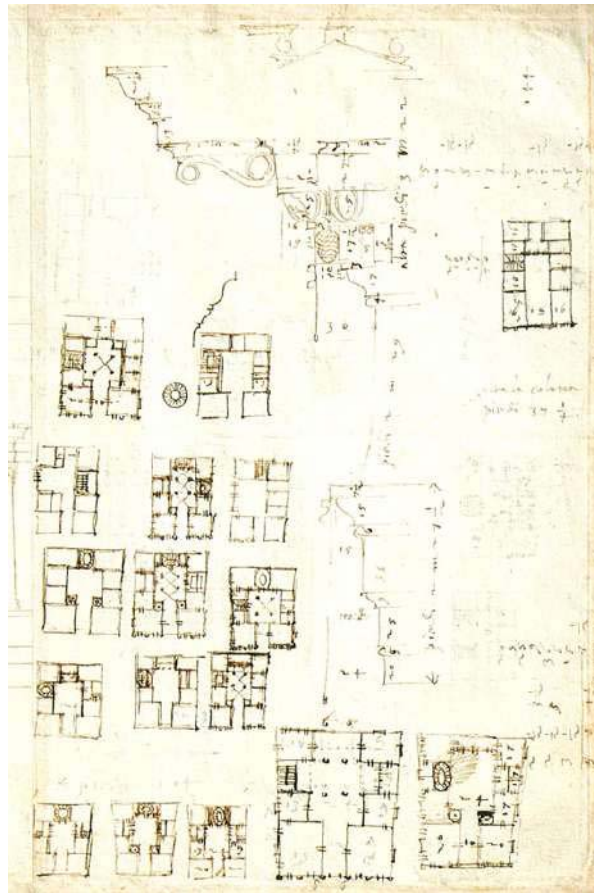


Fig. 11 : Recherche modulaire de plans pour la restructuration
de la Casa Volpe à Vicence vers 1568

II/ PALLADIO, L'ART DE L'ARTICULATION DES PARTIES DANS UN TOUT ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE CHEZ POLYBE

A/ CORRESPONDANCE DES PARTIES AU TOUT CHEZ PALLADIO

Dans ses Quatre livres sur l'architecture, Palladio écrit :

« La beauté résultera de la forme et de la correspondance du tout aux parties, des parties entre elles, et de celles-ci au tout, de sorte que l'édifice apparaisse comme un corps entier et bien fini dans lequel chaque

membre convient aux autres et où tous les membres sont nécessaires à ce que l'on a voulu faire »²¹⁵

Cette combinatoire de relation entre les parties et l'ensemble est omniprésente dans les *Quatre livres de l'architecture*. Dans la version italienne du texte, le mot *parte* (partie) apparaît 210 fois, son pluriel *parti* (parties) apparaît 154 fois dans un ouvrage comptant un total de 572 pages. Les occurrences de cette dialectique entre partie et ensemble sont multiples. Nous ne pouvons évidemment pas en recenser la totalité ici. Nous ferons uniquement mention de quelques types de relations décrites par Palladio entre les parties et l'ensemble, afin d'éclairer combien plurielle la nature de ces relations peut-être pour lui.

Les occurrences les plus fréquentes sont de l'ordre de la combinatoire dans ce qu'elle a de plus basique :

« [...] s'il est loisible, à la condition du maître qui veut bâtir qu'à ses richesses, et lui faire un logement propre et assorti à sa qualité ; puis on ajoutera les parties du bâtiment de telle sorte qu'elles correspondent à leur tout, et les unes avec les autres, et on leur fera des ornements convenables. »²¹⁶

Il est à noter que cette relation *parties-ensembles* est en quelque sorte fractale puisque chaque partie d'un ensemble doit elle-même être ordonnée. Il écrit :

« Ainsi, en chaque partie, qu'on voudra considérer avec attention, tout s'y trouvera fait avec grande intelligence et raisonnement. »²¹⁷

On pourrait caractériser le type de relation existant entre les parties et l'ensemble d'une autre manière. Nous avons utilisé l'idée de *correspondance entre les parties* dans le titre du présent chapitre. Cette correspondance pourrait être comprise comme une correspondance *épistolaire*, c'est-à-dire une correspondance par transmission d'informations. Chez Palladio, ces informations sont de nature très diverses. La combinatoire est une affaire de proportion et les proportions sont elles-mêmes dictées par la condition sociale de la personne pour laquelle on bâtit. Palladio écrit en introduction au livre deux.

« Et parce que nous appelons ordinairement commode une maison qui est bâtie conformément à la qualité du maître, et dont toutes les parties ont non seulement du rapport et de la correspondance avec le tout, mais encore de la symétrie entre elles, il faudra que l'architecte observe principalement ce que Vitruve recommande dans son premier et son sixième livre, qu'ayant à bâtir pour des personnes de

²¹⁵ Palladio, *Les quatre livres de l'architecture*, Traduction de Fréart de Chambray, Arthaud, 1980, p. 19.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 83.

condition, et particulièrement lorsqu'elles auront l'administration des charges publiques, il faut leur construire des palais avec des loges de grandes salles biens ornées afin que ceux qui auront à rendre devoirs ou civilités au maître, ou traiter avec lui de quelque affaire, puissent l'attendre commodément et s'entretenir cependant agréablement ensemble. Mais pour ceux d'une moindre condition, il devra y apporter une médiocrité proportionnée, tant en l'étendue et à la forme du bâtiment qu'aux ornements et à la dépense. »²¹⁸

Une autre spécificité de la combinatoire chez Palladio est qu'elle est transcalaire, ou peut-être *a-scalaire*. Par exemple, il écrit :

« Enfin, pour le choix du site d'une maison à la campagne, il est nécessaire d'apporter les mêmes considérations qu'à celle de la ville, d'autant qu'on peut dire que la ville n'est pas différente d'une grande maison, et qu'à l'inverse, une maison est une petite ville. »²¹⁹

Il y a ici une réversibilité des échelles qui participe de nous faire comprendre que c'est la combinatoire qui prime sur les objets et non l'inverse. Dès lors, il semble aisé de considérer que cette combinatoire puisse aussi s'appliquer à d'autres objets que la production de bâti. Que du bâtiment à la ville ou de la ville au bâtiment on puisse aussi passer au soldat.

1/ À PROPOS DE L'ART DE LA GUERRE DANS LES QUATRE LIVRES DE L'ARCHITECTURE

Palladio, contrairement à l'ensemble des autres figures étudiées dans ce travail, est un homme de peu de mots. Il n'a produit que cinq livres dans lesquels il a somme toute assez peu écrit ce qui est sans commune mesure avec Alberti, Quatremère, Le Corbusier ou encore Koolhaas. Aussi, dans ce peu de mots, il est particulièrement intéressant de constater la présence de la question de la guerre dans les *quatre livres*. Les quelques passages qui en traitent attestent là encore de l'importance de la guerre pour Palladio. Par exemple, les ouvrages qu'il propose de réaliser sont pensés pour les temps de paix, mais aussi pour les temps de guerre. C'est le cas des routes :

« Ces chemins sont extrêmement avantageux en ce qu'étant droits et un peu plus hauts que n'est le reste de la campagne, on peut aisément, en temps de guerre, ainsi que je l'ai déjà fait remarquer, découvrir les ennemis de fort loin, et par ce moyen se mettre mieux en état de faire ce que le capitaine estimera plus efficace. »²²⁰

²¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 164.

²²⁰ *Ibid.*, p. 212.

La dimension militaire est structurante de l'urbanité chez Palladio qui écrit :

« Les rues principales, que nous pouvons appeler les rues militaires, doivent être disposées en sorte que des portes de la ville elles s'aillent rendre tout droit à la place d'armes, et quelques même, si la situation le permet, qu'elles aillent jusqu'à l'autre porte ; et, selon la forme ou l'étendue de la ville, on pourra faire sur le même alignement, entre l'une des portes et la principale place d'armes, une ou plusieurs autres places de moindre importance. »²²¹

La dimension militaire est aussi présente à propos des *palestres*, les lieux voués à l'exercice et notamment à la préparation à la guerre. Du point de vue de la question qui est la notre de l'existence d'une architecture par-delà la production de bâti chez Palladio, on comprend à la lecture de ses *Quattro libri*, son ouvrage voué à la codification de la production du bâti, que l'architecture concerne aussi la mise en ordre d'autres objets que la production de bâti. Palladio écrit à propos de l'usage que faisaient les Grecs des palestres :

« Là, on enseignait aux jeunes gens non seulement les sciences, mais encore tout ce qui est du fait de la guerre : à connaître les ordres que l'on y tient, à lancer un dard, à lutter, à manier toutes sortes d'armes, à passer à la nage avec une charge sur les épaules, à semblable adresse du corps dont on peut avoir parfois besoin à la guerre. Ces exercices rendirent les jeunes gens si adroits et si bien disciplinés que, bien souvent, avec une petite poignée de gens ils défièrent de grandes armées. »²²²

Les jeunes gens doivent connaître les ordres que l'on tient à la guerre. À ce moment du livre III, Palladio traite directement de l'art de la guerre sans qu'aucune référence au bâti ne soit présente et sans pour autant que l'architecture en soit absente. Il écrit :

« Les Romains, à leur exemple, organisèrent le Champ de Mars, où les jeunes gens allaient travailler aux mêmes exercices militaires, ce qui les rendit capables de faire de si grandes choses et de gagner tant de batailles. Nous lisons dans les *commentaires* de César que, se trouvant assailli à l'improviste par les Nerviens et voyant la 7^e et la 12^e légion tellement serrées qu'elles ne pouvaient combattre, il leur ordonna de se déployer et de se mettre l'une à côté de l'autre afin de pouvoir se servir plus commodément de leurs armes et ôter aux ennemis le moyen de les investir. Ceci étant proprement exécuté, il remporta la victoire, et tous ses gens acquirent le nom et la gloire de vaillants et de bons soldats, parce que, dans la chaleur du combat, et alors même qu'ils craignaient le pire, à cause du grand désordre où ils se trouvaient, ils réussirent ce qui semblerait encore assez difficile à d'autres en un lieu commode, et en n'étant pressés ni par le temps ni par l'ennemi. Les histoires grecques et latines sont

²²¹ *Ibid.*, p. 213-214.

²²² *Ibid.*, p. 266.

toutes pleines de ces merveilleuses actions, et il ne faut point que l'adresse qu'ils se donnaient dès leur jeune âge au maniement des armes n'en fût la première cause. »²²³

Il apparaît assez clairement dans ce passage que la mise en ordre que Palladio opère dans le réel s'applique indistinctement au bâti comme aux soldats. L'important est en toute chose d'articuler, par un bon ordre, le tout et les parties. Mais les références à l'art de la guerre dans les *Quatre livres de l'architecture* ne s'arrêtent pas là. Au livre III, Palladio dédie un chapitre au *pont que César dressa sur le Rhin*.²²⁴ Ouvrage mythique caractérisant l'intelligence technique de César dans le combat, Palladio écrit à son propos :

« Au quatrième livre de ses *Commentaires*, Jules César a écrit qu'ayant résolu de porter l'Empire romain par ses armes au-delà du Rhin, dans les Allemagnes, et jugeant qu'outre le péril de ne le passer qu'avec des barges, c'eût été une action indigne de lui et de la grandeur des Romains, il fit construire un pont d'un artifice admirable pour surmonter les obstacles qui se présentaient dans la largeur de ce fleuve profond et rapide. »²²⁵

Il déclare par la suite avoir lui-même construit un pont sur ce principe :

« Et parce que j'ai autrefois recherché curieusement la véritable intelligence de ce passage en lisant les *Commentaires*, je veux saisir cette occasion pour faire voir un des premiers fruits de l'étude de ma jeunesse, d'autant que je trouve en l'idée qui m'est venue de ce sujet une très grande conformité avec toutes les paroles de César, outre que l'expérience que j'en ai faite dans la construction d'un pont semblable, que j'ai dressé sur le Baquillon, près de Vicence, m'a bien réussi. »²²⁶

Ces passages attestent là encore de l'intérêt profond et durable que Palladio a porté à l'art de la guerre dès sa jeunesse.

²²³ *Ibid.*, p. 266.

²²⁴ *Ibid.*, p. 223 à 227.

²²⁵ *Ibid.*, p. 223.

²²⁶ *Ibid.*, p. 223.

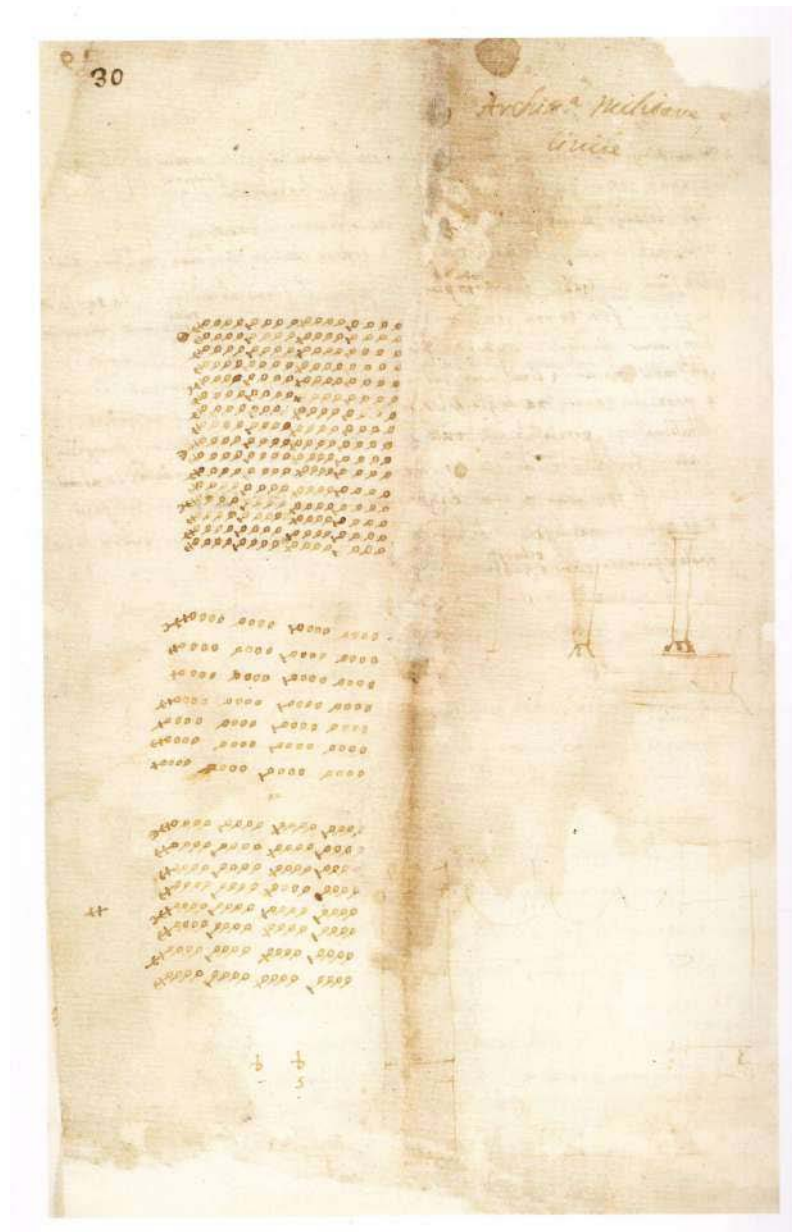


Fig. 12 : Giangiorgio Trissino (?) Étude de formation d'infanterie

B/ DU RÔLE DES OPÉRATEURS CHEZ PALLADIO DANS LE BÂTI COMME DANS LA GUERRE

S'il apparaît désormais clair que ce qui se joue dans la combinatoire palladienne est l'articulation des parties au sein d'un ensemble, nous restons peu informés de la nature des relations que les parties entretiennent entre elles d'une part, et vis-à-vis de l'ensemble, d'autre part. Sur ce point encore, l'article de Caye cité précédemment nous donne de précieux enseignements :

« L'opérateur principal de l'organisation militaire et de son interprétation palladienne, celui qui donne son nom au *Proemio* de Palladio et caractérise son projet, est l'*ordinanze*, l'ordonnance, ce que Vitruve appelle l'*ordinatio*" ou encore en grec la "taxis". De même que la beauté d'une colonnade dépend de l'ordre de succession (ce qu'on appelle promèment l'"ordo" ou l'"ordinatio") des colonnes selon un intervalle régulier défini de façon modulaire, de même l'efficacité d'une armée dépend d'abord du respect des intervalles entre les soldats qui composent la légion. C'est en quoi l'armée (mais aussi l'architecture) doit d'abord être considérée comme un corps composé d'éléments discrets, distants les uns des autres. Du respect de ces intervalles dépend la cohésion, mais aussi la mobilité et la maniabilité de la légion. Comme dans les colonnades, il existe différents types d'intervalle en fonction de la situation même où se trouve la légion ; les distances ne sont pas les mêmes selon que l'armée est en ordre de marche, en ordre de combat ou en ordre serré. »²²⁷

Le fait majeur que rappelle Caye dans ce passage est la notion d'intervalle comme principe des relations entre les parties. Il est difficile de saisir l'importance d'une telle information pour l'architecture comme savoir. Cette importance n'a d'égale que l'oubli total dans lequel ce fait est aujourd'hui plongé : ce qui qualifie la relation des parties entre elles est l'application d'un ordre régulier d'intervalles. La chose est d'une importance majeure pour la question qui nous occupe d'une architecture par-delà la production de bâti en général, et chez Palladio en particulier. Pourquoi dire une telle chose ? Ceci est d'une importance majeure car cela suffit à disqualifier cette idée omniprésente aujourd'hui dans les écoles d'architecture et dans l'historiographie architecturale que l'architecture serait *l'art de l'espace*. L'architecture n'est pas *l'art de l'espace* en tant qu'objet statique et contemplatif telle qu'une historiographie de l'art centrée sur l'histoire de l'art, la peinture et la sculpture l'a installée dans les esprits.²²⁸

²²⁷ Pierre Caye, *César penseur... Op. cit.*, p. 26-27.

²²⁸ L'historiographie de l'architecture s'est bien souvent limitée à un discours uniquement esthétique porté sur des bâtiments. Les exemples sont innombrables. Nous en citerons un parmi d'autres. Anthony Blunt dans son *Art et architecture en France 1500-1700*, dissocie jusque dans le titre l'art de l'architecture. Mais son approche de l'architecture n'en est pas moins « artistique », l'art étant ici entendu comme vocabulaire de formes. Blunt y introduit la question de la Renaissance en architecture en France dans ces termes : « Les premières traces d'influence de la Renaissance italienne apparaissent en France plusieurs dizaines d'années avant l'invasion de 1494, mais de manière ponctuelle. Le peintre Jean Bouquet avait visité Rome au milieu du XV^e siècle ; les miniatures des Heures d'Etienne Chevalier montrent sa connaissance du détail ornemental du Quattrocento, mais aussi, et à un degré remarquable, sa compréhension des problèmes de la perspective. [...] Plus importante fut l'arrivée en France à la fin du XV^e siècle de gravures et de livres illustrés d'outre-monts. À travers eux, libraires et graveurs firent connaissance de la décoration italienne et se décidèrent de l'imiter. » Anthony Blunt, *Art et architecture en France 1500-1700*, Macula, 1983, p. 11. On le voit, la prise de l'architecture par l'histoire s'engage d'un point de vue formel, externe et compositionnel. Il est très rare que l'architecture soit comprise *dans ses propres termes* et notamment depuis sa condition d'objet technique qui la constitue aussi. Cette difficulté provient à notre sens du fait que *ce propre terme* de l'architecture est difficile à saisir puisque considérablement affaibli conceptuellement par sa superposition sans débord à la production de bâti. Le développement d'une théorie globale de l'architecture comme art de l'espace et non de l'espacement, favorise cette dimension, statique, contemplative et sculpturale de l'architecture au détriment de sa dimension dynamique d'objet technique.

L'architecture est un *art de l'espace* dans l'agencement des parties entre elles. Le passage de *l'espace* à *l'espace* ou intervalle constitue le passage de l'architecture depuis la sculpture vers l'objet technique. L'architecture comme Palladio nous le donne très explicitement à voir dans ses études de déplacement de soldats dans l'espace, c'est *du bon espace*, c'est *du juste intervalle entre les parties*, et ce, dans la production de bâti comme dans l'art de la guerre.

Ceci étant clarifié, il nous reste d'un point de vue épistémologique, une autre chose à éclaircir. Si nous considérons avec Palladio que l'architecture est un art de l'articulation des parties entre elles, comment comprendre la relation de l'architecture aux autres savoirs s'appliquant eux aussi à penser la relation des parties entre elles ? Et, en retour, comment comprendre les relations que ses autres savoirs ordonnateurs entretiennent avec l'architecture ? Restons en uniquement ici à considérer l'art de la guerre. Observons Végèce, haut fonctionnaire du Bas-Empire romain, entre IV^e et V^e siècles. Il n'est considéré ni comme un militaire ni comme un architecte. Il écrit trois ouvrages. Le premier portant sur l'armée et la tactique militaire romaine, *Epitoma rei militaris* ou *De re militari*, le second portant sur la médecine vétérinaire, *Digesta artis mulomedicinæ* ou *Mulomedicina* et le troisième portant sur le soin des bovidés *Cura Boum*. Ni militaire ni médecin lui-même, Végèce écrit vers 400 AEC son *De re militari*, « De la chose militaire » qui est une compilation des savoirs militaires romains et grecs. Il écrit :

« Il est rigoureusement nécessaire à la guerre d'habituer les soldats, par des exercices continuels, à garder en ligne l'ordre des rangs, pour qu'ils n'aillent pas se pelotonner, ni s'étendre en sens inverse du besoin. Resserrés, ils n'ont pas l'espace nécessaire pour combattre et s'embarrassent mutuellement ; tandis qu'épars et clairsemés, ils ouvrent passage aux tentatives de l'ennemi. Or, l'épouvante amène bientôt une confusion générale, lorsqu'une armée coupée en deux se trouve prise par-derrière. On aura donc soin de conduire fréquemment les recrues au terrain de manœuvre, de les disposer en bataille selon l'ordre matricule, en les allongeant d'abord sur une seule ligne, exempte de sinuosité et de courbure ; chaque soldat distant l'un de l'autre à des intervalles égaux et réguliers. On leur prescrira ensuite de doubler tout d'un coup les rangs, de manière à conserver, en pleine attaque, l'ordre qui leur est habituel. En troisième lieu, on leur fera former brusquement le carré, puis le triangle, autrement dire le coin ; manœuvre presque toujours décisive à la guerre. On leur fera aussi former le cercle, disposition qui, dans le cas où l'ennemi aurait fait une trouée à travers les lignes, permet à une poignée d'hommes exercés de lui tenir tête, d'empêcher la déroute de l'armée entière et de prévenir ainsi de funestes résultats. Grâce à des leçons assidues, les jeunes conscrits parviendront à exécuter aisément ces mouvements divers sur le théâtre même du combat. »²²⁹

²²⁹ Végèce, *De re militari*, Livre I, chapitre vingt-sixième, Évolution de ligne, <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/vegece/livre1.htm>

Doit-on penser que la combinatoire et l'ordre de Palladio sont les mêmes que celles de Végèce qui n'est ni de près, ni de loin, architecte ? Doit-on considérer que le fait d'articuler des parties au sein d'un ensemble est, en soi, toujours un acte architectural ? Qu'est-ce que ceci nous dit du lien qui unit les parties au sein des ensembles, en architecture en général et chez Palladio en particulier ?

III/ PALLADIO, POLYBE ET CÉSAR : L'ARCHITECTURE, L'HISTOIRE, LA GRAMMAIRE, COMME TERRAINS D'EXPÉRIMENTATIONS DES RELATIONS ENTRE PARTIES ET ENSEMBLES

Il s'agit pour nous d'observer ici comment ces deux auteurs auxquels Palladio dédie un livre, César et Polybe, articulent eux aussi, chacun à leur manière, des parties au sein d'ensembles. Pourquoi mener une telle comparaison ? Il s'agit pour nous d'essayer de comprendre si, oui ou non, il y aurait une manière proprement architecturale d'opérer cette dialectique entre les parties et l'ensemble.

A/ POLYBE ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE : LA RELATION DES PARTIES À L'ENSEMBLE CHEZ LES NON-ARCHITECTES

Un des deux ouvrages publiés par Palladio sur l'art de la guerre est une illustration des *Histoires* de Polybe. Polybe est un historien grec, militaire, meneur de la Ligue achéenne défaite par Rome. Pris en otage pendant dix-sept ans par les Romains, il rédigea ses *Histoires* sur quarante volumes dont seuls cinq nous sont parvenus. L'objectif de ses histoires était de raconter la prise de pouvoir de Rome sur le monde :

« Le caractère absolument extraordinaire des faits que j'ai entrepris de narrer suffit à lui seul pour retenir l'attention du public et inciter jeunes et vieux à se plonger dans cet ouvrage. Se pourrait-il en effet qu'on soit assez borné, assez indifférent pour refuser de s'intéresser à la question de savoir comment et grâce à quel gouvernement l'État romain a pu, chose sans précédent, étendre sa

domination à presque toute la terre habitée et cela en moins de cinquante-trois ans ? »²³⁰

En introduction à la publication de ses illustrations des histoires de Polybe, Palladio écrit ce texte dans lequel il donne à voir l'importance de la question de l'ordre dans l'art de la guerre. Il y décrit sa relation à l'art de la guerre de manière générale en complétant notamment cet ouvrage d'illustrations des *Commentaires* de César. On comprend aussi dans ce passage que ce livre est un ouvrage militaire et que, si on y traite d'architecture, cela sera nécessairement par-delà la production de bâti dont il n'est pas fait une seule fois mention. La citation est un peu longue, mais elle est à nos yeux nécessaire pour comprendre son entreprise et son rapport à l'art de la guerre. Palladio écrit :

« Ayant longuement parlé dans les *Commentaires* de César de la manière dont les soldats étaient exercés par les Romains, et comment les grandes armées étaient placées et ordonnées, et tous ces actes accomplis et décrits par César : puisqu'il me semble maintenant qu'il serait superflu, sinon superfétatoire, de répéter de telles choses, je passerai à une autre, pour montrer comment ces ordres sont très différents de ceux de notre époque, erreur certaine et non négligeable, puisqu'il existe maintenant des bataillons de six ou huit mille fantassins, de sorte qu'on place plus de cent soldats de chaque côté, sans se soucier du tout de laisser les flancs ouverts, et l'arrière sans aucune défense, et que les parties de ces soldats restent complètement inutiles ; car ils ne se voient jamais, ou très rarement, réduits à combattre ; de sorte que ce n'est pas par hasard que de tels ordres contre une cavalerie aussi nombreuse que celle des Turcs ou autres font une si triste preuve, et continueront à le faire jusqu'à ce qu'on les change, en imitant les anciens en ne mettant que seize soldats par côté, comme vous pouvez le voir ici dans Polybe, où il parle de la phalange macédonienne et des légions romaines, et pour donner quelques exemples, pour montrer comment le nombre de seize par côté est utile... »²³¹

Il est donc bien ici question d'ordre. Il s'agit bien aussi d'une question d'actualité et non d'un plaisir philologique d'antiquaire. Il y est aussi question d'une historiographie comparative des ordonnancements des soldats grecs qu'il s'agit de mettre en regard des ordonnancements romains dont Palladio a déjà publié les illustrations. Beltramini note d'ailleurs à ce propos que les deux publications d'illustrations de l'art de la guerre grecque et romaine comportent le même nombre de planches.²³² Ce parallélisme dans la forme atteste d'une volonté de constitution d'une histoire comparée des deux savoirs militaires antiques.

Nous allons nous aussi mener notre étude comparative de la manière dont d'une part,

²³⁰ Polybe, *Histoire*, Quarto, Gallimard, 2003, p. 66.

²³¹ Palladio, Introduction aux *Illustrations des Histoires de Polybe*, in Guido Beltramini, *Andrea Palladio... Op. cit.*, p. 88.

²³² « C'est pourquoi on peut dire que les planches réalisées pour Polybe sont en réalité au nombre de quarante-deux, exactement comme celles du César. » *Ibid.*, p. 39.

(1) un militaire et historien, Polybe, raconte l'art de la guerre comme articulation des parties au sein d'ensemble. (2) Comment, d'autre part, un militaire, grammairien, César, procède militairement à une articulation entre arts libéraux et arts mécaniques, pour mener sa guerre des Gaules.

1/ L'HISTOIRE COMME PARTIES ET ENSEMBLE

Lorsqu'on s'intéresse à Polybe et à la manière dont il écrit ses *Histoires* nous sommes pris du même doute que nous avons rencontré à la lecture des écrits de Végèce. Quel savoir sert à articuler les parties entre elles ? Est-ce l'apanage de l'architecture ? Tout comme Végèce, Polybe n'est pas architecte et il se saisit pourtant de cette question. Dans son prologue, aux *Histoires*, Polybe écrit à propos de l'articulation des parties au tout dans l'exercice d'écriture de l'histoire :

« J'ai constaté qu'il ne manquait pas d'historiens pour nous offrir le récit de telle ou telle guerre considérée isolément et de certains faits concomitants, mais il n'est trouvé personne, à ma connaissance, qui eût seulement tenté d'étudier l'ensemble des événements pour déterminer quand et comment la connexion s'est établie entre eux et quel a été le résultat de cet enchaînement. Ainsi donc j'ai pensé qu'il ne fallait à aucun prix négliger et laisser tomber dans l'oubli le plus beau et le plus instructif des ouvrages de la Fortune. Sans doute celle-ci n'a-t-elle jamais cessé de produire du nouveau et d'intervenir dans la vie des humains, mais rien de ce qu'elle a fait antérieurement ne peut se comparer à ce qu'elle vient d'accomplir en mettant en scène les dramatiques événements de notre époque. De cela il est impossible de se rendre compte si l'on s'en tient aux histoires particulières, à moins qu'il ne suffise d'avoir visité l'une après l'autre les villes les plus fameuses ou tout simplement contempler des tableaux représentant chacune d'elles, pour qu'il soit permis de penser qu'on a du même coup saisi la configuration de l'ensemble de la terre habitée, sa situation et son ordonnance. [...] La connaissance des parties d'un tout peut sans doute nous donner une certaine notion de ce tout, mais non pas un savoir ni une compréhension exacte. C'est pourquoi il faut bien admettre que les histoires partielles ne contribuent que dans une très faible mesure à une saine connaissance de l'histoire universelle. L'histoire n'est vraiment intéressante et instructive que si elle permet d'observer l'ensemble des événements dans leur interdépendance, avec leurs similitudes et leurs différences. »²³³

Ceci nous apparaît être un énoncé que Palladio aurait pu écrire. L'histoire est pour Polybe un rapport dialectique entre le tout et les parties. Ceci en fait-il pour autant un énoncé architectural ? Nous ne pouvons entrer plus avant dans l'exercice de l'écriture de l'histoire propre à Polybe. Mais les résonances de la question de l'articulation des parties au tout existantes dans l'art de la guerre, l'écriture de l'histoire et l'architecture posent question. Polybe montre ici que cette question n'appartient pas en propre à

²³³ Polybe, *Histoire*, *Op. cit.*, p. 70-71.

l'architecture. Plus largement, ce texte de Polybe est un indice du fait que la question des relations entre *parties* et *tout* est, de manière plus générale, une question antique.²³⁴ Elle apparaît en histoire chez Polybe, mais c'est aussi le cas en grammaire comme on le constate dans *La langue latine* de Varron, en économie chez Xénophon, en agriculture dans *L'économie rurale* de Varron, aucun de ces personnages n'étant par ailleurs architecte. Peut-être alors, et ce sera notre hypothèse, que ce qui est architectural dans le traitement des relations entre les parties et l'ensemble, est la nature des liens qui font se tenir les parties entre elles ?

À propos du rapport des parties entre elles dans l'écriture de l'histoire chez Polybe, François Hartog explique :

« La notion centrale à laquelle il fait appel est celle de *sumplokē*. Évoquant le tissage, le mot désigne, en premier lieu, l'action d'entrelacer la chaîne et la trame. Chez les atomistes, comme Leucippe et Démocrite, il exprime la conjonction des premiers éléments. Reprise par les Stoïciens, la notion exprime l'enchaînement nécessaire des événements naturels comme humains, finalement la forme du Destin ou de la Providence. Appliquée à l'histoire, elle va permettre de pointer qu'avant 220, ce qui se passait dans le monde avait un caractère "disséminé", car "il n'y avait pas plus d'unité de conception et d'exécution que d'unité de lieu". Après 220 en revanche l'histoire "s'est mise à former comme un tout organique" et les événements, comme un tissu qu'on tisse, à "s'enlacer" les uns aux autres. »²³⁵

Il continue en exposant le problème auquel est confronté Polybe. C'est un problème d'articulation des parties :

« Reste encore posée la question de comment voir ? Grâce à la *sunopsis*, répond Polybe, c'est-à-dire à la faculté de "voir ensemble", d'embrasser d'un seul regard. Il ne s'agit plus de voir "seulement" les deux côtés, comme le Zeus d'Homère, mais de *tout* voir simultanément. »²³⁶

²³⁴ Nous le verrons plus en profondeur dans la partie III portant sur l'épistémologie architecturale, Claudia Moatti écrit à ce propos dans *La raison de Rome* « La composition, voilà l'idéal. Et d'abord dans le discours, selon les leçons de la rhétorique : la *disposition*, l'arrangement des arguments, en est une des principales parties. Elle a pour vocation de rendre clair le raisonnement de l'auteur, ce n'est pas peu. Pour construire, dit Vitruve, il ne suffit pas d'entasser les pierres, il faut mettre de l'ordre-comme dans un discours. Les auteurs du I^{er} siècle tentent ainsi de suivre un plan strict. Dans le *de lingua latina*, Varro, fait constamment le point sur l'agencement de la matière ; dans les *Res rusticae*, il annonce très rigoureusement les parties de son exposé, cherchant un ordre jusqu'à l'obsession. Et comme pour prouver qu'il domine bien son œuvre, qu'elle est parfaitement organisée, il pratique des renvois d'un passage à l'autre [...]. Le *De architectura* de Vitruve se présente de même, avec toute la précision d'une composition réfléchie : dans la préface du livre IV, Vitruve critique ceux qui ont laissé des ouvrages "sans organisation d'ensemble" (*non ordinata*) ; et au début de chaque livre, il résume l'exposé qui précède et annonce les points à traiter. » Claudia Moatti, *La raison de Rome*, Editions du Seuil, 1997, p. 221-222.

²³⁵ François Hartog, *Préface* in Polybe, *Histoire*, *Op. cit.*, 2003, p. 19.

²³⁶ *Ibid.*, p. 20.

Le problème de Polybe est une question d'articulation des parties dans un ensemble. Face à ce problème, Polybe invente un dispositif narratif.

« La seule limitation est que l'historien ne peut échapper à la diachronie narrative (il ne peut raconter qu'une action après l'autre). Le caractère simultané de la *sunopsis* ne peut se monnayer qu'en développements qui se succèdent. Conscient du problème, Polybe se fixe une règle. Il présentera les événements olympiade par olympiade, puis année par année à l'intérieur de chaque olympiade, et il parcourra les différents théâtres d'opérations toujours dans le même ordre : Italie, Espagne, Afrique, Grèce, Asie, Égypte. »²³⁷

L'histoire de Polybe se veut être une histoire du *tout*, de l'ensemble.

« Comment Polybe nomme-t-il en effet sa nouvelle histoire ? Nous avons parlé jusqu'ici, et c'est la traduction habituelle, d'histoire *universelle*, mais il la désigne, lui, comme une histoire "générale" ou "selon le général". Ephore, d'après Polybe, avait cherché à "écrire le général" (*katholou graphein*). »²³⁸

Pour rédiger cet *ensemble*, Polybe pense l'articulation des parties au sein de l'ensemble.

« Dès lors l'histoire "générale" s'oppose à ce qu'il nomme l'histoire partielle (*Katameros*), celle qui convenait pour avant, quand les affaires étaient dispersées, mais qui aujourd'hui manque son objet, car, même mises bout à bout des histoires locales ne feront jamais une histoire générale ou globale : elles manquent l'essentiel, la *sumplokê*, ce tissage et ce tissu du corps vivant. »¹²³⁹

Nous en resterons là pour l'analyse de la manière dont Polybe, militaire historien, articule les parties au sein des ensembles en les tissant. Regardons désormais comment César, grammairien militaire, articule pour sa part les parties au sein des ensembles.

²³⁷ *Ibid.*, p. 21.

²³⁸ *Ibid.*, p. 22.

²³⁹ *Ibid.*, p. 23.

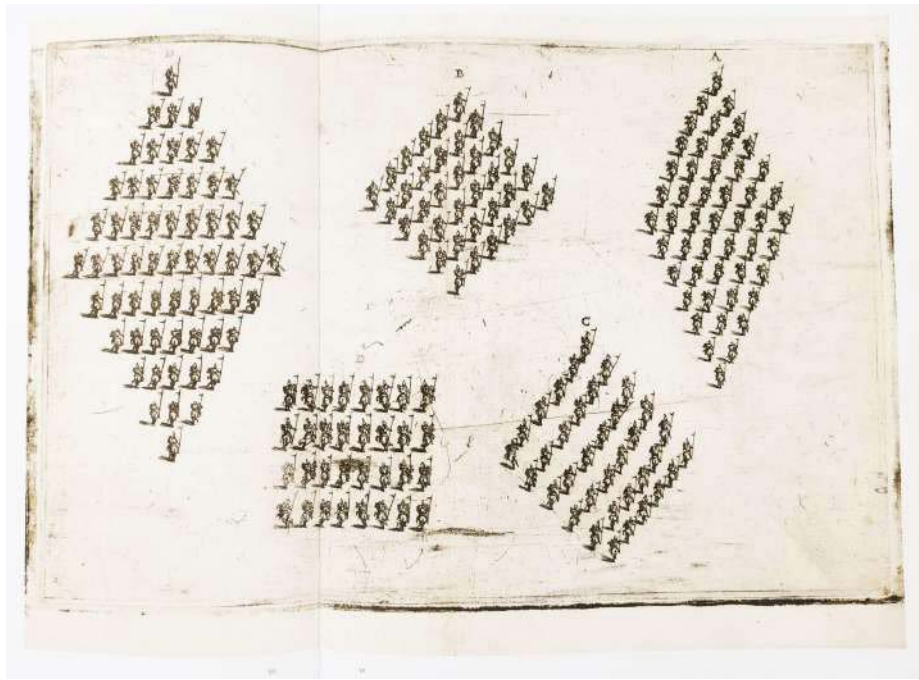


Fig. 13 : Ordonnement de cavalerie, table 1 des *Illustrations pour les Histoires de Polybe* par Andrea Palladio

B/ CÉSAR, LA GRAMMAIRE ET LA TECHNIQUE EN ARCHITECTURE

Jules César est la seconde figure faisant l'objet d'une publication de la part Palladio dans le cadre de ses travaux sur l'art de la guerre. Dans notre quête de compréhension de ce qui pourrait qualifier la nature des liens tenant les parties au sein des ensembles, nous nous intéresserons directement à la figure de César. C'est Pierre Caye qui fournit le point de départ de notre hypothèse sur les rapports entre César et l'architecture. Pour Caye, comme nous le verrons, César est un penseur de la technique ayant eu une influence sur Vitruve.²⁴⁰ Notre hypothèse globale sur les liens entre César et l'architecture est la suivante : peut-on dire que César a proposé une articulation singulière entre *arts mécaniques* et *arts libéraux* qui aurait contribué à constituer la singularité du savoir architectural en occident ? C'est à ce titre que César pourrait nous aider à comprendre la nature des liens tenant les parties ensemble dans l'architecture de Palladio. Mais, cette hypothèse est bien trop large pour que nous

²⁴⁰ « il faut se résoudre à tirer parti des rares confidences personnelles dont il a émaillé son œuvre. La préface du livre Ier du *De architectura* demeure le témoignage principal : d'abord attaché à César en tant que technicien, mais on ne sait avec quelle fonction précise, il fut chargé par Octave, le futur Auguste, de la maintenance du parc d'artillerie avec trois autres spécialistes, avant d'accéder à une retraite studieuse, pendant laquelle il dut à la recommandation d'Octavie, sœur du prince, de conserver la totalité de sa solde. » Vitruve, in *Encyclopédie Universalis*, article rédigé par Pierre Gros.

puissions prétendre ici y apporter une réponse. Notre seule intention sera ici d'exposer les raisons pour lesquelles il nous apparaît pertinent et légitime, de nous poser une telle question.

Pour défendre l'idée qu'il y a une nécessité à penser la nature de l'influence de César sur l'architecture de Vitruve, nous procéderons en deux temps. (1) Dans un premier temps nous explorerons les rapports de César aux arts libéraux à travers son traitement de la grammaire dans son traité le *De analogia*. (2) Dans un second temps nous explorerons les rapports de César aux arts mécaniques à travers sa pensée de la technique.

1/ CÉSAR, LE *DE ANALOGIA* ET LE RÔLE DE LA GRAMMAIRE DANS LA CONSTRUCTION DU TERRITOIRE

Il y a deux manières de tenir les parties entre elles par la grammaire chez César. (1) La première réside dans la simplification qu'il propose de la langue latine dans le *De analogia*. La simplification du latin par sa grammatisation est un outil technique visant à intégrer plus facilement les populations à l'empire. Nous sommes ici face à une construction du territoire et du corps social par la mise en ordre de la langue. (2) La seconde tient au fait que pour le monde romain dans son ensemble, la grammaire c'est la langue latine elle-même. La grammaire est pour les Romains le premier des arts et, de fait, dans la lutte des savoirs romains, la grammaire y est impératrice. Dès lors, nous sommes en droit de penser que, lorsque César pense la relation des parties entre elles, il est possible que le modèle de transitivité fourni par la grammaire opère.

a) Grammaire césarienne et extension de l'Empire

Le *De analogia* de César est un traité peu connu notamment du fait de la faible quantité de fragments qui nous sont parvenus. Ce traité a récemment fait l'objet d'une nouvelle traduction par Alessandro Garcea. Il écrit à propos de ce traité :

« Le traité de César *De analogia*, [est] une œuvre dont l'importance ne peut être sous-estimée dans la création d'une conscience linguistique romaine, dans les réflexions sur l'utilisation du latin à des fins littéraires et artistiques ainsi qu'à des fins pragmatiques, et plus généralement dans la mise en avant d'une politique linguistique idéologiquement étayée. »²⁴¹

Il écrit par la suite à propos de la fonction que César assigne au latin :

²⁴¹Alessandro Garcea, in *De analogia*, notre traduction, OUP Oxford, 2012, p. v.

« Au sens étroit, il s'agit d'une référence aux conquêtes de César dans les territoires germano-celtiques, qui ont certainement donné une impulsion à la justification de l'importance pratique du latin et à sa légitimation idéologique. Au sens large, il semble une façon appropriée de caractériser les disputes entre spécialistes à Rome, principalement par rapport au modèle cicéronien de l'éloquence, sur la création d'un projet d'importance politique majeure. Comme l'a récemment fait remarquer Patrick Sinclair (1994), César, dans ses activités de magistrat, en tant proconsul de la Gaule cisalpine a dû souvent assister aux efforts infructueux des habitants de la province pour adapter leur éloquence au modèle romain traditionnel [...] Il semble très probable que César ait tenté d'entraver ce système axiologique en proposant un type linguistique standard. Les mesures de normalisation devenant une priorité après ses conquêtes, il a mis en avant des règles communes de sélection lexicale et d'inflexion morphologique au lieu de considérer l'accent urbain comme un miroir du statut social. »²⁴²

On comprend bien ici comment le traité de César, à l'image de l'art de la guerre de Palladio, n'est pas un plaisir abstrait et théorique. Il s'agit au contraire d'un traité politique ayant pour objectif de construire le territoire de l'Empire en y intégrant de nouvelles parties à l'ensemble. Car la vie politique n'échappe pas elle non plus à la dialectique des parties et de l'ensemble. Rappelons ce passage déjà cité de *La raison de Rome* de Claudia Moatti qui écrit à ce propos :

« La cité est un corps que toutes ses parties contribuent à faire fonctionner, toutes sans exception. Voilà ce qu'expliquait Menenius Agrippa aux plébéiens révoltés au IV^e siècle. [...] La parabole rapportée par Tite-Live traduit une conception organique et harmonique de la cité. Celle-ci repose sur l'équilibre de ses parties, sur la concorde entre les citoyens, source de la tradition (*mos*), des solidarités politiques et du fonctionnement des institutions. La concorde ainsi conçue, qui ressemble fort à l'*homonoia* grecque, renvoie à la vision, fondamentale pour les Romains, d'une stabilité originelle, que, dans un autre ordre d'idées, leur "constitution" incarnait également : en conciliant l'équilibre des trois pouvoirs (consuls, peuple, Sénat) selon le schéma de Polybe, ou celui des principes (autorité, pouvoir, liberté) selon l'interprétation de Cicéron, l'État romain était en quelque sorte assuré de surmonter ses crises et de se maintenir intact. »²⁴³

L'empire est un ensemble dont les individus sont les parties. Par un traité de réforme du latin, César développe une politique d'aménagement du territoire et de démographie de l'Empire. Il propose une manière de mieux articuler les parties au sein de l'ensemble. La nature du lien est ici grammaticale. Garcea cite par la suite Sinclair :

« Le populiste César... démocratise la *Latinitas* en la présentant comme soumise à des postulats

²⁴² *Ibid.*, p. 3-4.

²⁴³ Claudia Moatti, *La raison... Op. cit.*, p. 27.

logiques et facilement reproductibles par tous ceux à qui on a enseigné ces formules... La défense par César d'une forme restreinte de discours régi par des règles rationnelles a pour effet d'uniformiser les expressions oratoires en un phénomène socialement nivelé et accessible à tous (ce qui sert son programme populiste), mais qui ne pouvait être utilisé comme un outil contre lui. »²⁴⁴

Les *règles rationnelles* sont la grammaire. Garcea explique comment cette réforme grammaticale des règles de la langue s'inscrit dans une politique césarienne d'ensemble. Il écrit :

« Quel est le rapport entre ce projet et la politique de César plus généralement ? D'autres réformes proposées par César témoignent de la recherche d'une norme absolue et rationnelle, par opposition aux préjugés arbitraires ou à la négligence des représentants de la tradition institutionnelle. Parmi les trente-huit mesures illustrées par Zvi Yavetz dans son livre *César et son image* (1983), je ne m'attarderai que sur quatre points majeurs :

(i) D'une manière générale, selon Suétone, "Il [César] conféra la citoyenneté à tous ceux qui pratiquaient la médecine à Rome, et à tous les professeurs des arts libéraux, afin de les rendre plus désireux de vivre dans la ville et d'inciter les autres à y recourir" [...].

(ii) La biographie de Suétone décrit également une tentative de codification des lois, qui a été interprétée de diverses manières : [...] Le but de César était d'éliminer les lois inutiles et redondantes, de résoudre les problèmes d'incompatibilité, de mettre de l'ordre dans les volumina, et peut-être même de les publier dans une sorte de condensé pour le grand public [...]

(iv) À son retour à Rome en 46, César entreprend de réformer le calendrier avec l'aide des mathématiciens d'Alexandrie »²⁴⁵

Il conclut sur cette idée :

« Ainsi, nous commençons à voir une tendance générale à la systématisation, à la clarification et à l'application de critères rationnels pour sauvegarder le patrimoine culturel et le mettre en ordre. [...] César entendait fixer des lois générales dans le domaine de la langue de manière à ce que chacun puisse les appliquer, afin d'établir une base solide pour le latin. »²⁴⁶

Alors que César traverse les Alpes, sans carte, il ne rédige pas un traité d'art de la guerre, mais un traité de grammaire. Ce traité de grammaire est un outil de construction du territoire. Garcea rappelle l'importance de la grammaire dans la structuration romaine des savoirs :

²⁴⁴Alessandro Garcea, in *De analogia*, *Op. cit.*, p. 4.

²⁴⁵*Ibid.*, p. 6-7.

²⁴⁶*Ibid.*, p. 7.

« Il existe un intérêt profond pour une époque d'activité extrêmement grande et variée, une époque d'une réelle importance non seulement pour les contemporains, durant laquelle l'horizon intellectuel était dominé par trois sujets — la grammaire, la rhétorique et la philosophie — qui s'entremêlaient non seulement les uns avec les autres, mais avec tous les autres. Il n'y avait pas encore de distinction claire entre les différentes subdivisions de l'apprentissage et les protagonistes du débat sur la langue latine ne venaient pas nécessairement de l'environnement restreint de l'école. »²⁴⁷

À propos de la dimension grammaticale du *De analogia* Garcea écrit :

« Un examen approfondi des fragments grammaticaux du *De analogia* qui témoignent de la même démarche ne permet pas de les réduire à une masse incohérente de remarques isolées sur des phénomènes disparates. Il montre plutôt les efforts déployés par César, tant en orthographe qu'en morphologie, pour rendre le latin plus fonctionnel et moins redondant, sans recourir à l'introduction de formes nouvelles ou incohérentes. [...] L'importance du *De analogia* dans la tradition grammaticale était remarquable. »²⁴⁸

Restons en ici concernant le rapport de César à la grammaire et retenons la manière dont il fait du langage un outil technique lui permettant d'ordonner le corps social.

b) Alberti, la *Grammatichetta* et le latin comme grammaire

Sur l'importance de la grammaire dans la romanité, une autre source d'information est précieuse. Nous ne disposons pas de l'espace nécessaire pour le traiter ici comme il le faudrait, mais Alberti a aussi écrit un traité de grammaire, sa *Grammatichetta*, « petite grammaire », rédigée vers 1430-1440 dont on peut penser que Palladio a pu en avoir connaissance. Disons brièvement que la politique de construction du territoire par la réforme du latin mise en œuvre par César est rejouée à la Renaissance par Alberti qui défend, pour des raisons d'appartenance territoriale, la langue vulgaire, le *volgare*, contre l'usage du latin. La double manière d'articuler les parties entre elles par la grammaire chez César se retrouve chez Alberti. (1) La défense du *Volgare* contre le latin par Alberti est un projet de politique territoriale, de cohésion et d'expansion du corps social toscan. (2) Comme pour Rome, à la Renaissance la grammaire est considérée comme la langue latine elle-même. Patota explique à ce propos dans son texte introductif à la *Grammatichetta* d'Alberti :

« Plusieurs éléments donnent à penser que la conception du *volgare* comme d'un instrument utile pour affirmer l'identité, sinon d'un État, du moins d'une *patrie*, n'est pas étrangère à Alberti »²⁴⁹

²⁴⁷ *Ibid.*, p. V.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁴⁹ Giuseppe Patota in Alberti, *Grammatichetta*, *Op. cit.*, 2003, p. XXXVII.

Comme pour César, le débat sur la langue chez Alberti tourne autour de la grammaire. Le latin était perçu à la Renaissance comme la langue de la grammaire au point d'être parfois même identifié à la grammaire elle-même. Patota écrit :

« La supériorité, dans le domaine pratique de l'enseignement scolastique, de la langue de la Rome antique sur celles de l'Europe moderne avait comme corollaire idéologique la conviction que le latin, à la différence des langues vernaculaires, était un système linguistique parfait, unitaire et immuable, dérivé, et de la langue de Dieu, doué de régularité grammaticale au point de s'identifier avec la grammaire elle-même. De nombreux documents, provenant de nombreux pays européens [...], attestent qu'au Moyen Âge s'est établie une équivalence entre les deux termes de "latin" et de "grammaire", opposés eux-mêmes, explicitement ou non, aux systèmes linguistiques et culturels rattachés au concept de "vernaculaire" ou de "langue maternelle". »²⁵⁰

Patota écrit aussi à propos de la querelle sur la langue que le latin est compris comme étant d'essence grammaticale :

« L'opposition n'était entre le latin et le *volgare* moderne, mais entre le latin (conçu comme seule langue grammaticale) et un *volgare* (conçu génériquement comme langue du peuple, non réductible à la grammaire). »

Il rapporte par ailleurs comment la compréhension de la grammaire est interprétée à la Renaissance comme une des infrastructures par laquelle étaient définies les classes sociales à Rome.

« La conviction qu'il était impossible aux classes populaires de l'Antiquité d'utiliser le latin est fondée chez Bruni sur l'opposition entre le latin et le *volgare*, synonyme l'un de grammaticalité, l'autre d'agrammaticalité. »²⁵¹

Il rappelle enfin comment la grammaire est en quelque sorte, pour les Romains, ce qui tient le monde. Il cite ce que, en 1529, Geoffroy Tory écrit à ce sujet :

« Les Romains qui ont eu domination sous la plus grande partie du monde, ont plus prospéré, & plus obtenu de victoires par leur langue que par leur lance. »²⁵²

Alberti dira lui-même à propos de Rome qu'elle n'a tenu que tant que le latin a tenu :

²⁵⁰ *Ibid.*, p. XIX-XXI.

²⁵¹ *Ibid.*, p. XXIV.

²⁵² *Ibid.*, p. XXXV, note 95.

« et pour ma part, je crois que la splendeur de notre empire ne s'est pas éteinte avant que ne se fussent évanouis preste totalement l'éclat et la connaissance de la langue et de la littérature latines. »²⁵³

Terminons ce bref survol de la *grammatichetta* d'Alberti sur cette citation du philologue espagnol Francisco Rico. Dans ce passage, Rico écrit clairement à propos de Vitruve, ce qui pour nous relève ici de l'hypothèse à savoir, que la grammaire est un opérateur qui, en architecture, conjugue les parties au sein de l'ensemble. Pour Rico, chez Vitruve, la nature du lien qui lie les parties est d'ordre grammatical. Il écrit :

« Dans le *De re aedificatoria* (VI 2), en effet, la *compositio* se présente comme *concinnitas*, “une autre version d'un autre principe pareillement formulé dans les termes de la rhétorique”, consistant “dans cette harmonie singulière, fondée sur norme précise, sur une *ratio* certaine, qui engendre la *pulchritudo* sur la base d'une conjugaison des parties avec le tout”. »²⁵⁴

Refermons cette référence à Alberti pour revenir à Palladio et à César. Pour conclure sur cette première hypothèse, disons la chose suivante. Il est possible que les arts libéraux puissent nous aider à qualifier la nature des liens tenant les parties entre elles en architecture. L'importance de la grammaire pour le monde romain, mais aussi pour César, peut nous amener à penser que la relation qu'entretiennent les parties est de nature grammaticale. Nous pourrions alors dire que, contrairement à l'économie, l'agriculture, ou tout autre savoir antique s'employant à articuler les parties entre elles, en architecture les parties sont *conjuguées* à l'intérieur de l'ensemble.

Observons désormais le second versant de notre hypothèse. Explorons les rapports de César aux arts mécaniques afin de savoir s'ils pourront nous informer sur la nature des liens tenant les parties ensemble en architecture de manière générale, et chez Palladio en particulier.

²⁵³ *Ibid.*, note 89.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. XXIV, note 126, Patota cite ici le texte de Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca, 1978. p. 64 puis 68-69.

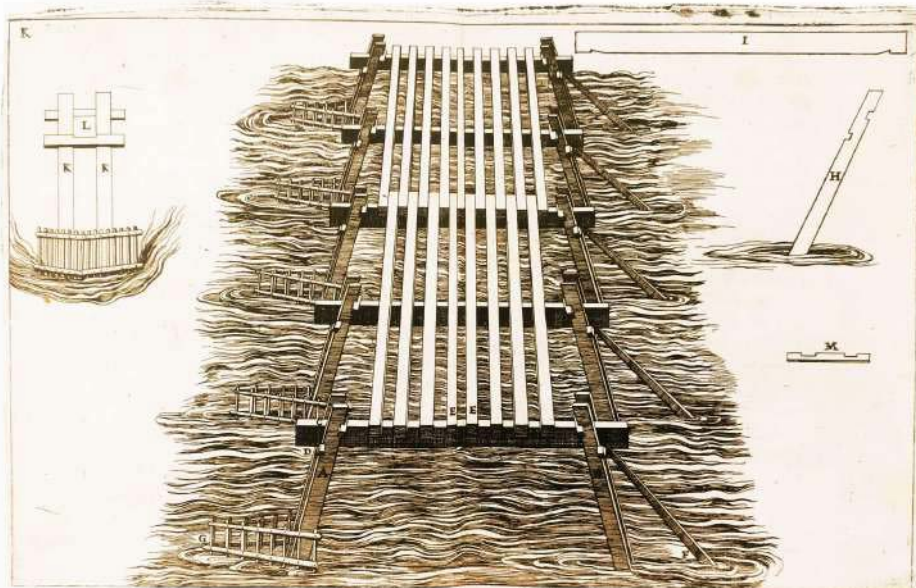


Fig. 14 : Pont de César sur le Rhin, table 14 des *Illustrations pour les commentaires de Jules César* par Andrea Palladio

C/ CÉSAR ET VITRUVÉ, ASSEMBLEURS DES ARTS LIBÉRAUX ET DES ARTS MÉCANIQUES ?

Comme annoncé, nous tenterons ici de nous inscrire dans l'hypothèse de l'article de Pierre Caye *César, penseur de la technique*, avec l'idée d'en prolonger une thèse. Dans cet article, Pierre Caye écrit :

« Quand enfin on évoque la guerre chez César, on parle le plus souvent de stratégie ou de tactique, tout en négligeant ce qui les conditionne et reste le plus souvent ignoré ou mal étudié : la castramétation et la poliorcétique, autrement dit l'art de disposer des camps (castramétation, *metiri castrum*, i.e. en latin mesurer et tracer les axes du camp) et l'art de prendre des villes (poliorcétique, l'*herkos* de la *polis*, i.e. en grec la clôture de la ville). Or, si on lit attentivement la *Guerre des Gaule* ou la *Guerre civile*, on ne peut que constater l'importance de la description technique de la guerre, de l'installation des sièges ou encore de la conception des machines de guerre qui font du corpus césarien la somme du génie militaire antique, de sorte que César est d'abord et avant tout, quels que soient par ailleurs ses tribulations politiques et le caractère singulier de son destin historique, le penseur par excellence de la technique romaine. »²⁵⁵

Si nous suivons Caye dans cet argumentaire, il semble possible de dire que ce qui différencie l'articulation des parties en architecture en regard des autres champs disciplinaire de l'antique, c'est la dimension technique de l'architecture. Nous

²⁵⁵ Pierre Caye, « César penseur... » *Op. cit.*, p. 14.

proposerons ici de dire que la singularité du rapport que César engage avec la technique relève peut-être de l'articulation qu'il opère entre les arts libéraux et les arts mécaniques.

Qu'entendons-nous par là ? Disons que, à travers César, la spécificité de l'architecture résiderait peut-être dans une meilleure considération de la technique et des arts mécaniques qui, jusqu'au Moyen Âge, sont moins valorisés que les Arts libéraux dans la hiérarchie des savoirs. Comme nous allons tenter de le montrer ici, il existe chez César une forme de valorisation de la technique. Les arts mécaniques sont dénigrés dans l'antiquité. Stephen Walton, dans son ouvrage *An introduction to the Mechanical Arts in the Middle Ages*, écrit à propos des arts mécaniques :

« Même si le terme *artes mechanicae* est une invention du IX^e siècle, ils existaient certainement bien avant cette époque, mais ils n'apparaissent dans aucun ordre classique de la connaissance ou de la philosophie. [...] Lynn White Jr., entre autres, a affirmé que la raison principale pour laquelle les arts mécaniques ne sont pas entrés dans les conceptions classiques de la philosophie était la stratification sociale de l'antiquité. Les civilisations grecque et romaine étaient toutes deux fondées sur des distinctions de classe. L'esclavage était la norme, et la citoyenneté était réservée aux seules élites. Comme les esclaves et les classes inférieures étaient les travailleurs et les artisans de ces sociétés, l'intelligentsia, dit-on, considérait tout art mécanique comme dégradant en conséquence. »²⁵⁶

Un tel dénigrement ne semble pas opérer chez César. Ce même César qui rédige un traité de grammaire en menant son armée à travers les Alpes sera quelque temps plus tard en capacité de traverser un fleuve plus rapidement qu'il n'avait jamais été fait auparavant. Chaque prise, chaque bataille de la guerre des Gaules de César peut être associée à un dispositif technique. S'il est difficile de comprendre, comme nous avons tenté de le montrer, ce qui distingue le savoir architectural au sein des divers régimes de savoir dans le monde romain, il semble que nous pouvons sortir de cette difficulté épistémologique en regardant la technique de César. Pierre Caye écrit :

« [César] dessine une véritable romanité de la technique ».²⁵⁷

Quelle est la spécificité d'une telle technique ? Ce qui nous apparaît singulier et fondamental chez César c'est que, contrairement à Varron ou Végèce cités précédemment, César procède à une articulation des arts libéraux et des arts mécaniques. Ce n'est pas le cas chez Varron ou Végèce qui concentrent la relation des parties et de l'ensemble à un exercice théorique abstrait dans la composition et

²⁵⁶ Steven A. Walton, *An introduction to the Mechanical Arts in the Middle Ages*, notre traduction, Association Villard de Honnecourt for Interdisciplinary Study of Medieval Technology, Science and Art, 1991.

²⁵⁷ Pierre Caye, « César penseur... » *Op. cit.* p. 14.

l'ordonnancement de leurs livres.

N'est-il pas étonnant en effet de constater que Vitruve articule dans ses dix livres des arts mécaniques non nobles à son entreprise que beaucoup ont décrit comme une tentative d'anoblir l'architecture comme art libéral ? Sur cette idée, Philippe Fleury écrit :

« Il est certain que les Romains ont eu dès l'abord un préjugé moins défavorable à l'égard de la technique [que les Grecs NDLR]. Il n'en reste pas moins qu'il faut voir dans les digressions "scientifiques" de Vitruve une tentative d'élever son art au-dessus du simple domaine technologique. »²⁵⁸

Si cette articulation césarienne entre arts libéraux et arts mécaniques rejoint l'idée assez répandue que le *De architectura* de Vitruve consiste à tenter de faire entrer l'architecture dans les arts libéraux pour les sortir de leur statut d'arts méprisables, notre hypothèse diffère il nous semble sur un point. De manière générale, l'historiographie et la théorie de l'art ont fait de la grammaire un élément *formel*, pictural et compositionnel, et non pas un objet technique. C'est le sens qui émane des lectures de Baxandall et du rattachement de l'architecture à la peinture à travers une certaine lecture d'Alberti. Chez Baxandall²⁵⁹ c'est la grammaire qui anoblit la technique par la composition. De notre point de vue, chez César, ce serait plutôt la technique qui transformerait la grammaire en outil. Notre hypothèse est que la spécificité de l'apport césarien à l'architecture existe peut-être dans sa compréhension technique, et non pas rhétorique, de la grammaire. On le constate dans la transformation du latin comme outil technique simple d'acquisition qu'il propose en opposition au modèle cicéronien d'une rhétorique latine raffinée. Garcea écrit à propos de cette opposition :

« De même, lorsque Cicéron tente de définir la différence entre les orateurs romains et latins dans Brutus, il invite son interlocuteur à prêter attention aux mots inhabituels qu'il entendra en Gaule, mais surtout aux accents régionaux. Selon ce schéma idéologique, les caractéristiques héritées comme la voix font partie des critères d'intégration des aristocrates dans la société. Les *domi mobiles* provinciaux doivent donc imiter cette élégance idiosyncrasique pour être reconnus, sinon ils risquent de rester des *clientes*, sans aucune forme de promotion. Il semble probable que César ait tenté d'entraver ce système axiologique en proposant un type linguistique standard. »²⁶⁰

²⁵⁸ Philippe Fleury, *La mécanique... Op. cit.*, p. 20.

²⁵⁹ C'est notamment le cas dans l'étude de Baxandall, *Giotto et les humanistes*, chez qui l'art libéral qu'est la rhétorique est mis au centre de la morphogénèse de l'esthétique de la Renaissance par l'entremise de la composition. Voir le chapitre « Alberti et les humanistes : la composition » in Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, Seuil, 2013.

²⁶⁰ Alessandro Garcea, *De analogia, Op. cit.*, p. 3.

Si César, et Vitruve son ingénieur à travers lui, participe d'une revalorisation de l'architecture par son rattachement aux arts libéraux c'est en utilisant la grammaire comme outil technique. L'architecture de Vitruve, sous l'influence de César, n'est pas une architecture de la *distinction*, mais une architecture de l'*opération*. L'architecture n'y est pas sculpture, elle est machine.

CONCLUSION : PALLADIO VITRUVIEN

Comme annoncé, le voyage dans la figure de Palladio est un voyage encore incertain. Nous continuerons de tenter d'éclaircir à l'avenir ce complexe articulant architecture, art de la guerre, grammaire et technique dans l'architecture romaine. Mais, pour conclure, du point de vue de la question qui est la nôtre de l'existence d'une architecture par-delà la production de bâti, trois choses nous apparaissent importantes à retenir concernant Palladio :

(1) Il y a une architecture par-delà la production de bâti chez Palladio. L'architecture n'est pas *du* bâtiment, mais une modalité d'organisation des parties entre elles qui s'applique aussi bien aux déplacements des soldats dans l'espace qu'à la production des bâtiments.

(2) En cela, Palladio est vitruvien. Il est même césarien, car comme César, il propose une articulation entre arts mécaniques et arts libéraux qui remet la question de la technique au centre de l'architecture et non à sa périphérie.

(3) Cette technique n'est pas une technique purement mécaniste. Il s'agit d'une technique empreinte de grammaire dans la mesure où elle grammatise, conjugue les parties au sein des ensembles. Cette conjugaison prend diverses formes et la nature des liens qui tiennent les parties ensemble reste pour nous difficile à identifier. Palladio, concernant ses ouvrages techniques, propose pour sa part une définition mécanique de l'articulation des parties entre elles. Revenant dans les *Quatre livres de l'architecture* sur un pont qu'il a construit, il décrit une forme de conjugaison mécanique des efforts :

« [les poinçons] viennent ainsi soutenir les sommiers du travers du pont, et sont aussi réciproquement portés par les liens ou contrevents qui d'un poinçon à l'autre ; de sorte que chaque pièce s'entre-sert avec cette merveilleuse propriété que, plus le fardeau du pont est pesant, et plus l'assemblage de la fabrique se serre et devient plus ferme ». ²⁶¹

²⁶¹ Palladio, *Les quatre... Op. cit.*, p. 228.

L'architecture palladienne, par l'entremise de Vitruve et de César, est une chose technique et non pas un objet contemplatif de type sculptural. Ceci appellerait à explorer, de manière plus fine que nous ne pouvons le faire ici, une généalogie au sein de l'histoire de l'architecture par laquelle la pensée de la technique joue un rôle plus conséquent que le rôle un peu fantomatique qu'une historiographie de l'architecture centrée sur la peinture et la sculpture lui a fait jouer. Dans une telle lignée de l'histoire de l'architecture, Palladio figurerait en bonne place, lui qui a participé de faire vivre cette romanité de la technique en architecture, dans le bâti et par-delà la production de bâti. À ce titre, Palladio est à la fois vitruvien et césarien.

4/ ÉCONOMIE, GUERRE, IMPÔT, INFRASTRUCTURE, JUSTICE SOCIALE, ORDRE, PRODUCTION ET TERRITOIRE CHEZ SÉBASTIEN LE PRESTRE DE VAUBAN : L'ARCHITECTURE COMME MISE EN ORDRE, RÉGLAGE ET PACIFICATION D'UN ROYAUME

I/ PRÉAMBULE

Si contrairement à d'autres figures étudiées ici Vauban est très connu, il l'est bien souvent de manière très partielle. Résumé à son travail de fortification, dont on peut effectivement penser avec le sens commun qu'il eût suffi à l'occuper sa vie entière, Vauban est une figure éminemment plus prolifique et plurielle. Inventeur d'un impôt sur le revenu, auteur d'un traité sur l'élevage des porcs, rédacteur de divers traités de paix, il a proposé un système de réforme global de la navigation pour le territoire français, rédigé un traité de la culture des forêts ainsi que conçu une refonte totale de l'art de la guerre sur la base des armes à feu. Il est difficile d'identifier un pan de la réalité dont Vauban ne s'est pas saisi. Il s'est même occupé de diététique à travers une attention poussée à la nourriture des soldats, comme en atteste sa recette de soupe au blé pour les troupes ou encore la transformation détaillée des modalités de production du pain. La découverte des écrits de Vauban a été pour nous la source d'un double

étonnement. Premièrement, l'immense majorité de ses travaux ne relevant pas de la production de bâti est quasiment inconnue, tant des architectes et des écoles d'architecture que du grand public.²⁶² Deuxièmement, dans l'immense ouvrage qui condense l'ensemble de ses travaux, *Les Oisivetés de Monsieur Vauban*, le mot architecture n'est pas mentionné une seule fois. Ceci est d'autant plus étonnant que ses *Oisivetés* comprennent un petit traité sur l'art de bâtir, intitulé *Plusieurs maximes bonnes à observer par tous ceux qui font bâtir*, et nous savons de surcroît qu'il était lecteur de Vitruve.

Comme Vitruve, Vauban est peu, et mal, considéré par les *histoires de l'architecture*. Vraisemblablement du fait d'une difficulté à l'associer aux commandes habituelles des architectes, Vauban est soit mentionné comme architecte militaire, c'est-à-dire pas tout à fait à architecte. Soit, comme c'est le cas de Vitruve, il est tout simplement qualifié d'ingénieur en raison de la pluralité de ses travaux par-delà la production de bâti. Pour ce qui nous concerne, la lecture des *Oisivetés* nous a fait découvrir le plus vitruvien des architectes.

1/ QUELQUES ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES D'INTÉRÊT DEPUIS LA QUESTION QUI EST LA NÔTRE

Vauban est issu d'une famille d'une petite noblesse récente. Elle est du vivant de Vauban attestée à quatre générations, c'est-à-dire datant de son arrière-grand-père. On sait peu de choses de sa formation, mais on connaît le type de formation qu'il a pu recevoir étant donné le profil de ses études. Il apprend à lire en latin, reçoit vraisemblablement un cycle normal d'humanités :

« de la syntaxe, des auteurs antiques tels Cicéron et Virgile, avec récitation, disputes [...] »²⁶³.

Il reçoit, selon ses propres mots :

« une assez bonne teinture de mathématiques et de fortification »²⁶⁴

Comme l'explique Anne Blanchard dans sa biographie de Vauban à propos de la pédagogie de son temps :

« Les mathématiques on fait d'énormes progrès dans plusieurs secteurs, géométrie, arithmétique,

²⁶² Nous remercions vivement Pierre Caye de nous avoir incité à nous intéresser à Vauban car nous n'échappions pas à cette ignorance collective.

²⁶³ Anne Blanchard, « Vauban », *Le grand livre du mois*, 2004, p. 69.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 69.

algèbre, analyse. Certes, laissant aux savants les finesses de ces nouvelles démonstrations, les pédagogues contemporains estiment que, “pourvu que l’honnête homme ait des mathématiques ce qui sert à un capitaine, comme de fortifier régulièrement et de tirer des plans, d’ajouter, soustraire, multiplier et diviser pour se rendre facile l’exercice de former des bataillons [...] »²⁶⁵

Elle ajoute à ce propos :

« On s’efforce aussi de leur en faire comprendre les applications pratiques ; l’hydraulique, la mécanique, l’art des plans, la stéréotomie, sans oublier plus modestement l’arpentage et la méthode du toisé. Plus ou moins bien, ils sont aussi initiés au dessin et à l’épure ».²⁶⁶

À dix-huit ans, Vauban s’engage comme cadet dans l’armée. Il reçoit un brevet d’ingénieur du Roi à 22 ans. Il meurt à 74 ans avec le titre de maréchal. Nous nous en tiendrons ici à ce bref bornage biographique.

2/ MÉTHODE

Donner une image d’ensemble des travaux de Vauban est délicat tant il a pensé et œuvré dans des domaines divers. Nous ne nous référerons ici qu’à son grand ouvrage, *Les Oisivetés de Monsieur Vauban*,²⁶⁷ ouvrage aussi peu connu qu’étudié. Nous connaissons Vauban majoritairement pour ses fortifications et ses faits d’armes dont nous ne traiterons pas ici. On peut brièvement les résumer par les mots de Fontenelle lors de l’éloge funèbre qu’il lit en 1707 à l’académie des sciences :

« Si l’on veut voir toute sa vie militaire en abrégé, il a fait travailler à trois cents places anciennes, et en a fait trente-trois neuves ; il a conduit cinquante-trois sièges, dont trente ont été faits sous les ordres du Roi en personne, ou de Monseigneur, ou de Monseigneur le duc de Bourgogne, et les vingt-trois autres sous différents généraux, il s’est trouvé à cent quarante actions de vigueur. »²⁶⁸

Les Oisivetés ne comprend aucune représentation des « projets » réalisés par Vauban tel qu’on les trouve habituellement présentés dans les livres d’architecture. Une chose est claire lorsqu’on ouvre *Les Oisivetés* : si architecture il y a dans cet ouvrage, elle n’est pas dans la production de bâti puisque pas un seul bâtiment n’y est représenté. Autre fait notable, dans les 700 000 mots estimés du livre, le mot *architecture* n’est pas

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 70.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁶⁷ Sébastien le Prestre de Vauban, *Les Oisivetés de Monsieur de Vauban*, Édition intégrale établie sous la direction de Michèle Virol, Champ Vallon, 2007.

²⁶⁸ « Éloge de monsieur le Maréchal de Vauban, prononcé à l’Académie des Sciences le 4 mai 1707 par Fontenelle », *Ibid.*, p. 70.

présent une seule fois. Silence assourdissant, notamment pour cet auteur dont la bibliothèque du Château de Bazoches, dans la Nièvre, contenait parmi ses cent-soixante-et-onze ouvrages un exemplaire du Vitruve.²⁶⁹ Il emportait toujours d'ailleurs avec lui dans ses nombreux voyages aux frontières du territoire un exemplaire du Vitruve.

Les Oisivetés est un immense ouvrage tant par sa taille que par l'intelligence qui s'y déploie. Il s'agit d'un recueil d'environ sept millions de signes, soit à peu près l'équivalent de la bible. L'ouvrage est la retranscription de trois-mille-huit-cent-cinquante pages manuscrites, composé de douze tomes de tailles variables, accompagné de quarante-huit planches, dans l'édition critique dirigée par Michèle Virol.²⁷⁰ Il existe en effet plusieurs versions des *Oisivetés* écrites par Vauban ce qui rend impossible de s'y référer de manière unitaire. Les exégètes articulent et jonglent en effet entre plusieurs versions dont l'édition critique de 2007 est une savante compilation. Les douze tomes sont composés d'une trentaine de textes qu'il nomme tour à tour *mémoires, traités, fragments, idées, descriptions, instructions, projets, compléments* et *annexes*. Ces divers écrits sont de taille très variable, pouvant aller d'une à près de deux cents pages. Il est à noter que l'ampleur des transformations proposées dans les projets n'est pas corrélée à la longueur des textes. Par exemple, le *Mémoire sur le canal du Languedoc* ne comprend qu'une trentaine de pages et propose une refonte économique, monétaire et technicoproductive d'ensemble pour le territoire français, là où le *Projet de dîme royale*, proposant un nouvel impôt, est traité sur cent trente pages. Nous nous permettons d'en faire mention ici puisque cela révèle d'emblée de très importantes variations, disons même une réelle dialectique, entre petite et grande échelle de pensée : entre grande échelle d'intervention proposée, parfois brossée en quelques traits ou parfois résolument précise, et petite échelle d'intervention proposée, très précisément décrite, ayant des conséquences systémiques majeures. Cette dialectique constitue une des caractéristiques principales de l'ouvrage.

L'entreprise de Vauban étant tant singulière que méconnue, il est nécessaire, pour traiter de Vauban depuis la question qui est la nôtre, de nous arrêter sur la matière même du texte des *Oisivetés* dans ce présent travail. Ainsi, le présent tableau sera structuré comme suit. Dans un premier temps nous présenterons cinq projets parmi les trente composant l'ouvrage. Nous nous sommes attachés, non sans difficulté, à réduire autant que possible l'ampleur de cette investigation, tant la matière est abondante et d'intérêt pour la question qui est la nôtre.

²⁶⁹ Sur ce sujet voir « Inventaire alphabétique de la bibliothèque de Vauban », in Michèle Virol, *Vauban de la gloire du Roi au service de l'État*, Champ Vallon, 2003, p. 421-427.

²⁷⁰ Cette édition a été publiée aux éditions Champs Vallon en 2007. Elle est la seule édition critique disponible à ce jour. Il s'agit d'un immense et magnifique travail qui doit vraiment ici être salué.

Dans un second temps nous proposerons deux hypothèses sur la question de l'architecture par-delà la production de bâti chez Vauban : (1) la première portera sur la question de l'architecture de Vauban, la pensée *du tout* et la notion de *planification*. (2) La seconde portera sur la bascule, opérée dans ses travaux, de l'architecture vers l'économie, comme savoir hégémonique au sein de la construction de la réalité.

II/ IDENTIFIER CE QUI PENSE CHEZ VAUBAN, À TRAVERS CINQ TEXTES DES *OISIVETÉS*

« Continuez à m'écrire ce qui vous passe par la tête et ne vous rebutez pas, quoique je ne fasse pas toujours ce que vous proposez et que je ne réponde pas bien régulièrement aux lettres que vous m'écrivez »²⁷¹

Lettre du Roi à Vauban, Marly, 13 juin 1693

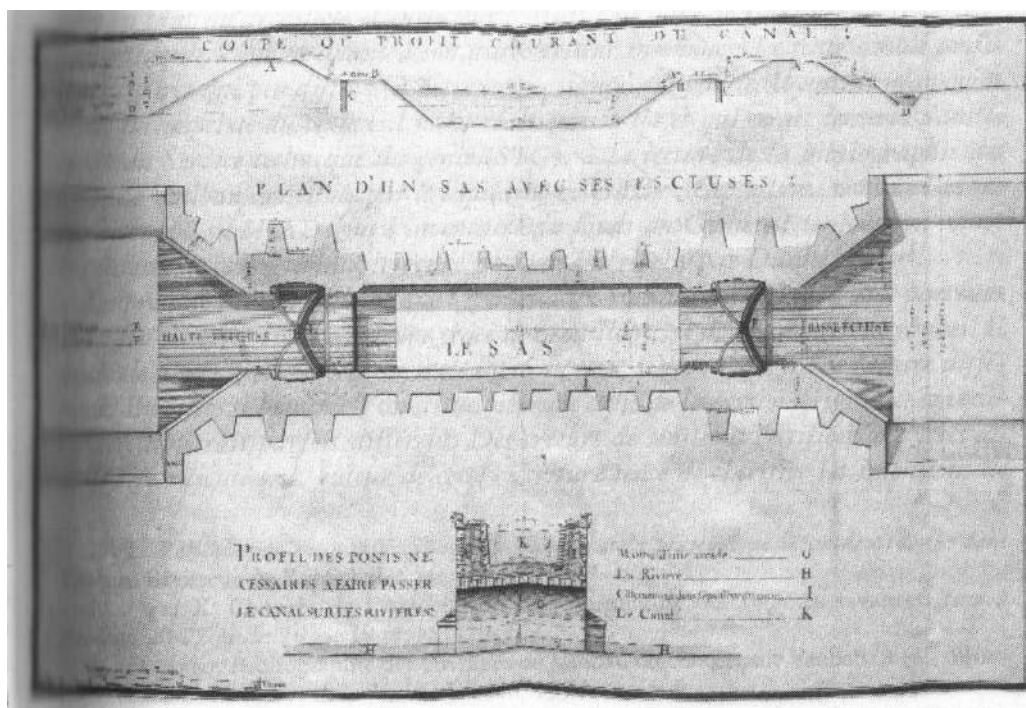


Fig. 15 : Coupe et plan du sas du Canal du Languedoc par Vauban

²⁷¹ Lettre du Roi à Vauban, Marly, 13 juin 1693, citée par Hélène Virol dans son introduction à l'ensemble de l'ouvrage, in *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 17.

Dans les cinq analyses qui suivent, nous nous attacherons à décrire de manière factuelle ce qui se joue dans la pensée de la transformation de la réalité chez Vauban²⁷². Les cinq projets présentés ici ont été retenus pour leur capacité à donner à voir un spectre assez large à la fois des composantes du réel dont Vauban traite, et des diverses modalités de pensée qu'il utilise pour les traiter.

A/ LE MÉMOIRE SUR LE CANAL DU LANGUEDOC : LA PENSÉE SYSTÉMIQUE ET TRANSCALAIRE DE VAUBAN

Le titre complet de ce mémoire d'une trentaine de pages est : *Mémoire sur le canal du Languedoc contenant ses défauts et ses avantages, les moyens de corriger les uns et d'augmenter les autres, en le rendant capable de porter des bâtiments de mer, de deux à deux cent cinquante tonneaux, qui passeront d'une mer à l'autre sans rompre charge. Ce qu'il en coûtera pour le remettre en cet état. Et les avantages et utilités qu'il en pourra venir au royaume & en paix & en guerre.* Ce mémoire de petite taille donne un aperçu assez représentatif de la manière dont Vauban pense un problème. Ceci consiste chez lui à articuler dans le même mouvement deux choses : (1) l'ensemble des domaines concernés par un problème, c'est-à-dire, ses dimensions techniques, administratives, économiques, financières, d'usages, d'entretien, mais aussi la réception par les populations du projet mené, les oppositions qui sont à prévoir, des propositions pour convaincre les oppositions sincères et des conseils sur la manière de traiter les oppositions malveillantes. (2) Et, dans le même mouvement, Vauban pense ce

²⁷² Les *Oisivetés* comprend les trente textes suivants (Les cinq textes présentés dans notre étude sont ici soulignés) : 1) « Mémoire pour le rappel des Huguenots », 2) « L'importance dont Paris est à la France et le soin que l'on doit prendre de sa conservation », 3) « Mémoire sur le canal du Languedoc », 4) « Plusieurs maximes bonnes à observer par tous ceux qui font bâtir », 5) « Idée d'une excellente noblesse », 6) « Les ennemis de la France ont publié et publient tous les jours une infinité de libelles diffamatoires... », 7) « Projet d'ordre et des précautions... », 8) « Projet de capitation », 9) « Mémoire concernant la course », 10) « Mémoire sur les sièges que l'ennemi peut entreprendre la campagne prochaine, et les moyens qui paraissent les plus convenables pour l'empêcher de réussir », 11) « Dissertation sur les projets de la campagne prochaine en Piémont », 12) « Fragment d'un mémoire au Roi du 24 juillet 1696 », 13) « Description géographique de l'élection de Vézelay », 14) « Places dont le Roi pourrait se défaire en faveur d'un traité de paix, au Roi en janvier 1694 », 15) « Mémoire des dépenses de la guerre sur lesquelles le Roi pourrait faire quelques épargnes », 16) « Moyen de rétablir nos colonies de l'Amérique et de les accroître en peu de temps (28 avril 1699) », 17) « Traité de la culture des forêts », 18) « La cochonnerie ou calcul estimatif pour connaître jusqu'où peut aller la production d'une truie pendant dix années de temps », 19) « Navigation des rivières », 20) « Projet de dîme royale » (Sa genèse), 21) « Projet de dîme royale... », 22) « Instruction générale pour servir au règlement des garnisons et munitions des places de guerre », 23) « Moyens d'améliorer nos troupes et de faire une infanterie perpétuelle et très excellente », 24) « Traité de l'attaque des places », 25) « Traité de la défense des places », 26) « Traité de la fortification de la campagne, autrement des camps retranchés. », 27) « Instruction pour servir au règlement des transports et remuement des terres », 28) « Projet de navigation d'une partie des places des Flandres à la mer », 29) « Intérêt présent des États de la Chrétienté », 30) « Projet de paix assez raisonnable ».

problème à toutes les échelles dans le même temps. Cette pensée n'est pas hiérarchique, allant de l'échelle systémique globale à l'échelle du détail de mise en œuvre, mais *dynamique*, changeant perpétuellement de focale. Vauban articule un détail de mise en œuvre technique et un commentaire infrastructurel systémique d'ordre financier en quelques phrases. Il ne s'agit pas d'une pensée à vol d'oiseau qui descendrait s'incarner par étape et de manière linéaire, comme on peut parfois le constater dans la projection architecturale. Toutes les échelles sont traitées ensemble. Ce double mouvement est assez troublant pour le lecteur. Il ne s'agit pas là d'une méthode systématique, codifiée, explicitée ou théorisée, mais une manière récurrente de procéder que l'on constate tout au long des *Oisivetés*. Pour cette raison, cette manière de procéder mérite d'être ici décrite plus précisément.

Le *Mémoire sur le Canal du Languedoc* est daté de 1691. Il fait suite à un travail plus conséquent de relevé de l'état du canal qui lui avait été confié et qu'il avait rédigé en 1686. Ledit canal est celui plus généralement appelé aujourd'hui *Canal du midi*, reliant la mer Méditerranée à l'Océan Atlantique par une navigation intérieure. Ce mémoire commence par une analyse de l'ensemble de l'ouvrage existant, critiquant très frontalement, dès les premières lignes, des choix majeurs de sa mise en œuvre. Il écrit :

« LE CANAL de la Communication des mers, a été exécuté de nos jours [...], mais très imparfaitement et sur une idée bien au-dessous de celle sur laquelle on le pouvait entreprendre, puisqu'il n'est fait que pour des bateaux plats, depuis Toulouse jusqu'au port de Cette, où l'on a voulu (en forçant la nature) faire un port dans un lieu qui n'y avait nulle disposition, et dont l'ouvrage, qui est très imparfait, a coûté des sommes immenses, et ne se peut achever ni rendre bon, qu'il n'en coûte encore de très considérables ; après quoi il sera sujet à de très grands entretiens ; et si au bout de tout cela, on ne saurait répondre de la solidité de ses jetées, qu'une tempête seule peut rompre en comblant une partie du port, comme il est déjà arrivé ; joint que les sables du Rhône qui roulent incessamment le long de la côte remplissent la plus grande partie des excavations qu'on y fait, ce qui oblige à un travail perpétuel qui ne finira que par la ruine du port. »²⁷³

Il poursuit par une description des ouvrages nécessaires à la transformation du canal en passant en revue *sas*, *rigoles*, *aqueducs*, *accotements*, *embouchures*, tous traités techniquement de manière précise. Arrêtons-nous un instant sur l'exemple de sa description des *sas* :

« Ils seront composés de 2, 3 ou 4 écluses, plus ou moins selon les besoins, de 28 pieds d'ouverture chacune, et de 2 ou 3 bassins entre 2, de 30 toises de long sur 6 de large, revêtus sur toute leur longueur de bonne et solide maçonnerie et pavés sur le fond de clayonnage, planches, ou pierres posées de

²⁷³ Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 157.

champ et de pointe, bien pressées et entretraversées de grandes pièces de bois. »²⁷⁴

Une coupe et un plan type d'une section de canal sont jointes au mémoire. Une fois les ouvrages techniques décrits, il redéfinit la fonction, les compétences et le mode de recrutement des éclusiers. Il écrit :

« Il serait même très nécessaire que les éclusiers fussent maréchaux et charpentiers, et particulièrement chargés de s'entraider les uns les autres en cas de besoin ; mais, pour en avoir de tels, il y faudrait procéder par bon choix, et non par les recommandations. »²⁷⁵

Il inclut dans sa réflexion le mode de rémunération des éclusiers qui se voit combiné à leur répartition géographique le long du canal. Le montant de cette rémunération est produit par les territoires desservis, en ponctionnant l'économie générée par la réalisation des ouvrages en question :

« On pourrait aussi partager toute l'étendue de ce canal aux paroisses qui en seraient distantes de 2 à 3 lieues de part et d'autre pour l'entretien des nettoiemts toutes les fois qu'il en serait besoin, ce qui me paraît d'autant plus juste que l'ouvrage en serait petit, et l'utilité que son voisinage apporterait, considérable. Au reste, il faudrait l'affranchir tant qu'on pourrait, et n'y mettre de droits que ceux qui seraient absolument nécessaires pour payer les gages des directeurs et éclusiers, et entretenir les sas et écluses, ponts et aqueducs, ce qui se connaîtrait facilement en deux ou trois années d'expérience. »²⁷⁶

Le mémoire présente ensuite un coût de fabrication de ces transformations, par une méthode assez étonnante, en établissant un coût au mètre linéaire de canal à réaliser²⁷⁷. Un relevé précis de l'état du canal lui permet de recenser les types d'ouvrages à conduire, entre modification des *parties anciennes* et construction de *parties neuves* comme il les appelle. Il établit pour cela des tables, se présentant sous la forme des tableurs numériques aujourd'hui très répandus dans les affaires humaines, mais de manière manuscrite et dont il fait des usages jugés novateurs²⁷⁸.

Ce mémoire fait ensuite face à la double question du coût et du financement des

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 161.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 165.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 165.

²⁷⁷ Il s'agit de *toise linéaire* à cette époque.

²⁷⁸ Michèle Virol écrit à ce propos : « La place centrale de la quantification pour nourrir sa propre pensée et son argumentation accentue le caractère original de ses écrits qui présentent souvent les calculs sous la forme de tables ou tableaux dont il fait un usage souvent novateur, enrichissant ses capacités d'ingénieur et d'administrateur par celles que lui permet une arithmétique au service de l'économie et de la politique. Il a pu être informé ponctuellement et de manière incomplète de l'arithmétique politique anglaise naissante, mais c'est une version personnelle et différente qu'il propose de l'arithmétique au service de la politique. » *Ibid.*, p. 20.

ouvrages. Il est le lieu d'une mise en parallèle du coût d'investissement, d'une part, et des bénéfices quantifiés qu'on pourrait en attendre, d'autre part. Vauban écrit :

« Voilà à peu près ce qu'il en coûterait pour la façon et achèvement du canal.

Au surplus, la grandeur de cette dépense n'est pas un sujet de rebut, puisqu'elle peut être partagée en huit ou dix années de travail, et que, de 23 000 000 de dépense dans le milieu du royaume, il en sortirait moins d'argent que de 200 000 écus sur la frontière, joint à cette dépense, étant répandue sur 120 lieues de long et 10 à 12 de large, ces pays et ceux qui les touchent s'en trouveront fort améliorés, et, après tout, ce serait semer d'une main et recueillir de l'autre. »²⁷⁹

De fait, ce mémoire comprend comme on peut le constater dans cette dernière phrase, l'exposé d'une philosophie de l'économie. Celle-ci se voit brossée à grands traits ainsi :

« [ce canal] sert encore à faciliter la circulation et le mouvement de l'argent, non moins nécessaire au corps politique que celle du sang au corps humain, à l'entretien et subsistance des peuples, et empêche que l'argent ne demeure oisif ou ne sorte du royaume pour passer chez les étrangers. »²⁸⁰

L'analogie entre le sang circulant dans le corps et l'argent circulant dans le territoire pourrait sembler n'être qu'une formule. Il s'agit véritablement d'une conception de la richesse, du commerce ainsi que de l'économie, qui structure sa pensée et traverse l'ensemble des *Oisivetés*. Toujours dans cette petite trentaine de pages, Vauban présente par la suite une proposition de politique monétaire nationale et une hypothèse alternative de politique monétaire internationale qu'il lui préférerait. Il explique, face aux politiques de monnaies faibles menées par d'autres pays d'Europe visant à améliorer leurs exportations, la chose suivante :

« Il me paraît que pour y remédier il n'y aurait qu'à réduire [notre monnaie] au même titre, moyennant quoi cette pratique aurait cessé d'elle-même. Il y a, à la vérité, un moyen bien plus noble, mais plus difficile que celui-là, qui serait de faire une assemblée de députés de la part de toutes les principales têtes couronnées de la chrétienté, qui ont droit de battre monnaie, de convenir d'un titre et d'une monnaie universelle, et décréter de concert et à même temps toutes les autres. »²⁸¹

Il expose par la suite une politique de production à destination du commerce extérieur concernant la porcelaine, la soie, le café, l'épicerie et la cire, ayant pour objectif d'empêcher l'argent de sortir du royaume, souci constant pour Vauban. Il s'agit aussi pour lui de taxer les produits étrangers qui emprunteront le canal des deux mers et de

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 170.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 172.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 173.

passer *sans rompre charge*, c'est-à-dire sans avoir à décharger et recharger les marchandises dans des navires différents du fait de l'irrégularité des profondeurs des canaux existants. Ces opérations ralentissent considérablement la circulation, augmentent le coût du déplacement et les risques de vol de marchandise. Ainsi le canal devient tout autant une question technique qu'une question de géostratégie internationale aux accents militaires. Il écrit :

« Le commerce du levant au ponant demeurerait tel qu'il est à l'égard des Italiens et Espagnols ; mais il ne tiendrait qu'à nous d'anéantir ou du moins fort diminuer celui que les Anglais, Hollandais et autres nations du Nord y font ; et il est évident que pour peu d'application qu'on voulût se donner sur cela, tout l'avantage qu'ils en retirent passerait chez nous, parce que le transport des marchandises se ferait plus promptement, avec bien moins de frais et plus de sûreté. »²⁸²

Il propose parallèlement une politique de commerce intérieur afin, comme il l'écrit, *d'entre communiquer les besoins* entre provinces du royaume de France. Il écrit :

« [...] d'où s'ensuit que quand l'abondance est chez les uns, la disette est chez les autres. Or il sera facile d'y remédier par la navigation du canal, sans qu'on soit obligé d'avoir recours aux étrangers qui n'ont de charité pour nous qu'autant que notre argent les accommode. »²⁸³

Sa politique économique générale, qu'on pourrait qualifier *d'abondance et d'autorégulation sous l'autorité du Roi*, repose sur un développement de la navigation intérieure mais aussi sur une amélioration de la qualité des sols, principalement en drainant les marais. Cette navigation intérieure se voit donc couplée à la transformation des marais en terres fertiles, mais aussi au développement de l'élevage des chevaux pour leur force de traction en temps de paix comme en temps de guerre, la création de mines de plomb, de cuivre et d'argent et l'amélioration de la circulation des blés pour mieux nourrir les populations. Le bref passage sur les mines cité ci-dessous est l'occasion pour nous de pointer deux thèmes récurrents chez Vauban. (1) La dissociation entre les intérêts privés et l'intérêt général ainsi que leur dialectique, et (2) son attention perpétuellement répétée pour l'ensemble des sujets du royaume, notamment les plus pauvres. Il écrit :

« Il est même très certain qu'il y a des mines de plomb, de cuivre et d'argent qui produiraient beaucoup si elles étaient bien recherchées ; mais pour cela il ne faudrait pas que le Roi, à qui elles appartiennent de droit, se rebutât pour ne pas tirer le double ou le triple de ce qu'il y aurait dépensé : cela serait bon à des particuliers qui n'ont pas le même intérêt au bien général de l'État que lui, qui doit avoir pour

²⁸² *Ibid.*, p. 180.

²⁸³ *Ibid.*, p. 181.

principe universel de procurer tous les moyens praticables de subsister à ses sujets et d'augmenter l'argent dans son royaume. »²⁸⁴

Les relations qu'il décrit entre *intérêt général* et *intérêt privé* rendent la lecture des *Oisivetés* troublantes d'actualité. Très souvent il expose l'idée selon laquelle, comme c'est le cas ici, seul l'État peut-être garant de l'intérêt général tout en décrivant des dysfonctionnements majeurs dans sa conduite de cette mission. À ces dysfonctionnements il tente d'apporter des solutions. C'est le cas parfois par une amélioration de l'État lui-même, avec par exemple la création d'un impôt pour diminuer drastiquement l'inégalité sociale, ou, la refonte du système d'anoblissement pour permettre une mobilité sociale par le mérite. Mais il ira aussi parfois recourir à l'initiative privée pour servir les besoins de l'État et désengager ce dernier de certains secteurs stratégiques majeurs dans la conduite de ses affaires. C'est le cas notamment pour la Marine et le recours à *la course* qu'il propose, c'est-à-dire à des *corsaires* privés, pour affaiblir la flotte ennemie comme stratégie de marine militaire globale. Cette stratégie consiste en un quasi-abandon d'une marine de combat, dont il estime qu'elle est trop coûteuse pour l'État, occasionnant de faibles retours en regard des investissements qu'elle occasionne. Il est à noter que le rapport à la navigation tant en mer que sur les voies de navigation internes est très important dans les *Oisivetés*²⁸⁵. Il écrit un *Mémoire concernant la course*, au tome III, ainsi qu'un mémoire sur la *Navigation des rivières*, dans lequel il développe un système général de navigation fluviale pour l'ensemble du territoire. Il annonce cette vision d'ensemble dans le présent mémoire lorsqu'il écrit :

« On pourrait proposer la même chose pour beaucoup d'autres endroits du royaume où la navigation de plusieurs rivières et gros ruisseaux conviendrait parfaitement, mais ce sera pour une autre fois [...] »²⁸⁶

Pour ce qui est de son attention au peuple, il donne à voir toujours dans le *Mémoire sur le canal du Languedoc* un exemple clair de la manière dont, par-delà des principes généraux de justice sociale abstraits qu'il défend, il porte une attention précise et concrète aux conditions de vie des populations. La citation est conséquente, cependant, l'attention qu'en tant que serviteur de Louis XIV il consacre à la malnutrition des sujets du royaume mérite d'être restituée. Elle donne aussi à voir la qualité littéraire des textes de Vauban :

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 179-180.

²⁸⁵ Une étude de la notion de *fluidification* serait à mener sur l'ensemble des *Oisivetés* tant elle y est omniprésente.

²⁸⁶ Vauban, *Les Oisivetés... Ibid.*, p. 182. Il écrit aussi un « Projet de navigation d'une partie des places des Flandres » à la mer dans les *Oisivetés... Op. cit.*

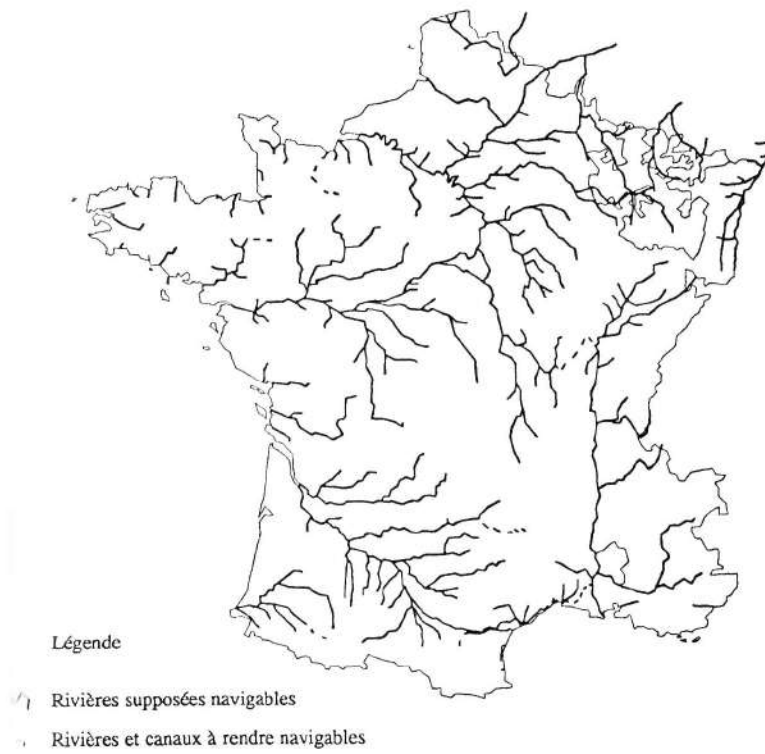


Fig. 16 : Réseau d'irrigation fluviale du territoire proposé par Vauban

« Il ne sera peut-être pas mal à propos de faire ici mention d'une famine très cruelle qui surprit l'Anjou, le Maine et la Touraine en 1661, que la récolte des blés ayant été fort médiocre, ces provinces ne laissèrent pas d'en fournir aux étrangers à l'ordinaire, sans que personne se mît en devoir d'examiner s'il en resterait suffisamment pour l'usage des peuples jusqu'au renouveau, d'où s'ensuivit que la disette commença dès le mois de janvier, et devint si grande par la suite que le setier de blé se vendit jusqu'à dix écus, ce qui ayant épuisé les paysans en peu de temps, ils furent réduits au pain d'avoine, de pois, de vesce, de revanne de blé, et ensuite au gland, au pain de racines de fougère, à la moelle des troncs de choux et aux herbes crues. Et comme tout cela leur manqua à la fin, ils furent obligés d'abandonner leurs demeures et d'errer çà et là dans les pays voisins où l'on pouvait leur faire charité ; ce qui causa la mort à plusieurs, qui étant pressés par une longue et cruelle faim, leurs boyaux se rétrécirent tellement que, quand ils trouvèrent à manger, il y en eut beaucoup qui en moururent, et d'autres qui à force de s'être repus de mauvaises choses et de fruits prématurés encore verts, en tombèrent malades, d'où s'ensuivit une mortalité qui emporta plus de cinquante mille personnes de ces trois provinces en fort peu de temps. Le Roi, ayant été averti de ce désordre un peu tard, ordonna que l'on fît venir des blés de Dantzick, d'Auvergne et des autres provinces voisines en quantité où il s'en trouva. Mais celui qui en reçut l'ordre, au lieu de les faire distribuer charitablement gratis, ou pour ce qu'ils avaient coûté, voulut en profiter et les faire vendre 25 à 26 livres le setier au lieu de 30 qu'on le vendait auparavant ; il se trouva que ces peuples, épuisés de toute façon, n'en purent acheter ; ainsi le blé demeura là et fut gâté par la suite, et la famine continua toute l'année. »²⁸⁷

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 182.

Deux derniers aspects sont enfin mis en avant pour clore ce mémoire. (1) L'utilité en temps de guerre d'une telle infrastructure pour déplacer les armes et irriguer les territoires en manque de matériel de défense. Il est à noter qu'il y a toujours chez Vauban une dimension double de ses projets qui doivent avoir des vertus à la fois en temps de paix et en temps de guerre²⁸⁸ :

« Le canal sera de plus très commode pour faire passer toutes les munitions de guerre, de bouche et agrès dont on aura besoin, promptement et en sûreté, d'une mer à l'autre, qui est une commodité très considérable ; mais une autre qui est bien au-dessus de tout cela, est celle d'y pouvoir faire passer les galères en moins de dix ou douze jours de temps, qui est un moyen sûr, avec un bon nombre de gros navires pour porter la terreur chez les Anglais, Hollandais et autres, toutes les fois qu'ils les sauront dans l'Océan [...]. »²⁸⁹

(2) et enfin une modalité de financement de l'ensemble des transformations du canal par la mise à contribution des territoires desservis par les bienfaits de cette infrastructure :

« L'utilité de ce canal, qui est d'une évidence incontestable en guerre et en paix, étant suffisamment expliquée, je pourrais en demeurer là ; mais j'ai cru encore devoir avertir [...] que, pour faire les fonds nécessaires à sa construction, il en faudrait faire la levée sur tous les pays qui en peuvent profiter, par rapport à leurs forces, à l'utilité qu'ils en peuvent tirer, étant raisonnable que ceux qui en profiteront le plus contribuent davantage à sa dépense que les autres [...]. »²⁹⁰

Voilà pour ce mémoire qui, malgré sa petite taille, donne à voir comment Vauban pense *systématiquement systématiquement*, c'est-à-dire, comment il mêle toujours de front un entrelacs de technique, d'administration, d'économie, de finance, d'usage, d'entretien, de psychologie, de tactique, de géographie sociale, de géographie physique, de politique et de géopolitique, *en même temps*, tant à l'échelle de l'ensemble qu'à l'échelle des détails de mise en œuvre. Vauban déploie dans l'ensemble des *Oisivetés* en général et dans le *Mémoire sur le canal du Languedoc* en particulier, une pensée par le projet, profondément transdisciplinaire et transcalaire.

²⁸⁸ Cette dialectique existe aussi d'une autre manière dans ses travaux sur les fortifications pour lesquelles chaque ouvrage de défense doit être pensé et dessiné de telle manière qu'une fois pris par l'ennemi il ne puisse devenir un avantage pour l'assaillant.

²⁸⁹ Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 183.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 183-184.

B/ L'IDÉE D'UNE EXCELLENTE NOBLESSE ET LE DESSIN DU CORPS SOCIAL

IDÉE
D'UNE EXCELLENTE NOBLESSE
ET DES MOYENS DE LA DISTINGUER PAR LES GÉNÉRATIONS

SUPPOSANT que les générations renouvellent de 30 en 30 ans on pourrait compter les anciennetés à peu près⁵³⁴ comme s'ensuit :

De 80 à 100 ans.	{	1. Anobli. 2. Fils d'anobli. 3. Noble.
De 180 à 200 ans.	{	4. Gentilhomme. 5. Noblesse établie. 6. Noblesse à chevalerie.
De 270 à 300 ans.	{	7. Noblesse achevée. 8. Noblesse à haute chevalerie. 9. Noblesse à toute preuve.
De 360 à 380 ans.	{	10. Noblesse parfaite. 11. Noblesse qui ne prouve plus. 12. Bonne noblesse.
De 450 ans...	{	13. Très bonne noblesse. 14. Noblesse de souche. 15. Vieille noblesse.
De 500 à 550 ans.	{	16. Noblesse ancienne. 17. Noblesse très ancienne. 18. Noblesse qui se compte par les aïeux.
De 600 ans...	{	19. Noblesse de tradition. 20. Noblesse historique.
De...	{	30. Noblesse perpétuée, dont les commencements sont inconnus ¹ .

Fig. 17 : *Idee d'une excellente noblesse*, Sébastien le Prestre de Vauban

Les interventions multiples de Vauban sur le réel portent sur les infrastructures, comme nous venons de le voir, mais elles portent aussi parfois sur des domaines ne relevant pas de la matérialité des artefacts, mais du devenir social des corps vivants. C'est particulièrement le cas des deux mémoires qu'il rédige sur les modalités d'accession à la noblesse, ainsi que sur les mécanismes d'évolution en son sein. Le premier mémoire est intitulé *Idee d'une excellente noblesse et des moyens de la distinguer par les générations*, le second est intitulé *Des moyens à tenir pour faire une excellente noblesse par les services*.

Une des critiques majeures adressées par Vauban à la société d'ordres dans laquelle il évolue est la vénalité des charges. Celle-ci permet à des personnes disposant de larges sommes d'argent d'acheter des titres de noblesse et de mener des armées en temps de guerre, sans rien connaître de cet art. Homme de guerre lui-même, blessé huit fois, ayant dans sa jeunesse réalisé des actions de bravoure, il propose dans ces deux mémoires une somme de dispositifs visant à faciliter la mobilité sociale au sein de l'armée. Le principe de cette mobilité repose sur la promotion du mérite démontré au service de l'État. Il propose de :

« ne jamais donner la noblesse ni aucun moyen d'anoblissement que pour des services considérables rendus à l'État. »²⁹¹

Il propose par la suite une liste de treize actes donnant automatiquement droit à des équivalents en années de noblesse acquise. Les dispositifs relèvent à la fois de ce que l'on nommerait aujourd'hui, de manière assez peu déterminée, *l'ingénierie sociale*, ou de manière moins négative, des *dispositifs d'émancipation sociale* ou de *mobilité sociale*. Vauban écrit :

« Et voilà de quelle manière les roturiers pourraient, par le mérite, égaler leur condition à celle des plus anciennes maisons ; privilège qui ne doit être attribué qu'aux gens de guerre seulement, et ce pour le prix de leur sang tant de fois exposé et si souvent répandu. »²⁹²

Ce mémoire, très proche à divers égards de ce que nous désignons aujourd'hui par le champ disciplinaire de la *sociologie*, analyse des phénomènes de la vie collective qu'on pourrait qualifier comme étant des dysfonctionnements de la sphère sociale. Il étudie ce qui nuit au groupe social de la noblesse en soi. Il montre que ces nuisances ont des conséquences néfastes sur le Royaume dans sa totalité, la noblesse ayant pour fonction de protéger ce dernier. Vauban est très au fait des mécanismes sociaux qui régissent, et parfois pèsent sur la noblesse. Par exemple, concernant la nécessité pour les nobles de fournir les armes et les habits des soldats, il traite du possible affaiblissement financier temporaire d'une famille noble en proposant :

« qu'il fût permis aux pauvres gentilshommes ruinés de laisser dormir leur noblesse pendant un certain temps pour commercer jusqu'à ce qu'ils eussent acquis du bien pour la pouvoir soutenir, et après de la reprendre, faisant déclaration de l'un et de l'autre dans les justices supérieures de son pays, comme on fait en quelque province de ce royaume ; »²⁹³

Ces deux mémoires sont l'occasion de comprendre le point de vue de Vauban sur *l'égalité* au sein du corps social, question pour laquelle il atteste d'une modernité étonnante en regard des valeurs de son temps. Il écrit :

« après tout, c'est presque le seul moyen légitime de faire de vrais nobles et d'illustrer la noblesse, moyen honorable et plein de justice qui retiendrait beaucoup de bons officiers dans le service, qui s'y attacheraient avec application et travailleraient toute leur vie à s'illustrer et à se distinguer par leurs

²⁹¹ *Ibid.*, p. 246-247.

²⁹² *Ibid.*, p. 248.

²⁹³ *Ibid.*, p. 245.

services. Car, à dire la vérité, les hommes naissent tous roturiers ; il n'y a que leurs actions qui les anoblissent. »²⁹⁴

La critique est virulente à l'égard de la noblesse, responsable à ses yeux d'envoyer à la mort de nombreux soldats autant que de faire tomber des *places*²⁹⁵ importantes pour le royaume parfois chèrement acquises :

« Cette manière de faire des nobles serait bien différente de celle qui se pratique aujourd'hui. Dans les siècles un peu reculés, la noblesse était le prix d'une longue suite de services importants et la récompense de la valeur et du sang répandu pour le service de l'État. [...] Il n'est plus question de tout cela. Ce qui ferait la juste récompense des grandes actions et du sang versé pendant plusieurs années de services se donne présentement pour de l'argent. Il suffit d'en avoir pour tout mérite. »²⁹⁶

Fin connaisseur des mécaniques sociales ayant cours dans ce groupe humain structuré au sein du royaume, Vauban redessine par un ensemble de règles simples, le *mode de production de la noblesse*. Du point de vue de la question qui est la nôtre d'une architecture par-delà la production de bâti, ce mémoire est d'un grand intérêt. Considéré depuis le travail de dialectique des parties au sein de l'ensemble, mené par l'architecture comme savoir telle que nous l'entendons ici, ce mémoire relève de l'architecture. Il est intéressant de noter à propos du dessin politique du corps social qu'on utilise majoritairement le terme d'*ingénierie sociale*. Il n'est pas certain que, si l'architecture ne se pensait pas elle-même comme étant assignée exclusivement à la production de bâti, il faille avoir recours au terme d'ingénierie. Il en va de même pour Vauban lui-même.²⁹⁷

C/ LA DESCRIPTION GÉOGRAPHIQUE DE L'ÉLECTION DE VÉZELAY ET LA MODÉLISATION STATISTIQUE DYNAMIQUE D'UN TERRITOIRE

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 254.

²⁹⁵ Ce qu'il appelle des places sont tour à tour des villes, des lieux ou des territoires faisant l'objet de conflits avec des nations ennemies.

²⁹⁶ Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 248.

²⁹⁷ Sur ce point, et de manière anachronique, il est intéressant de noter que lorsque l'architecte japonais Kisho Kurokawa créa une agence d'architecture visant à redessiner le corps social japonais après la seconde guerre mondiale, cette agence porta le nom d'institut d'ingénierie sociale, (*Social Engineering Institute*) bien qu'il soit architecte de formation. Sur ce sujet voir Rem Koolhaas, *Project Japan, Metabolism Talks*, Taschen, 2011, p. 652.

Continuant d'explorer la pluralité des objets et des méthodes mise en œuvre par Vauban dans les *Oisivetés* pour transformer la réalité, le mémoire intitulé *Description géographique de l'élection de Vézelay* est particulièrement déterminant pour notre étude.

Le titre complet du mémoire est très explicite : *Description géographique de l'élection de Vézelay contenant ses revenus ; sa qualité ; les mœurs de ses habitants ; leur pauvreté et richesse ; la fertilité du pays, et ce que l'on pourrait y faire pour en corriger la stérilité et procurer l'augmentation des peuples et l'accroissement des bestiaux, janvier 1696*. Ce mémoire joue un rôle clef dans les *Oisivetés* puisqu'il détermine une mesure étalon, une *lieue carrée*, qui servira à de nombreux autres textes du livre. Ce que Vauban désigne par *L'élection de Vézelay* est le territoire sur lequel se situe son Château de Bazoches. Il s'agit donc d'un territoire qu'il connaît bien, bien qu'il y séjourne peu du fait de ces incessants voyages. Il y entretient des relations avec les différentes populations et va y mener une expérimentation de relevé systématique et systémique d'une quantité importante de faits le constituant. Du fait de la combinaison de l'ensemble des données qu'il collecte et met en rapport, il qualifie ce territoire de « petit et mauvais pays »²⁹⁸. On pourrait décrire cette étonnante entreprise comme une *tentative de modélisation statistique dynamique d'un territoire*. Vauban met en place divers dispositifs ayant pour fin de recenser les composantes physiques, démographiques, sociales et productives de ce territoire. L'ensemble des données est recueilli sous la forme de questionnaires.²⁹⁹ La restitution de cette étude prend la forme d'un tableau, d'une carte et d'un texte. Joël Cornette, auteur de l'introduction à ce mémoire dans l'édition de Virol, écrit à propos du tableau ainsi produit :

« Vauban a voulu rendre immédiatement visible, “clair comme le jour”, écrit-il, l'ensemble de ses observations, d'où la constitution d'un tableau méticuleux en forme d'inventaire chiffré, d'une dimension de 53 cm sur 38, qui, comme les plans-reliefs, a pour but de miniaturiser la réalité, de la rendre observable, sinon maîtrisable, en un seul regard, instantané [...] Ce tableau statistique, qui récapitule le “Dénombrement des peuples, fonds de terre, bois et bestiaux de l'élection de Vézelay, fait au mois de janvier 1696”, se donne comme une vision instantanée des principaux paramètres quantifiés de l'élection. Dans ce tableau à colonnes, on trouve les paroisses avec les données chiffrées de quelques-unes de leurs composantes réparties en 36 rubriques, depuis le nombre des maisons “sur pied” et “en ruine” jusqu'aux débits de vin (dernière colonne chiffrée), en passant par le nombre et la composition des familles, les têtes de bétail, la superficie des terres, des vignes, des bois, le nombre des moulins. »³⁰⁰

²⁹⁸ Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 446.

²⁹⁹ Il propose une méthode de collecte de ces données en 1696 intitulée *Méthode générale et facile pour faire le dénombrement des peuples*. Pour des raisons qui nous sont inconnues, cette méthode n'est pas comprise dans les *Oisivetés*.

³⁰⁰ Joël Cornette, in Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 430.

Son analyse produit *in fine* ce qu'on pourrait désigner comme un potentiel de rendement de valeur au mètre carré du territoire considéré. Dans une conception productiviste et extractiviste de l'appareil productif de son temps, il travaille à modéliser statistiquement la capacité d'un territoire à produire un revenu. Cette étude propose aussi un potentiel de revenu complémentaire issu de la taxation des activités ne devant moralement pas être encouragées, telle que la consommation d'alcool par exemple. Ce mémoire est l'occasion d'un exercice littéraire dont il nous semble intéressant de partager ici un fragment relativement conséquent, afin que le lecteur puisse prendre conscience de toute sa largeur de vue. Vauban écrit :

« Le pays en général est mauvais bien qu'il y ait de toutes choses un peu ; l'air y est bon et sain ; les eaux, partout, sont bonnes à boire, mais meilleures et plus abondantes en Morvan qu'au bon pays. Les hommes y viennent grands et assez bien faits, et assez bons hommes de guerre, quand ils sont une fois dépaysés ; mais les terres y sont très mal cultivées, les habitants lâches et paresseux, jusqu'à ne se pas donner la peine d'ôter une pierre de leurs héritages, dans lesquels la plupart laissent gagner les ronces et méchants arbustes. Ils sont d'ailleurs sans industrie, arts, ni manufacture aucune qui puisse remplir les vides de leur vie, et gagner quelque chose pour les aider à subsister ; ce qui provient apparemment de la mauvaise nourriture qu'ils prennent car tout ce qui s'appelle bas peuple ne vit que de pain d'orge et d'avoine mêlés, dont ils n'ôtent pas même le son ; ce qui fait qu'il y a tel pain qu'on peut lever par les pailles d'avoine, dont il est mêlé. Ils se nourrissent encore de mauvais fruit, la plupart sauvages, et de quelque peu d'herbes potagères de leurs jardins, cuites à l'eau, avec un peu d'huile de noix ou de navette, le plus souvent, sans, ou avec très peu de sel. Il n'y a que les plus aisés qui mangent du pain de seigle mêlé d'orge et de froment.

Les vins y sont médiocres et ont presque tous un goût de terroir qui les rend désagréables.

Le commun du peuple en boit rarement, ne mange pas trois fois de la viande en un an et use peu de sel ; ce qui se prouve par le débit qui s'en fait. Car si douze personnes du commun peuvent ou doivent consommer un minot de sel par an pour le pot et la salière seulement, vingt-deux mille cinq cents personnes qu'il y a dans cette élection en devraient consommer à proportion dix-huit cent soixante-quinze ; au lieu de quoi, ils n'en consomment pas quinze cents ; ce qui se prouve par les extraits du grenier à sel. Il ne faut donc pas s'étonner, si des peuples si mal nourris ont si peu de force. À quoi il faut ajouter que ce qu'ils souffrent de la nudité y contribue beaucoup ; les trois quarts n'étant vêtus, hiver et été, que de toile à demi pourrie et déchirée, et chaussés de sabots, dans lesquels ils ont le pied nu toute l'année.

Que si quelqu'un d'eux a des souliers, il ne les met que les jours de fête et dimanches ; l'extrême pauvreté où ils sont réduits (car ils ne possèdent pas un pouce de terre) retombe par contrecoup sur les bourgeois des villes et de la campagne, qui sont un peu aisés, et sur la noblesse et le clergé, parce que prenant leurs terres à bail de métairie, il faut que le maître qui veut avoir un nouveau métayer commence par le dégager et payer ses dettes, garnir sa métairie de bestiaux, et le nourrir lui et sa famille, une année d'avance, à ses dépens ; et comme ce métayer n'a, pour l'ordinaire, pas de bien qui puisse répondre de sa conduite, il fait ce qu'il lui plaît et se met souvent peu en peine qui payera ses

dettes ; ce qui est très incommode pour tous ceux qui ont des fonds de terre, qui ne reçoivent jamais la valeur de leur revenu, et essuient souvent de grandes pertes, par les fréquentes banqueroutes de ces gens-là. »³⁰¹

L'élection de Vézelay est une fois de plus l'endroit d'une attention à la souffrance des populations paysannes. Il prend le temps de décrire patiemment les raisons et les conditions précises de la grande pauvreté d'existence du peuple du royaume. Cette mesure type du territoire ainsi que les outils de descriptions et de recensement qu'il propose lui permettront notamment de mettre en œuvre les conditions de possibilité de son grand œuvre, *la dîme royale*, dont le but est de mettre un terme à ces souffrances par l'impôt. Nous y reviendrons en arrivant à ce mémoire, mais l'idée est simple : établir un impôt au 1/20^e, soit un prélèvement de 5 % des revenus de l'ensemble du royaume. Fait rare pour son temps, les trois ordres du tiers état, du clergé et de la noblesse sont concernés par ce prélèvement.³⁰² Joël Cornette, dans son introduction à ce mémoire, explique :

« Vauban, on le sait, militait pour le remplacement de tous les impôts par un prélèvement unique, proportionnel, frappant chacun, privilégié ou non. Mais la levée d'un tel impôt impliquait la connaissance exacte des richesses du pays et de ses habitants. Malgré tous les efforts de Colbert, cette connaissance faisait défaut. Aussi ce séjour un peu exceptionnel à Bazoches lui offre-t-il l'occasion, peut-être unique, d'éprouver sur une terre familière ses méthodes d'observation et de description, ses analyses statistiques, dans le but d'inciter les "décideurs" de l'État royal à agir. »³⁰³

³⁰¹ Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 441-442.

³⁰² Cet impôt porte en effet *sur tout ce qui porte revenu* comme il l'énonce dans le titre du mémoire *Projet de dîme royale...*

³⁰³ Joël Cornette, in Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 424.

CARTE PARTICULIERE
DE L'ELECTION
DE VEZELAI

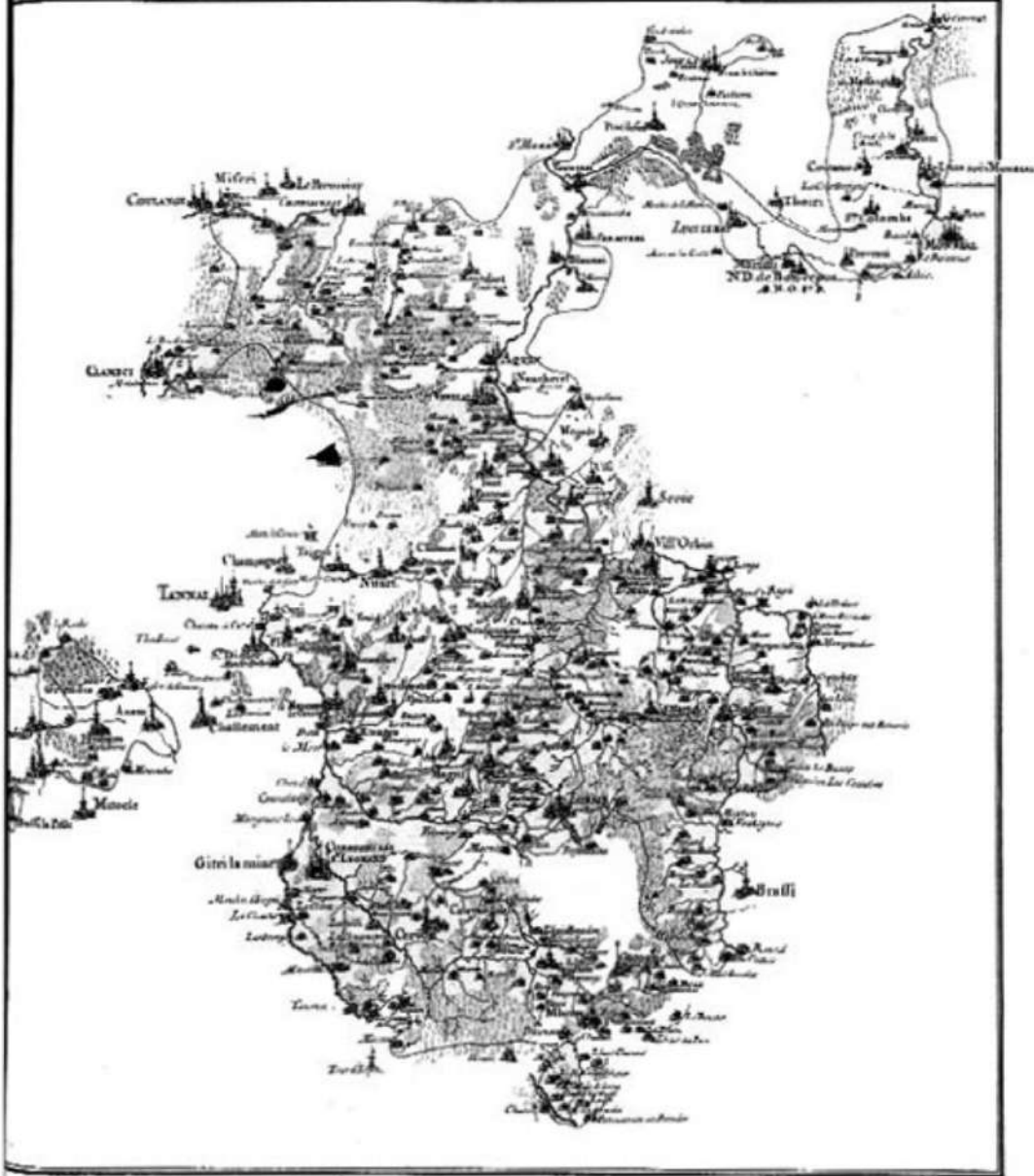


Fig. 18 : Carte particulière de l'élection de Vézelay

DENOMBREMENT

DES PEUPLES, FONDS DE TERRE, BOIS, ET BESTIAU DE L'ELECTION DE VEZELAI

fait au mois de Jan. 1696.

NOMS DES PARROISSES																NOMS DES SEIGNEURS	
	Population	Terres	Bois	Bestiaux
VEZELAI	100	M. de Vezelai
AQUIN	M. de Vezelai
AMFURI	M. de Vezelai
ANTHIEU	M. de Vezelai
AEMES	M. de Vezelai
AENAM	M. de Vezelai
ASNIERS	M. de Vezelai
BAZOCHE	M. de Vezelai
BLANPAI	M. de Vezelai
BONNESEON	M. de Vezelai
BRASSI	M. de Vezelai
BUSSE-LA-FILLE	M. de Vezelai
BROSIERS	M. de Vezelai
CERVON	M. de Vezelai
CHALAUX	M. de Vezelai
CHAMAY	M. de Vezelai
CHIRI	M. de Vezelai
CROSSY-DONACI	M. de Vezelai
CIVRI	M. de Vezelai
CYESTIERE	M. de Vezelai
COMMANDEMENT	M. de Vezelai
DISSANGI	M. de Vezelai
FONTENAI	M. de Vezelai
GACONNE	M. de Vezelai
GIVRI	M. de Vezelai
GERNOIS	M. de Vezelai
JOUX	M. de Vezelai
LE-BISSON	M. de Vezelai
LEZ-LES-MONNAIS	M. de Vezelai
LORNE	M. de Vezelai
LOUIS-ROIS	M. de Vezelai
LOUIS-LICHIERE	M. de Vezelai
HURAM	M. de Vezelai
MARIGNI	M. de Vezelai
MARANGI	M. de Vezelai
MHERE	M. de Vezelai
MORIS-VALENTIN	M. de Vezelai
MORIS-VALENTIN	M. de Vezelai
MONTEHOT	M. de Vezelai
NEUFONTAINE	M. de Vezelai
NUARRE	M. de Vezelai
POUQUES	M. de Vezelai
PREY-LA-SEC	M. de Vezelai
PROYANCI	M. de Vezelai
PIERRE-PRINCE	M. de Vezelai
RUAUGES	M. de Vezelai
S'ANDRE	M. de Vezelai
S'COLOMBE	M. de Vezelai
S'HERY	M. de Vezelai
S'FERRE	M. de Vezelai
S'LEI	M. de Vezelai
TEJONI	M. de Vezelai
VAUPOIS	M. de Vezelai
YENIOL	M. de Vezelai
YOUENAI	M. de Vezelai
TOTAL	M. de Vezelai

Fig. 20 : Tableau de dénombrement de l'élection de Vézelay

Il ne s'agit pas pour nous ici de donner à penser que Vauban apparaît spontanément tout seul et tout amer, comme Athéna sortant de la tête de Zeus, de l'ensemble de ces « innovations » et outils. À ce sujet, Joël Cornette explique dans son introduction à ce mémoire :

« Vauban n'est pas le seul à opérer cette révolution de l'intelligibilité des phénomènes économiques et sociaux. En effet, pour bien mesurer à la fois la nouveauté et la portée de cette mise en tableau statistique de la réalité, il convient de la replacer dans le contexte européen de la naissance de l'économie ou plutôt de l'arithmétique politique. C'est en Angleterre, en effet, qu'est née l'arithmétique politique, indissociable de la "révolution scientifique" qui est en train de s'opérer, au même moment, à partir du primat des mathématiques, dans des domaines aussi divers que la mécanique, l'astronomie, les sciences de la nature ou la médecine (Harvey, découvreur de la grande circulation sanguine). Et c'est bientôt la société, dans son ensemble, qui se trouve englobée dans ce processus de mathématisation et d'abstraction. »³⁰⁴

Cornette explique clairement que Vauban n'est pas le seul à travailler de la sorte à l'époque. Il insère de manière très détaillée la proposition de Vauban dans le paysage d'autres initiatives similaires ayant lieu en son temps en Europe. Il écrit à ce propos :

« Son originalité est toutefois relative dans la mesure où la démarche de Vauban se révèle conforme au canevas habituel des nombreux mémoires "topographiques" qu'il n'a cessé de rédiger, liés à sa formation et à sa pratique de spécialiste des fortifications, mais aussi à sa fonction de gouverneur : il a multiplié les relevés de terrain, estimant le "fort" et le "faible" de chaque position, évaluant les réserves nécessaires en eau, en vivres, en munitions et en soldats, le tout accompagné de cartes et de tableaux statistiques empruntés à l'arithmétique marchande. Ainsi, pour Vézelay, Vauban ne fait que transposer, dans le domaine civil et la description d'un territoire, cette méthode d'analyse qu'il mit d'abord au service du Roi de guerre. Mais n'est-ce pas là, précisément, que réside l'audace transgressive ? Appliquer les outils descriptifs, analytiques, critiques de son métier d'ingénieur à de simples paysans en sabots et aux pieds nus... »³⁰⁵

Il y aurait encore beaucoup à dire sur *La description de l'élection de Vézelay*, mais nous pensons en avoir rapporté ici les éléments majeurs nécessaires à sa compréhension. Nous nous arrêterons uniquement sur un dernier point, nous permettant d'éclairer la singularité de son point de vue sur l'architecture lorsqu'elle est entendue comme production de bâti.

VAUBAN ET MANSART, À PROPOS DE L'HÔTEL DES INVALIDES ET DE L'ARCHITECTURE PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI

Au sein de son temps, nous sommes aussi intéressés à comprendre comment, Vauban est en rupture totale avec les pratiques de son époque au sein de la discipline

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 430.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 426.

architecturale. Sur ce point, notons que Vauban est un contemporain de Mansart. Il apparaît peu pensable de voir Mansart s'intéresser à la capacité de production d'un cochon pour nourrir le royaume tel que Vauban s'y emploie dans les *Oisivetés*³⁰⁶. Pour marquer cette distinction, arrêtons-nous ici sur un exemple très éclairant du décalage entre la conception architecturale de Vauban et celle dominante à son époque dont Mansart est un très bon exemple. Regardons les rapports que tous deux entretiennent avec la construction de l'hôtel des Invalides à Paris, seul bâtiment sur lequel, sauf erreur de notre part, Vauban s'arrête dans *les Oisivetés*.

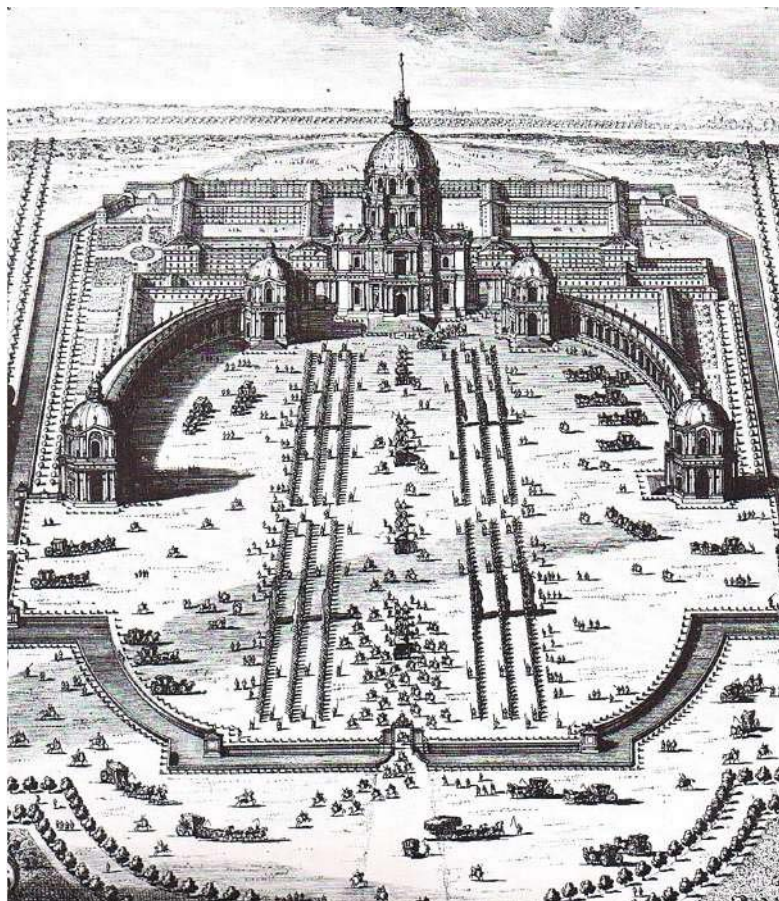


Fig. 21 : L'église Saint-Louis des Invalides avec sa colonnade dans son projet de Jules Hardouin-Mansart vers 1700. La colonnade ne sera jamais réalisée.

L'hôtel des Invalides est une institution créée par Louis XIV pour soulager les corps militaires des terribles et perpétuelles guerres qu'il fait mener à son royaume. C'est Mansart qui construit l'hôtel des Invalides, dans le cadre d'une *commande publique standard*, pourrait-on dire, pour laquelle il n'a qu'à s'occuper de la production du bâti et des questions formelles qui lui sont associées à l'époque. Pour Vauban, militaire, à l'inverse, l'hôtel des Invalides est principalement une merveilleuse institution :

³⁰⁶ Voir le mémoire « La cochonnerie ou calcul estimatif pour connaitre jusqu'ou peut aller la production d'une truie pendant dix années de temps », in Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 627-635.

« Cet établissement n'a rien que de grand et de pieux ; c'est sans contredit le plus juste et le plus beau qui fut jamais, car que pouvait-on imaginer de mieux selon Dieu et les hommes que d'assurer du pain et un honnête entretien à de pauvres soldats qui ayant sacrifié leur vie au service du Roi où la plupart ont été percés de coups, estropiés et mutilés de leurs membres et tellement usés par les longues et dures fatigues de la guerre que ne pouvant plus servir dans leurs troupes ni gagner leur vie par d'autre voie, il ne leur restait pour toute ressource qu'une dure et honteuse mendicité. »³⁰⁷

Par contre, lorsqu'il s'agit de parler de la dimension *architecturale* au sens restrictif où on l'entend communément de *production de bâti* le ton change :

« Pour revenir aux bâtiments de l'hôtel des Invalides, on peut n'avoir pas manqué en les faisant, car s'ils ne sont pas bons à une chose ils peuvent l'être à une autre, ainsi que nous le ferons voir ci-après, mais pour ce grand et beau dôme qui a tant coûté, on ne peut pas dire qu'il soit plus nécessaire aux Invalides qu'une cinquième roue à un chariot. »³⁰⁸

Traitant par la suite sur plusieurs pages de cette institution, il propose d'en redessiner non pas le bâtiment, qui lui importe peu, mais le fonctionnement en divisant notamment les invalides en trois classes : *invalides parfaits*, *invalides imparfaits* et *invalides de services*, auxquels il réassigne des rôles pour corriger la manière dont ils y sont traités selon lui avec trop peu d'attention :

« [...] car en l'état où il est et avec tout le bon ordre qu'on y tient, les soldats sont réduits dans une espèce de contrainte et sous une discipline austère qui les enchaîne et les prive à même temps de cette liberté tant désirée qui fait en tous lieux et en tous temps plus de la moitié du bonheur et de la félicité des hommes. »³⁰⁹

Plus intéressant encore, il revient à la charge contre le bâtiment en transformant sa critique en un levier financier visant à en améliorer le programme et l'usage. Il imagine une forme de repentir économique visant à expier *l'hubris* de la dépense occasionnée par la production du bâti :

« Pour ce qui est des bâtiments, c'est-à-dire du dôme et de l'hôtel des Invalides qu'on a fait aux dépens des troupes, je crois devoir dire qu'il est de la justice et de la conscience du Roi de se faire rapporter les états arrêtés de leur dépense et de voir par lui-même ce qu'ils auront coûté, après quoi les retenir pour le même prix et créer pour autant de rente perpétuelle non rachetable sur l'hôtel de ville de Paris au

³⁰⁷ Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 1096.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 1097.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 1096.

denier au profit des troupes militaires affectées au corps des régiments sans en pouvoir jamais sortir [...] »³¹⁰

Il nous semble que cet exemple est d'une grande utilité pour marquer le décalage entre une *architecture de la production de bâti* du temps de Vauban et ce qui nous apparaît comme relevant d'une *architecture par-delà la production de bâti* chez Vauban.

D/ LE PROJET DE DÎME ROYALE... OU LA TAXATION DE TOUT CE QUI PORTE REVENU À DES FINS DE JUSTICE SOCIALE

Avant-dernier cas d'étude, le *Projet de dîme royale... conversion de la taille réelle et personnelle, des aides et de toute autre sorte d'impôt de cette nature en une dîme royale qui sera prise proportionnellement sur tout ce qui porte revenu*. La principale préoccupation qui préside à la naissance du projet de *dîme* est un souci de justice sociale. Il écrit en introduction :

« C'est donc cet esprit de devoir et de reconnaissance qui m'anime, et me donne une attention [continue] pour tout ce qui peut avoir rapport à lui et au bien de son État. Et comme il y a déjà longtemps que je suis en droit de ressentir cette obligation, je puis dire qu'elle m'a donné lieu de faire une infinité d'observations sur tout ce qui pouvait contribuer à la sûreté de son État, à l'augmentation de sa gloire et de ses revenus, et au bonheur de ses peuples (dont je n'ignore pas que le bien ne lui soit très cher puisque) plus ils auront de bien, moins il sera en état d'en manquer. »³¹¹

L'idée est particulièrement simple : mettre en place un impôt au 1/20^e, pouvant selon les besoins exceptionnels être poussé au 1/10^e sans jamais devoir excéder ce ratio et portant sur l'ensemble des revenus du royaume. Voici comment Vauban l'explique lui-même dans une lettre :

« Cette folie, dont je suis le père et le parrain, s'appelle "Projet de conversion de la taille, des aides et des douanes provinciales, capitation, affaires extraordinaires, octrois, courtages, jaugeages et plusieurs autres droits onéreux et la plupart arbitraires, en une Dixme royale et mobile", selon les besoins de l'État, qui doit s'étendre sur tout ce qui porte revenu dans le royaume de quelque nature qu'il puisse être, sans exception de grands ni petits, pas même du Roi, en sorte que M. l'ambassadeur de France chez les louables cantons paierait la dîme de tous ses bons vins, de ses appointements, pensions, etc., de même que le sieur de Vauban et tous les autres sujets de pareille étoffe, même les domestiques du royaume, à compter depuis le dernier marmiton jusqu'aux capitaines des gardes du Roi, même le Roi et

³¹⁰ *Ibid.*, p. 1099.

³¹¹ *Ibid.*, p. 742.

tous les Princes, et tout cela par le moyen de cette dîme qui établit un tribut sur tous les revenus de la terre, de même que sur l'industrie des hommes, par une proportion simple, naturelle, certaine et aussi bien prouvée qu'une démonstration de géométrie, moyennant quoi l'État, de fort malade et languissant qu'il est, dans peu de temps se porterait à merveille. [...] J'en ai présenté le système au Roi à qui je l'ai lu, en 3 soirées de 2 heures et demie chacune, avec toute l'attention possible. Sa Majesté, après plusieurs demandes et réponses, il a applaudi. »³¹²

Dans ce texte, il témoigne là encore d'une attention à la souffrance des populations du royaume qu'il chronique avec attention. Il est important de constater ici que l'application du savoir qui est le sien est en capacité d'être employé de manière très concrète à des questions de justice sociale de grande ampleur. Dans un premier temps, il analyse une situation de souffrance terrible pour une part de la population du royaume, mais aussi d'une grande fragilité du corps social du royaume en général. Il écrit :

« Par toutes les recherches que j'ai pu faire, depuis plusieurs années que je m'y applique, j'ai fort bien remarqué que dans ces derniers temps, près de la dixième partie du peuple est réduite à la mendicité et mendie effectivement ; que des neuf autres parties, il y en a cinq qui ne sont pas en état de faire l'aumône à celle-là, parce qu'eux-mêmes sont réduits, à très peu de chose près, à cette malheureuse condition ; que des quatre autres parties qui restent, les trois sont fort malaisées et embarrassées de dettes et de procès ; et que dans la dixième, où je mets tous les gens d'épée, de robe, ecclésiastiques et [séculiers], toute la noblesse haute, la noblesse distinguée et les gens en charge militaire et civile, les bons marchands, les bourgeois rentés et les plus accommodés, on ne peut pas compter sur cent mille familles (qu'on puisse dire véritablement à leur aise. Toutes les autres sont dans le besoin, qui d'une façon, qui de l'autre. Je pourrais même faire encore une subdivision raisonnable de ces cent mille familles) et je ne croirais pas mentir quand je dirais qu'il n'y en a pas dix mille, petites ou grandes, qu'on puisse dire être fort à leur aise ; et qui en ôterait les gens d'affaires, leurs alliés et adhérents couverts et découverts, et ceux que le Roi soutient par ses bienfaits, quelques marchands, etc., je m'assure que le reste serait en petit nombre. »³¹³

L'attention perpétuelle dont Vauban fait état dans les *Oisivetés* pour les conditions de vie des populations n'est pas uniquement une question de justice sociale même si cette dimension est omniprésente. Elle relève aussi chez lui d'une forme d'efficacité. Il y a comme une forme de fonctionnalisme des affects et des relations sociales chez Vauban. La logique de son analyse se déploie ainsi : l'injustice crée des vexations, celles-ci génèrent des conflits qui ruinent la paix. La guerre est une saignée économique de moyens, de vies et de richesses. L'injustice est donc à proscrire

³¹² *Ibid.*, p. 699.

³¹³ *Ibid.*, p. 742.

partout. La paix est un état souhaitable puisque c'est un état favorable à la prospérité, à la fluidification de la production et à la bonne circulation des richesses. Il écrit à ce propos :

« Voilà en quoi consiste cette partie du peuple si utile et si méprisée, qui a tant souffert et qui souffre tant de l'heure que j'écris ceci. On peut espérer que l'établissement de la dîme royale pourra réparer tout cela en moins de vingt années de temps et remettre le royaume dans une abondance parfaite d'hommes et de biens ; car quand les peuples ne seront pas si opprimés, ils se marieront plus hardiment ; ils se vêtiront et nourriront mieux ; leurs enfants seront plus robustes et mieux élevés ; ils prendront un plus grand soin de leurs affaires ; enfin, ils travailleront avec plus de force et de courage quand ils verront que la principale partie du profit qu'ils y feront leur demeurera. »³¹⁴

Une phrase résume de manière particulièrement limpide son intention à travers le dessin de cet impôt :

« Ce moyen consiste à faire contribuer un chacun selon son revenu aux besoins de l'État, mais d'une manière aisée et facile, par une proportion dont personne n'aura lieu de se plaindre, parce qu'elle sera tellement répandue et distribuée que, quoi qu'elle soit également portée par tous les particuliers, depuis le plus grand jusqu'au plus petit, (personne) n'en sera surchargé, parce que personne n'en portera qu'à proportion de (ses) revenu(s). »³¹⁵

Cette *dîme royale* ne peut fonctionner qu'en s'appuyant sur ses travaux menés pour *l'Élection de Vézelay*. Joël Cornette, dans son introduction à *Description géographique de l'Élection de Vézelay*, explique à ce propos :

« Vauban, on le sait, militait pour le remplacement de tous les impôts par un prélèvement unique, proportionnel, frappant chacun, privilégié ou non. Mais la levée d'un tel impôt impliquait la connaissance exacte des richesses du pays et de ses habitants. Malgré tous les efforts de Colbert, cette connaissance faisait défaut. Aussi ce séjour un peu exceptionnel à Bazoches lui offre-t-il l'occasion, peut-être unique, d'éprouver sur une terre familière ses méthodes d'observation et de description, ses analyses statistiques, dans le but d'inciter les "décideurs" de l'État royal à agir. »³¹⁶

³¹⁴ *Ibid.*, p. 762.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 771.

³¹⁶ Joël Cornette, in Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 424.

Il a été noté par plusieurs observateurs que cet impôt préfigure certaines revendications et transformations du processus révolutionnaire de 1789³¹⁷. Imposer le clergé, la noblesse et le tiers état, à l'exception des personnes n'ayant pas de revenu, participe à la sécularisation de la société d'ordres, ce qui n'empêche pas par ailleurs Vauban d'être un dévot. Toujours soucieux de la faisabilité pratique et concrète de ses propositions, il est conscient que la mise en place d'un tel impôt requerrait de connaître les revenus des sujets du royaume, ce qui n'était absolument pas le cas à l'époque. Du point de vue du questionnement qui est le nôtre, de l'existence d'une architecture par-delà la production de bâti chez Vauban, il est intéressant de noter son usage du terme *proportion* dans sa description de ce qui fait la valeur de sa proposition. Il y a une dimension esthétique du dispositif qui est basé sur la proportion, terme central de toute la tradition architecturale depuis Vitruve. Vauban écrit :

« En effet, l'établissement de la dîme royale imposée sur tous les fruits de la terre, d'une part, et sur tout ce qui fait du revenu aux hommes, de l'autre, me paraît le (système) le mieux proportionné de tous ; parce que (la dîme) suit toujours son héritage qui rend à proportion de sa fertilité (et jamais plus ni moins), et que l'autre se conforme au revenu notoire et non contesté. C'est le système le moins susceptible de corruption de tous, parce qu'il n'est soumis qu'à son tarif, et nullement à l'arbitrage des hommes. »³¹⁸

Il est aussi à noter que sa proportion peut être ajustée en fonction des besoins. Il s'agit du même principe de morphogénèse que celui de commensurabilité ou d'interproportionnalité des parties et de l'ensemble, central dans la théorie architecturale depuis Vitruve. Vauban écrit à ce propos :

« Ce moyen aura encore cette facilité que dans les temps fâcheux il fournira les fonds nécessaires, sans avoir recours à aucune affaire extraordinaire, en augmentant seulement la quotité des levées à proportion des besoins de l'État. Par exemple, si la quotité ordinaire est le vingtième du revenu, on le mettra au quinzisième ou au dixième, à proportion, et pour le temps de la nécessité seulement, sans que

³¹⁷ « On peut donc considérer que, tout au rebours de la légende noire suscitée (au XIX^e siècle) par le duc de Saint-Simon qui fit mourir de chagrin Vauban, supposé disgrâcié par Louis XIV pour la publication de la dîme royale, le projet fut pris au sérieux. Et c'est plutôt pour accélérer ou forcer l'ouverture de son examen que Vauban provoqua sciemment les services de la Librairie, en mettant en circulation, à compte d'auteur mais à Paris même, son ouvrage. Jusqu'à la Révolution, la dîme royale garda des partisans. » in, Introduction à *La réfutation du projet de Vauban par les services du Contrôle Général des Finances*, in *Les Oisivetés de Monsieur de Vauban*, Champ Vallon, 2007, p. 899. « Vauban propose, lui, un impôt selon les facultés, un impôt sur le revenu, levé "sur tout ce qui a moyen de payer". Ce projet impliquait donc une véritable égalité devant l'impôt, ce qui était proprement révolutionnaire. », Michel Nassiet, dans son introduction à « Projet de capitation ». in Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 337.

³¹⁸ Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 756-757.

personne paye jamais deux fois pour raison d'un même revenu, et sans qu'il y ait presque aucune contrainte à exercer pour les paiements, parce que le recouvrement des fonds se ferait toujours d'une manière aisée, très naturelle, et presque sans frais, comme il se verra dans la suite. »³¹⁹

Nous en resterons là sur la *dîme royale* afin de ne pas trop alourdir la lecture de l'ensemble de ce travail. Nous nous arrêterons uniquement sur un dernier point afin d'éclairer le positionnement épistémologique de Vauban vis-à-vis de cette entreprise de dîme royale.

D'OÙ PARLEZ-VOUS, M. VAUBAN ? SUR LA QUESTION DISCIPLINAIRE DANS LA RÉDACTION DE *LA DÎME*

Fait particulièrement intéressant d'un point de vue disciplinaire pour la question qui nous occupe, la *dîme royale* étant un sujet particulièrement sensible du point de vue politique, Vauban a été amené en quelque sorte à justifier de sa capacité à traiter de questions qui, ne relevaient pas *a priori* de son domaine de compétence. Il écrit :

« Je ne suis ni lettré ni homme de finances, et ainsi j'aurais mauvaise grâce de chercher de la gloire et des avantages par des choses qui ne sont pas de ma profession. »³²⁰

Vauban expose clairement qu'il n'est pas sur son terrain de compétence et que le travail qui va suivre ne relève pas de *sa profession*. Il nous apparaît difficile de savoir comment interpréter cet énoncé. On peut tout à fait l'accepter et considérer qu'il représente l'opinion réelle de son auteur, ce sera notre position. Cependant, nous devons garder à l'esprit qu'il est possible que cet énoncé ne soit pas totalement libre et honnête ou, pour le dire autrement, qu'il ne s'agisse pas là de la pensée réelle de l'auteur. Pourquoi avancer une telle hypothèse ? Nous voyons plusieurs raisons à cela :
_ L'auteur n'est structurellement pas totalement libre : rédiger son projet de *dîme royale* est un acte de transgression à plusieurs titres. Guillaume Monsaingeon fait état des réprobations faites à Vauban du fait de certains de ses autres projets. Il écrit :

« Vauban a très clairement conscience de s'aventurer, avec *La dîme*, en un périple dangereux, sur un sujet qu'il maîtrise mal, et qui constitue de plus un enjeu multiple [...] De plus, Vauban a déjà connu des rappels à l'ordre. Dès le milieu de sa vie professionnelle, il lui est arrivé de sortir de son champ de compétence. »³²¹

³¹⁹ *Ibid.*, p. 756-757.

³²⁰ *Ibid.*, p. 752.

³²¹ « L'incompétence revendiquée », chapitre de Guillaume Monsaingeon, in *Les voyages de Vauban*, Editions Parenthèses, 2007, p. 132.

_ À qui écrit-il ? Cette formulation a-t-elle vocation à être lue par la postérité ou constitue-t-elle une formule ayant des fins politiques à l'égard des acteurs de son temps ?

Nous partirons du principe que cette formule exprime sa pensée car il est difficile de raisonner différemment sans éléments attestant du contraire. Ce que nous pouvons cependant dire est que nous sommes en désaccord avec le point de vue de l'auteur sur la position épistémologique qu'il adopte à l'égard de son propre travail. Sa modestie est, pour nous, déplacée. Il n'est d'ailleurs pas impossible que cette modestie soit feinte. De ce point de vue il importe de noter une phrase faisant suite à ce premier énoncé qui semble accréditer cette hypothèse. Quelques lignes plus bas, il écrit :

« Bien que je n'ai aucune mission pour chercher ce moyen, et que je sois peut-être l'homme du royaume le moins pourvu des qualités nécessaires à le pouvoir trouver, je n'ai pas laissé d'y travailler, persuadé qu'il n'y a rien dont une vive et longue application ne puisse venir à bout. »³²²

In fine il semblerait qu'il ne s'agisse pas tant pour lui d'une question disciplinaire et de compétence que d'une question de travail, de *longue application* à la tâche, qui soit requise pour tout problème dans le réel. Ceci ne clarifie pas pour nous le rapport que Vauban entretient avec la question du savoir depuis lequel il travaille. Mais ces prises de position attestent d'une liberté revendiquée face aux savoirs auxquels il a été formé.

E/ LES MOYENS D'AMÉLIORER NOS TROUPES ET LA TRANSFORMATION DE L'ART DE LA GUERRE

Dernier cas d'étude des *Oisivetés* de Vauban, le mémoire intitulé *Moyens d'améliorer nos troupes et de faire une infanterie perpétuelle et très excellente*. Dans ce mémoire Vauban déploie son point de vue d'ensemble sur la guerre. Avec ses 175 pages, il est le plus long texte des *Oisivetés*. Ce mémoire entame un bloc de quatre mémoires portant sur la guerre puisqu'il est suivi du *Traité de l'attaque des places*, du *Traité de la défense des places* et du *Traité de la fortification des campagnes*. La somme de ces quatre textes compte environ pour 650 pages des 1700 de l'ensemble. Il nous sera un peu plus difficile de traiter ce mémoire de manière étanche. *Tout étant toujours dans tout* chez Vauban, les choses sont d'autant plus liées quand elles traitent d'un même sujet. C'est ici le cas dans ces quatre mémoires concernant l'art de la guerre.

Daté de 1703, le mémoire sur les *Moyens d'améliorer nos troupes* constitue un traité d'art de la guerre fondé sur les outils et la méthode de Vauban. Comme toujours, il y lie

Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 753.

administration, économie, psychologie, tactique, technique, statistique, etc. Parmi les très nombreux thèmes de ce mémoire qui mériteraient d'être traités, nous n'en retiendrons ici qu'un seul. Il s'agit de la révolution de l'art de la guerre qu'il a participé à mettre en œuvre par le remplacement du système piquet/mousquet, en vigueur de son temps, par le fusil à baïonnette. Dans son éclairante introduction à ce mémoire, Hervé Drévilleon explique :

« Rédigé entre 1689 et 1703, le mémoire sur les “Moyens d'améliorer nos troupes” porte la trace des débats opposant les partisans du mousquet à ceux du fusil. Après un long et minutieux examen technique des deux armes, Vauban y conclut sans hésitation à la supériorité du second, jugé plus rapide et plus précis. Plus nourri et mieux ajusté, le feu pouvait enfin s'affranchir du soutien offert par les piques dont Vauban préconisait la suppression pure et simple. Le maintien d'un groupe de piquiers au sein de chaque compagnie d'infanterie témoignait d'une réticence à concevoir un usage autonome de la puissance de feu. Dans ce domaine, Vauban fut l'artisan d'une véritable révolution en imposant le remplacement du système pique/mousquet par le fusil à baïonnette. Il fut l'inventeur de la douille qui permettait d'engager la baïonnette sur le canon tout en dégageant l'axe de tir. Les fusils équipés de cette lame de 60 cm environ formaient une arme d'hast suffisamment longue pour se substituer efficacement à la pique. De cette façon, les bataillons conservaient voire accroissaient leur aptitude au choc, tandis que le remplacement des piquiers par des fusiliers augmentait encore leur puissance de feu. La défense de cette innovation occupe une place importante de ce mémoire, dont les principales conclusions furent validées par le règlement de 1703 sur les manœuvres de l'infanterie. »³²³



Fig. 22 : Baïonnette à douille inventée par Vauban, permettant de dégager le canon et d'associer la fonction de piquier à celle de fusilier

³²³ Hervé Drévilleon, in Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 974.



Fig. 23 : Infanterie française fonctionnant sur la dissociation du fusilier et du piquier

L'invention par Vauban de la baïonnette à douille est un exemple *par excellence* de la manière avec laquelle il repense les parties pour réagencer les ensembles. C'est Vauban qui invente la baïonnette à douille. Là où, à l'origine, une baïonnette s'enfilait dans le canon en l'obstruant et interdisait le tir, la douille permet un décentrement de la baïonnette du canon libérant le tir. L'invention et la mise en place de ce détail d'assemblage ont des conséquences systémiques majeures pour l'infanterie. Le soldat doté d'un fusil armé d'une baïonnette à douille devient lui-même à la fois fusilier et piquier. La disparition du piquier permet le redéploiement des soldats jusqu'ici employés à cette tâche et leur transformation en fusiliers additionnels. Le corps d'armée voit ainsi sa puissance de feu augmentée tout en permettant une plus grande efficacité dans le combat rapproché. La tactique, la technique, l'économie sont encore insécables tout comme la dialectique entre grande et petite échelle d'intervention. Hervé Drévilon résume bien ces conséquences dans son introduction à ce mémoire :

« L'accroissement de la puissance de feu permettait, en outre, le déploiement des lignes d'infanterie sur une profondeur moindre et donc, sur une plus grande largeur. Pour compenser la faible manœuvrabilité de ces dispositifs très étirés, Vauban proposait de faire évoluer les bataillons sur huit rangs aisément divisibles par deux ou quatre pour former un ordre de bataille. L'affrontement d'interminables lignes d'infanterie, qui caractérise les guerres du siècle des Lumières, prenait ainsi forme. »³²⁴

Mais ses apports à la transformation des corps d'armées ne s'arrêtent pas là. Nous ferons mention ici de deux exemples. (1) Vauban propose un nouveau type de formation des corps militaires en redéfinissant la quantité de parties des ensembles de chaque corps d'un régiment. Selon Vauban un régiment devrait comprendre 2 bataillons de 16 compagnies chacun³²⁵, et contenir un contingent d'officiers et sous-officiers ainsi qu'un petit État-major. Soit un total de 2047 hommes par régiment. Il défend une préférence pour les dragons comme troupe d'élite capable de se battre à la fois à cheval et au sol, corps qui était plutôt alors critiqué dans l'armée, cette dualité étant, au sein de corps clairement structurés sur une seule fonction, jugée comme une forme de faiblesse. (2) La combinaison de sa redéfinition des corps d'armée, sa préférence du fusil sur le mousquet et l'invention de la baïonnette lui permettent l'invention d'une quasi-mécanisation de la puissance de feu d'une compagnie. Cette proposition est une sorte de proto-taylorisme, voire même de proto-fordisme. Dans le traité de la fortification des campagnes, Vauban déploie une méthode de mécanisation du tir de l'infanterie dans laquelle un petit corps d'armée de 6 rangs de profondeur se passe les fusils *de tête en queue* pour le recharger en décomposant chaque phase du réarmement y compris en intégrant une forme de « contrôle qualité » chez le cinquième soldat qui vérifie la conformité de l'ensemble de la manœuvre et de bon fonctionnement du fusil avant de le remettre dans les mains du soldat de tête devant faire feu. Vauban écrit :

« Chaque file étant de cinq hommes, faisant feu par un même créneau, ferait une contremarche continue de la tête à la queue pendant l'attaque, pour laquelle il ne faut pas moins de 3 pieds pour l'aller et autant pour le retour. En conséquence de quoi il faudrait espacer les créneaux de 6 pieds l'un de l'autre : on pourrait les resserrer de 4 1/2 de milieu en milieu, mais la contremarche serait trop pressée. Pour peu que cet espace pût être suffisant, il faudrait qu'au lieu de la faire par les hommes on pût la faire par les armes, les hommes ne bougeant de leur place ; on les ferait passer de main en main de la queue à la tête et de la tête à la queue. De cette manière il n'y aurait qu'un homme qui ferait feu et les autres nettoieraient les armes, les chargeraient et les feraient passer de l'un à l'autre [...] Il faudrait avoir soin de relever le chef de file à chaque 10 coups qu'il aurait tiré, qu'il passât à la queue et que le 2^e

³²⁴ Hervé Drévilion, in Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 974.

³²⁵ Sur ce sujet voir « Moyens d'améliorer nos troupes », Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 992.

prît sa place pour 10 autres coups, après quoi le relever, et ainsi de tous les autres jusqu'à ce que la file eût passé tout entière, le chef de file revenant prendre sa place, continuant de se relever les uns après les autres jusqu'à ce que l'affaire fût finie. »³²⁶

Ce dispositif de mécanisation du tir fournit en quelque sorte une image de l'organisation systémique du territoire chez Vauban de manière générale : l'ensemble du réel y est mis au travail dans le but de construire, par la mise en circulation et la fluidité réglée des actions individuelles, l'abondance, la paix et la sûreté du territoire. Avant d'en finir avec la description de ce dernier cas d'étude, observons une notion centrale pour ce mémoire, mais aussi pour l'ensemble des *Oisivetés* : le rapport au temps.

ORDRE DU TEMPS CHEZ VAUBAN

Dans l'ensemble des textes des *Oisivetés*, les notions d'*ordre* et de *réglage* sont omniprésentes, comme s'il s'agissait de régler une grande machine d'ensemble. Dans ce traité sur les *Moyens d'améliorer nos troupes*, il exprime clairement le souhait de ramener l'opération militaire à une opération mathématique. Il écrit :

« De tout ce que dessus il résulte qu'on pourrait rendre la force des camps démonstrative comme une proposition de géométrie. »³²⁷

À la lecture de ses quatre textes sur l'art de la guerre, on constate que le thème du temps prend des aspects aussi riches qu'étonnants. Cette relation au temps est si épaisse et profonde qu'elle pourrait chez Vauban constituer en soi un *ordre du temps*. Pourquoi dire une telle chose ? Si nous prenons la définition du mot *Ordre*, du dictionnaire de l'Académie française, on peut y lire :

« Arrangement, disposition régulière des choses les unes par rapport aux autres ; relation nécessaire qui règle l'organisation d'un tout en ses parties. »³²⁸

Parallèlement, sur le site internet du *Musée de l'Armée*, à la page « Musique militaire » on peut lire :

« Trompettes et tambours, dont les sons portent loin même en plein air, sont des instruments "d'ordonnance" puisqu'ils servent avant tout à traduire et à transmettre des ordres. »³²⁹

³²⁶ Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 1612-1613.

³²⁷ *Ibid.*, p. 1614.

³²⁸ Article « Ordre », *Dictionnaire de l'Académie Française*

³²⁹ Fiche objet du musée de l'armée « de Louis XIV à Napoléon III, la musique militaire ».

Pour rappel, du temps de Vauban, les armées se déplacent de manière *réglée*, comme il aime le dire, c'est à dire, suivant des intervalles spatiaux préétablis. Le passage des soldats d'une forme géométrique à une autre, une *formation*, se fait dans l'espace, mais aussi dans le temps et en mouvement. Ce qui rend possible cette opération tant technique que délicate est la musique militaire. Cette musique n'est pas tant *musicale* au sens où on l'entend aujourd'hui, qu'elle constitue un langage d'ordonnancement. Les intervalles spatiaux existent dans le même temps et parallèlement aux intervalles sonores, entre chaque coup de tambour. Vauban écrit :

« La marche française battue par plusieurs tambours bien d'accord est la plus belle de toutes et la seule dont la cadence marque le vrai pas de l'infanterie tel qu'il peut être observé quand elle marche en bataille et dans tous ses mouvements. Si les majors et inspecteurs qui les dirigent avaient soin de se bien instruire de cette cadence et de la faire observer aux troupes dans les exercices, elle leur serait d'un grand secours et ils auraient bien moins de peine à faire observer les rangs et les files dans les marches et autres mouvements qu'on leur fait faire. »³³⁰

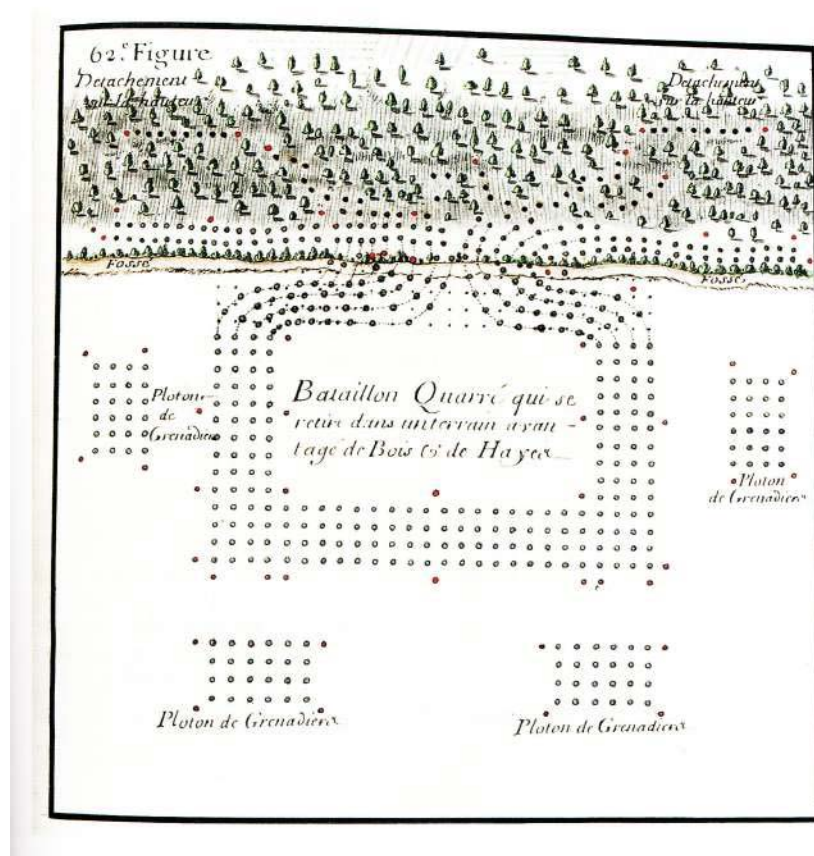


Fig. 24 : Planche tirée de l'ouvrage Vauban, *un militaire très civil*

³³⁰ Vauban, *Les Oisivetés...* Op. cit., p. 1001-1002.

On trouve au fil du texte des condamnations des *licences* ou *fantaisies* prises au regard du *bon* ordre lorsque Vauban critique la prolifération de musiques militaires dans l'armée française :

« Ce sont des diversités fantastiques de régiments, inventées pour se distinguer par quelque chose d'extraordinaire, qui n'ont de fondement que le caprice de ceux qui les soutiennent, ce qu'ils ne laissent pas de faire avec opiniâtreté. C'est ce qu'il faut corriger et rendre toutes les batteries de l'infanterie française uniformes, justes et bien concertées. »³³¹

Prendre conscience que l'ordre est une chose qui se déploie de manière dynamique dans le temps et l'espace, mais non plus nécessairement de manière statique tel qu'on le trouve fixé dans la pierre dans le cadre de la production de bâti, est, depuis la question qui nous occupe, un fait majeur. La musique militaire est un objet technique et non une occupation d'agrément telle que nous nous y référons habituellement de nos jours. Le musée de l'armée précise sur ce point :

« L'usage de la trompette dans les armées remonte à 1444. Le tambour est l'instrument caractéristique de l'infanterie à partir de 1534. Sonneries et batteries traduisent et transmettent les ordres sur le champ de bataille. Elles servent également à communiquer avec l'ennemi : les assiégés battent la chamade s'ils veulent parlementer. Lorsque Maurice de Saxe (1696-1750) généralise le pas cadencé (le pas lent, 60 pas à la minute), le tambour marque le pied gauche. Ce rythme aide les soldats à garder la ligne quand ils avancent vers l'ennemi et améliore la vitesse d'exécution des évolutions qui semblent ainsi moins fatigantes. Ces instruments sont des prises de guerre recherchées pour leur prix marchand ou pour leur valeur de trophée quand ils sont marqués aux armes d'un personnage important, mais surtout parce que leur capture signifie la désorganisation de l'adversaire. »³³²

Vauban écrit à propos des divers ordres spatiaux dictés par les rythmes musicaux des armées :

« Par exemple tous les rigaudons s'accordent à la marche française. Il y en a une infinité d'autres qui peuvent s'accommoder à l'assemblée, à la retraite, à la générale, à la troupe et aux dianas [...]. »³³³

Parmi les domaines immatériels dans lesquels Vauban intervient, une attention majeure est portée, tout au long des *Oisivetés*, à ce qu'on pourrait appeler par anticipation une *psychologie des foules*. C'est le cas à de nombreuses reprises dans ce

³³¹ Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 1002.

³³² Fiche objet du Musée de l'Armée « de Louis XIV à Napoléon III, la musique militaire ».

³³³ Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 1002.

mémoire sur les *Moyens d'améliorer les troupes*³³⁴. Il y fait notamment état du moral des soldats, afin de prévenir les mauvais comportements et les désertions. C'est aussi le cas dans le rapport au réglage des troupes, leur cadence et leur sentiment en avançant vers l'ennemi. Il écrit à propos de la musique et des fifres qui, par-delà le réglage de la cadence des pas, constitue aussi une stimulation importante du moral des soldats :

« Je tiens cependant l'usage de ces instruments très nécessaires parce qu'ils égayent la marche, l'animent en fonction de la cadence et forment avec les tambours un bruit de guerre qui inspire de la fierté aux troupes et quand il est bien joué, il se mêle agréablement dans toutes les différentes batteries. Le son du fifre est comme le sel des tambours, qui donne à leur bruit une pointe agréable et en rend la batterie fière et terrible. »³³⁵

Ainsi, si nous tentons de regarder ce qui se joue dans l'ensemble de ce mémoire, on constate que Vauban traite de la transformation de l'organisation générale de l'armée, il réforme des modalités d'avancements dans la hiérarchie militaire, il traite de la transformation de l'armement, de la transformation des mouvements des troupes militaires, de la transformation de l'équipement militaire, de la transformation des modes de production des armes, de l'établissement d'un contrôle qualité et de ses modalités dans la production des armes, du calibrage et de la standardisation de la balistique, de la transformation de l'habit militaire, de la gestion du poids de charge pour chaque soldat et de la répartition du matériel dans ses diverses poches, en vue de codifier les gestes individuels et d'augmenter l'efficacité collective. Il traite du développement des services secrets, du développement d'un département de propagande à l'égard des populations et de désinformation de l'ennemi. Il y propose une réforme de la marine, une réforme de l'art de la guerre navale, l'établissement de rations pour l'ensemble de l'armée, le mode de production détaillé du pain des soldats, etc. Chacun de ces objets est traité avec une grande précision. Il va par exemple jusqu'à décrire le mode d'attribution des marchés pour la fabrication du pain des soldats. Il défend l'uniformisation des marches militaires françaises au sein des régiments pour cadencer l'ensemble de l'armée *du même pas*... La liste semble sans fin des propositions qu'il accumule sur un spectre très vaste, de modes d'existence et de manière très précise, du dispositif d'ensemble de la guerre et de sa technique. Son expertise et ses propositions se déploient de l'échelle micro, avec la standardisation de

³³⁴ C'est le cas, par exemple, dans l'analyse de la manière dont l'injustice des évolutions au sein de la noblesse sont perçues par les soldats et constituent un facteur important de démobilisation et de désertion. C'est aussi le cas dans l'attention qu'il porte à la réception par les populations de chacun des projets qu'il aspire mettre en œuvre. Les exemples de cette attention à la psychologie des corps sociaux est diffuse dans l'ensemble des *Oisivetés*.

³³⁵ Vauban, *Les Oisivetés*... *Op. cit.*, p. 1002.

la balistique, à la échelle macro, au fonctionnement des corps d'armée. Nous en resterons là sur les *Moyens d'améliorer nos troupes*.

Nous finirons ce survol du rapport au temps dans ces quatre mémoires sur la guerre par une figure très étonnante qui dans l'ensemble des *Oisivetés* peut être comprise comme étant une figure paradigmatique de la pensée de Vauban ou son expression la plus concise. Il s'agit de ce qu'il appelle les *Tabor*. Dans le *Traité de la fortification de campagne, autrement dit des camps retranchés*, il propose d'établir des camps à l'extérieur de chaque grande ville susceptible d'être prise par l'ennemi. Il s'agit, à peu de choses près, de casernes d'armée de métier contrevenant à la pratique habituelle qui consistait à lever des troupes inexpérimentées aux moments des guerres dans les campagnes. Ces troupes vivaient chez l'habitant et causaient des désordres majeurs à l'équilibre des territoires sur de très nombreux points. Dans ce mémoire, il présente un camp de retranchement particulier nommé *Tabor* ou *retranchement ambulante*. Ce camp fournit une forme condensée de la vision fonctionnelle, productive, réglée et mouvante du territoire pour Vauban. *Le Tabor* est la version romaine, finement réglée et systémisée, des campements temporaires formés en cercle par des diligences dans le Far West auquel le personnage de bande dessinée Lucky Luke nous a habitués. Selon Vauban, *un Tabor* permet d'assembler un camp d'une armée plus faible que l'ennemi en trois ou quatre heures pour la rendre supérieure à ce dernier, en alignant, suivant un certain ordre, l'ensemble des parties de cette armée. Il s'agit de disposer en périphérie les chariots afin de construire un mur de protection. Ce type de camp a la particularité de pouvoir être mis en mouvement, en étant lui aussi réglé sur le pas de la marche. Chaque chariot est attaché à l'autre afin de maintenir des intervalles constants durant la marche. Ainsi, ici il n'y a plus de dissociation entre le réglage du camp statique et le réglage mouvant des armées. L'ensemble constitue un seul et unique *tout*, réglé et mobile, tant dans sa totalité que dans ses parties. Vauban écrit :

« Quand il s'agira de marcher en Tabor il faudra, s'il est possible, que la marche se fasse par des pays de plaines ou peu bossillés et qu'elle soit précédée par 2 ou 300 ouvriers et plusieurs charpentiers un peu avancés, guidés et bien escortés, pour préparer les chemins, combler les fossés et les ravines qui s'y trouveront, faire des ponts sur les petites rivières et ruisseaux, afin que la marche ne soit ni retardée ni interrompue [...] »³³⁶

Le Tabor est, selon les exégètes de Vauban, un thème qui apparaît tardivement dans ses travaux et dont il n'aurait d'ailleurs pas fait usage lui-même. Le Tabor est aussi noté comme étant très peu recensé dans d'autres dictionnaires militaires. Quelle que soit son efficacité ou la véracité de son existence factuelle dans la pratique de la

³³⁶ Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 1606.

guerre, la figure du Tabor nous intéresse tout particulièrement puisqu'elle semble opérer le rôle de *métaprojet* chez Vauban, c'est-à-dire le projet des projets. Ce type de projet existe chez un certain nombre d'architectes. On pourrait peut-être dire que là où Bramante avait son *Tempietto*, Laugier avait sa *Cabane* et Le Corbusier sa *maison Dom-Ino*, Vauban à son *Tabor*. Ce projet résume les principes fondamentaux de l'architecture de Vauban en tant qu'elle (1) colle au temps, (2) organise la production, (3) métabolise la forme de travail et (4) règle de manière synchrone les troupes et l'urbanisme dans un même mouvement. Restons-en là sur le mémoire intitulé *Moyens d'améliorer nos troupes*.

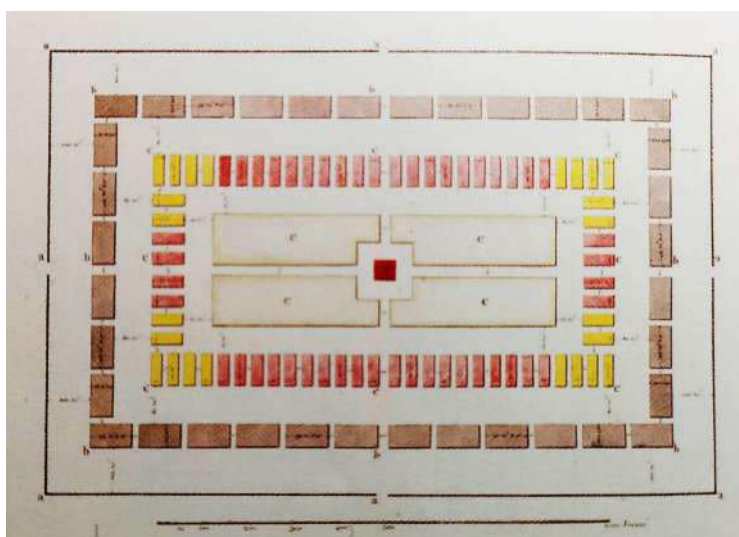


Fig. 25 : Planche présentant le camp ambulant dit Tabor

Nous en resterons aussi là de notre exploration partielle de ce qui pense et travaille dans les *Oisivetés*. Pour conclure ce survol de cet ouvrage, notons que deux annexes, très courtes et ne faisant pas originellement partie des *Oisivetés*, ont été intégrées à l'édition critique dirigée par Michèle Virol. Ces deux textes traitent de mêmes préoccupations d'ensemble de l'ouvrage de pacification, de réglage, de prise en compte dialectique des intérêts contradictoires des différentes parties impliquées. La singularité de ces deux textes réside dans l'échelle à laquelle Vauban s'autorise à raisonner. Le premier texte est intitulé *Intérêt présent des États de la chrétienté*. Le second texte intitulé *Projet de paix assez raisonnable pour que tous les intéressés à la guerre présente en fussent être contents et qu'il plût à Dieu d'y donner sa bénédiction* sont tous les deux des textes de politique extérieure. À leur sujet Michèle Virol écrit de manière limpide :

« L'homme du pré carré souhaite que chaque pays reste dans ses "bornes" et ne trouble pas ses voisins, que les litiges de frontières puissent être réglés au moyen de bonnes cartes par un congrès de paix. Il rêve comme son ami l'abbé de Saint-Pierre, mais différemment, aux moyens de rendre la paix

perpétuelle en Europe et que la France cesse d'avoir des ambitions dont elle n'a plus les moyens. Vauban, un militaire aimant par-dessus tout la paix. »³³⁷

Nous en resterons là pour notre parcours du contenu des *Oisivetés de Monsieur Vauban*. Nous nous emploierons dans les pages qui viennent à en proposer une analyse dans la perspective qui est la nôtre de penser l'architecture par-delà la production de bâti chez Vauban.

III/ DEUX HYPOTHÈSES SUR *L'ARCHITECTURE* *PAR-DELÀ LA PRODUCTION* *DE BÂTI*, DEPUIS VAUBAN

A/PENSÉE SYSTÉMIQUE, PENSÉE DU TOUT, PLANIFICATION ET SAVOIR ARCHITECTURAL À LA LUMIÈRE DES *OISIVETÉS* DE VAUBAN

INTRODUCTION : VAUBAN (ET VITRUVÉ), *INGÉNIEUR* PLUTÔT QU'*ARCHITECTE*, À PROPOS DE LA GNOMONIQUE ET MÉCANIQUE

Vauban est un cas intéressant dans notre portrait de famille d'architectes, car généralement, il n'est pas vraiment considéré comme un architecte, mais plutôt comme un ingénieur ou un *poliorcète*, c'est-à-dire un stratège spécialisé dans l'art de mener un siège, en offense ou en défense.

A priori, ceci serait de nature à ajouter un problème additionnel à notre réflexion sur le sens du terme *architecture* et des pratiques qui lui sont associées. Il est vrai que nous travaillons habituellement dans cette thèse à *faire entrer* des travaux ne relevant pas de la production de bâti dans l'œuvre architecturale de personnalités reconnues comme étant architectes. Mais avec Vauban c'est peut-être l'ensemble du travail et le personnage lui-même que nous devons essayer de faire entrer dans l'architecture. Cette complexité additionnelle se révèle être en fait une manière de rentrer plus frontalement dans le problème de fond ici travaillé : c'est le sens du terme architecture qu'il s'agit de faire bouger, ou de *remettre sur ses pieds* comme disait Marx à propos de

³³⁷ Michèle Virol, in Vauban, *Les Oisivetés...* Op. cit., p. 1694.

la dialectique de Hegel³³⁸. Il s'agit d'opérer un déplacement réel du sens et des pratiques de ce qu'on appelle architecture par un changement de regard sur l'histoire de la discipline et non pas seulement d'élargir le cercle de ce que l'on considère actuellement comme relevant d'elle. Vauban nous permet d'avancer en ce sens.

Que dire donc d'un tel foisonnement de projets, d'idées, de formes au sein des *Oisivetés* ? Et surtout, face à la question qui est la nôtre, d'où parle Vauban ? Depuis quel savoir ? Que fait-il ? Que fabrique-t-il dans cet entrelacs de productions si mélangées ? Lors de son éloge funèbre à l'Académie des Sciences en 1707, Fontenelle terminait par cette sentence :

« En un mot c'était un Romain qu'il semblait que notre siècle eût dérobé aux plus heureux temps de la République. »³³⁹

Parler de Vauban comme d'un Romain nous apparaît être une excellente entrée en matière. Ceci pourrait étonner a priori, la Renaissance ayant donné de l'antiquité une image assez différente de ce que la figure de Vauban évoque habituellement pour nous. En effet, Brunelleschi et Alberti ne sont pas Vauban. Et c'est précisément où nous souhaitons en venir ici. Si la Renaissance a participé d'un mouvement de recentrement de l'architecture sur la production de bâti, dans lequel nous sommes selon nous toujours pris, Vauban fait figure d'exception dans cette longue histoire en cela qu'il est beaucoup plus proche de Vitruve que n'ont pu l'être les architectes depuis et après lui. À ce titre Vauban est effectivement un Romain. Pour commencer à étayer ce propos, il nous faut regarder la manière dont Vitruve, comme Vauban, sont tour à tour qualifiés d'ingénieurs ou d'architectes, ce qui nous semble témoigner d'une forme d'embaras de l'historiographie de l'architecture à pouvoir les nommer.

Nous l'avons observé dans le tableau portant sur Vitruve, il existe une forme de gêne à parler de Vitruve comme architecte. Vauban hérite d'une même gêne pour des raisons épistémologiques concordantes. Depuis l'analyse que nous en faisons, la cause est principalement à trouver dans le fait que l'historiographie de l'architecture n'a jamais pris au sérieux cet énoncé de Vitruve au chapitre III du livre 1 du *De architectura* :

« L'architecture elle-même comprend trois parties : la construction des bâtiments, la gnomonique et la mécanique. »³⁴⁰

Comme nous en avons fait état en introduction, la discipline architecturale et son historiographie n'ont retenu que le premier terme de production de bâti sans jamais

³³⁸ « [...] elle marche sur la tête ; il suffit de la remettre sur les pieds pour lui trouver la physionomie tout à fait raisonnable » Karl Marx, *Postface* de la deuxième édition allemande du *Capital*, 1873

³³⁹ *Éloge de monsieur le maréchal de Vauban*, in Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 70.

³⁴⁰ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 33.

faire état ni de la *gnomonique* ni de la *mécanique*. Pour cette raison on se retrouve avec un Vitruve un peu boiteux. Faire de l'architecture une affaire de bâti transforme Vitruve en un individu peu lisible, parfois même un peu *primitif*, peu conscient de ce qu'il faisait puisqu'appartenant à une époque de supposés balbutiements de l'architecture³⁴¹. Mais, en quoi cet exposé sur la définition vitruvienne de l'architecture nous intéresse-t-il dans notre travail sur Vauban ? À la lumière de l'historiographie et de la théorie de l'architecture, qui écartent systématiquement les livres VIII, IX et X de Vitruve de la question architecturale, Vauban n'est pas un architecte. Ou bien s'il l'est, ce n'est qu'au titre de sa production de bâti, reléguant l'ensemble des *Oisivetés* en dehors du domaine de l'architecture.

À l'inverse, dans une compréhension vitruvienne de l'architecture, comprenant la mécanique et la gnomonique, l'ensemble des *Oisivetés* redevient architectural. Entendons-nous bien, Vauban ne parle pas de *gnomonique* et, à notre connaissance, il n'a pas travaillé sur les cadrans solaires³⁴². Les termes *gnomonique* et *mécanique* sont d'ailleurs absents de l'ouvrage. Cependant, il nous semble que son approche, qu'on pourrait qualifier d'*holiste* si ce terme n'avait pas des accents métaphysiques ou mystiques inappropriés, relève de la même structuration de pensée que celle de Vitruve lorsqu'il traite de *gnomonique*. C'est en effet un point commun entre Vitruve et Vauban que ces deux auteurs pensent totalement *le tout* dans lequel ils sont pris. Chez Vitruve la pensée de la totalité dans laquelle il évolue l'amène à proposer une formalisation de l'ensemble du cosmos. Chez Vauban, ce dessin de la totalité dans laquelle il est pris est lisible dans son travail de mise en ordre, réglage et pacification de l'ensemble du royaume de Louis XIV. De ce point de vue, Vauban est architecte au sens premier et vitruvien du terme, car il pense à l'échelle du monde entier. Il pense en utilisant tous les savoirs à sa disposition, en œuvrant par tous les moyens qui sont à sa disposition.

1/ L'ARCHITECTURE CHEZ VAUBAN CONSIDÉRÉE PAR LA PLURALITÉ DE SES OCCUPATIONS

La prise en compte de la gnomonique dans l'architecture comme savoir pose une question à laquelle il est difficile de répondre. Comment nommer un savoir ayant capacité à, autant que la capacité de, penser l'ensemble du monde ? Quelle terminologie faudrait-il utiliser pour décrire de tels objets : holisme, pensée systémique, pensée de l'ensemble, pensée des ensembles, pensée du tout ? La

³⁴¹ Sur ce sujet voir le tableau portant sur Vitruve et son traitement par l'historiographie architecturale.

³⁴² Il faut cependant ici rester vigilant car l'ensemble de ses travaux par-delà la production de bâti n'est pas contenu dans les *Oisivetés*. Nous avons appris récemment qu'il avait proposé une machine de désalinisation des eaux permettant de voyager indéfiniment en mer dont il ne fait pas état dans les *Oisivetés*. Voir Guillaume Monsaingeon, *Les Voyages des Vauban*, Parenthèses, 2007, p. 13.

question d'un travail de transformation du *tout* est difficile à appréhender. Cependant, face à Vauban, cette question ne peut pas être éludée.

Commençons par nous entendre sur le fait que, récapitulant ce sur quoi Vauban agit, on constate que peu d'éléments du réel échappent à ses propositions. Le titre de ce tableau fait état de certaines catégories importantes, en ayant recours aux termes d'*économie, guerre, impôt, infrastructure, justice sociale, ordre, production et territoire*. Mais le peigne par lequel Vauban ordonne le réel est beaucoup plus fin que ces grandes catégorisations. Recenser plus précisément les parties du réel convoquées au fil des *Oisivetés* est, là encore, un exercice difficile. La liste ci-dessous, ordonnée par domaine d'intervention, est non exhaustive, mais elle donne une idée de l'ouverture du savoir dont Vauban fait usage pour pouvoir opérer dans des domaines si divers :

_ *Démographie* : établissement de protocoles et des formulaires à remplir pour le recensement des populations, développement d'une politique de peuplements et moyens de sa mise en œuvre.

_ *Économie* : théorie de la monnaie, politique du commerce extérieur, politique de commerce intérieur, théorie de l'articulation privé/public, théorie de l'impôt, théorie de la justice fiscale.

_ *Élevage* : modélisation des capacités productives des cochons en vue d'établir une capacité de nutrition de l'ensemble de la population du royaume de France, théorie de la production de chevaux en vue du développement d'une force animale disponible sur l'ensemble du territoire en temps de guerre et en temps de paix.

_ *Guerre* : transformation de l'organisation générale de l'armée, réforme des modalités d'avancements dans la hiérarchie militaire, transformation de l'armement, transformation des mouvements des troupes militaires, transformation de l'équipement militaire, transformation des modes de production des armes, établissement d'un contrôle qualité pour la production d'armes, calibrage et standardisation de la balistique, transformation de l'habit militaire, gestion du poids de charge des soldats et répartition du matériel dans leurs diverses poches en vue de codifier leurs gestes et d'augmenter leur efficacité collective, développement des services secrets, développement d'un département de propagande à l'égard des populations internes et de désinformation de l'ennemi, proposition de réforme de la marine, proposition de réforme de l'art de la guerre navale, établissement des rations pour l'ensemble de l'armée, modes de production du pain de munition, mode d'attribution des marchés pour la fabrication du pain de munition, uniformisation des marches militaires françaises au sein des régiments pour cadencer l'ensemble de l'armée du même pas.

_ *Histoire* : histoire sociale de la noblesse, philosophie de l'histoire basée sur la nécessité de faire face à la guerre, histoire de l'art de la guerre et de l'évolution du règlement des troupes, histoire des camps retranchés.

_ *Production* : organisation du temps de travail, rationalisation des gestes dans la production, planification de la rotation des corps des travailleurs pour le travail de sape, établissement des modes de calcul de la rémunération des ouvriers, propositions pour le droit du travail, pensée psychologique des effets du travail sur les travailleurs.

_ *Psychologie* : analyse psychologique des comportements des soldats face à la violence de la guerre, analyse psychologique des relations des soldats face à leur perspective d'évolution au sein de l'armée, psychologie des populations face à la mise en œuvre de transformation de leur mode de vie par l'action de l'État,

_ *Sociologie* : description des pratiques sociales au sein de la noblesse, description des pratiques sociales des soldats et divers rangs de l'armée relativement à la gestion de leur charge, analyse des raisons et des pratiques de désertion et propositions pour les prévenir comprenant notamment une philosophie de la justice du point de vue des relations entre condamnations, application des peines et récidive, analyse des modes de vie, de travail et de nutrition du peuple, des causes de sa pauvreté et de sa mortalité.

_ *Statistique* : établissement d'une lieue carrée statistiquement représentative d'une zone considérée du territoire français en vue de l'établissement d'un relevé des besoins et des potentialités productives de l'ensemble du royaume.

_ *Transports* : transformation du canal des deux mers, création d'un système général de navigation fluviale visant à irriguer l'ensemble du territoire, réforme des bases de calcul du paiement des travaux pour le transport des terres de terrassement, carte générale de navigation en Flandres.

Face à Vauban et à cette immense diversité d'occupations *par-delà la production de bâti*, quelque chose doit ici être repensé à propos de la fonction de l'architecture même. La conception tripartite de l'architecture chez Vitruve, articulant gnomonique, mécanique et édification, offre une matrice d'analyse qui rend intelligible cette immense pluralité d'ouvrages en l'intégrant au savoir architectural, par-delà la production de bâti.

2/ L'ARTICULATION D'UNE PENSÉE *DU DÉTAIL ET DE L'ENSEMBLE* SUR LA TOTALITÉ DU TERRITOIRE

Une seconde manière de faire état de la dimension *totale, systémique, globale, holiste*, de Vauban est de regarder, par-delà la diversité des objets traités, la méthode utilisée. Peut-on dire qu'une telle pluralité d'objets puisse être prise en charge par une seule méthode ? Nous n'avons pas les moyens de mener une telle étude ici avec la profondeur qu'elle requiert. Cependant, nous pouvons dire qu'une dimension singulière du travail de Vauban dans les *Oisivetés* apparaît dans la récurrence d'une manière de penser suivant trois modalités : (1) l'articulation dialectique des *parties* au *tout*, (2) la pensée transcalaire de l'ensemble et du détail, (3) la création de formes de cohérence et de continuité entre la petite échelle et la grande échelle.

Ceci découle vraisemblablement de l'attachement qu'il a de toujours proposer des solutions de mise en œuvre très précises pour les transformations systémiques qu'il entend mener. Arrêtons-nous un moment à cet égard sur la *dîme*. Un exemple parmi d'autres de la manière qu'il a d'articuler les échelles consiste à expliquer aux paysans la manière d'attacher les fruits de leur production avant que l'impôt ne soit levé par les intendants. :

« Il y aura encore trois choses à observer à l'égard de la dîme des fruits de la terre, dont il est bon que MM. les Intendants choisis soient avertis. La première est de faire défense très expresse, à peine de confiscation, d'enlever les débleures de dessus la terre, ni de mettre les gerbes en tréseaux, que le dîmeur royal n'ai passé et levé sa dîme. Cela se fait à la dîme ecclésiastique en plusieurs pays. »³⁴³

Quand Vauban expose cette méthode de collecte d'impôt, il crée un lien entre la manière d'attacher un fagot de blé, pour faciliter la collecte de la dîme, et la refonte de la hiérarchie des trois ordres au sein du royaume opérée par l'impôt lui-même. Cette manière de penser ensemble des choses qui pourraient sembler si distantes, par leur différence de taille ou de nature, est issue des usages qu'il a constatés sur le terrain durant ses incessants voyages. Les *Oisivetés* est une somme de mésusages et d'abus de lois qu'il a constatés et pour lesquels il propose des moyens, toujours simples, d'y mettre un terme. Chaque fois on constate une attention très poussée pour l'applicabilité de la mesure systémique qu'il défend. C'est encore le cas ici :

« [...] il y va de la conscience du Roi de ne point souffrir qu'on fasse passer le sel, en le mesurant, par une trémie grillée de trois à quatre étages. Ce coulage est une supercherie inventée, de ce règne, au profit des officiers du sel, qui partagent les revenants bons avec les fermiers de la gabelle ; action digne

³⁴³ Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 821.

de châtement, car le coulage du sel au travers de ces trémies grillées en dérobe ordinairement 10 livres par minot. »³⁴⁴

Ici Vauban traite dans le même objet de la taille de la maille du tamis par laquelle on compte le sel, et du système de réorganisation des ordres de la société. On le voit à travers ces deux exemples, il y a quelque chose de transcalaire poussé à l'extrême. Il s'agit peut-être même d'une approche non-scalaire, comme s'il était possible de mettre sur un même plan, sans distinction, un principe total et le plus petit détail de sa mise en œuvre. Aussi, si gestion de la *totalité* il y a, cette gestion n'est pas cantonnée à l'abstraction de l'idée. Elle est toujours pensée dans les détails ainsi que les usages, honnêtes et malhonnêtes, qui peuvent en être faits. Il ne s'agit pas chez Vauban d'un plaisir de la pureté des systèmes abstraits. Sa pensée totale d'une question trouve sa légitimation dans la volonté de rendre possibles, de manière très concrète, des principes alternatifs d'organisation de la réalité. La liste d'exemples de cette pensée articulant réforme systémique et modalité de sa mise en œuvre est quasi innombrable dans cet ouvrage. Le lecteur intéressé par cette méthode pourra notamment se référer à ses travaux portant sur la production d'armes, la mécanisation du tir, la production de pain, l'évolution de la mobilité au sein de la noblesse, le règlement du remuement des terres. Ces travaux de Vauban offrent des exemples particulièrement poussés de ce type de pensée.

3/ UNE PENSÉE HORIZONTALISANTE DU TOUT

C'est pour nous une des leçons fondamentales des *Oisivetés* : une pensée dialectique transdisciplinaire des échelles de pensée non hiérarchisées est possible. Soyons clairs, Vauban recommande toujours de penser « dans une seule tête »³⁴⁵, nous sommes loin de toute tentative de construction d'une horizontalité dans le processus de conception. Pas de pensée collective chez Vauban, le concepteur pense seul. Cependant il existe, d'une autre manière, une puissante horizontalisation de la méthode de travail chez Vauban. La grande échelle de conception est traitée horizontalement dans son rapport à la petite sans qu'il y ait de rapports de subordination de la petite échelle à la grande échelle. C'est très souvent le détail qui fonde l'ensemble et non l'inverse.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 822.

³⁴⁵ « C'est pourquoi, à plusieurs reprises, dans son *Traité*, Vauban insiste sur l'importance d'accorder à « une seule tête », le directeur de la tranchée, la conduite des attaques, le général en chef devant éviter de trop s'impliquer. » Clement Oury in Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 1169.

a) À propos d'un usage de la verticalité au service de l'émancipation chez Vauban

À de nombreuses reprises, Vauban n'hésite pas à sous-entendre qu'il est nécessaire d'user de moyens de coercition pour mettre en œuvre les divers aspects de son projet de *dîme*. Mais il est toujours chez lui question de la nécessité de ces réformes et donc du bienfait de la coercition pour leur mise en œuvre puisqu'elles bénéficieront à l'intérêt général. Il écrit par exemple :

« Et, quoiqu'il semble très difficile d'y remédier, à cause du long temps qu'il y a que ce mal a pris racine, il ne me paraît pas néanmoins impossible qu'on en puisse venir à bout, en s'aidant à propos de l'autorité du Roi, à laquelle rien ne résistera dès qu'elle sera employée avec justice. »³⁴⁶

Il existe un exercice de la verticalité chez Vauban, mais celle-ci est à comprendre de manière dialectique et non pas comme dispositif fondamentalement oppressif. Pour Vauban, toute injustice exercée par le Roi est dommageable pour le Roi, puisqu'elle crée des vexations. Les vexations créent des conflits, les conflits perturbent la paix et mettent en danger la fertilité et la justice sociale. On le constate à propos de la collecte des impôts dont il faut réformer les modalités pour que les vexations cessent et que l'impôt soit juste et accepté par les populations. Il écrit à ce propos dans la description de l'élection de Vézelay :

« Au surplus, ce pays serait très capable d'une grande amélioration, si au lieu de toutes les différentes levées de deniers qui se font pour le compte du Roi par des voies arbitraires qui ont donné lieu à toutes les vexations et voleries qui s'y font depuis si longtemps. »³⁴⁷

Sur la question de la dialectique entre verticalité et horizontalité du pouvoir chez Vauban, il est clair que l'ensemble du système de Vauban est conçu à partir de la monarchie absolue. Il n'est pas dans nos capacités de savoir si Vauban embrasse cet absolutisme avec enthousiasme ou bien s'il raisonne pragmatiquement dans ce qu'il considère comme étant son champ de possibilité d'interventions sur le réel. Même si nous ne pouvons répondre à cette interrogation, il apparaît légitime de se poser une telle question, car les critiques à l'égard de la politique du Roi sont légion. Depuis le *rappel des Huguenots* jusqu'à ses divers *projets de Paix*, les *Oisivetés* peuvent être lues comme une critique de la politique du Roi. Une critique *pour*, pour que les choses soient faites

³⁴⁶ Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 805.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 446.

différemment au sein du royaume, par Vauban qui sait avoir l'oreille du Roi.³⁴⁸

b) Une pensée de la violence par le débrutissement de la guerre

Fait étonnant que l'on constate à la lecture des *Oisivetés*, Vauban n'aime pas la guerre, ou, comme l'écrit Michèle Virol dans les derniers mots par lesquels elle clôt son travail sur les *Oisivetés* :

« Vauban, un militaire aimant surtout la paix. »³⁴⁹

Mais cette désaffection pour la guerre est aussi une pensée de la violence, depuis un désir de paix et de protection des corps. On le constate à la lecture de ses différents traités sur la guerre, la guerre est une réalité incontournable qu'il s'agit de domestiquer et de *débrutir*. Il écrit :

« Dans ses commencements, elle n'eut pour règle que l'emportement et la brutalité, mais la nécessité ayant appris au plus faible de joindre la ruse à la force pour se garantir de l'oppression des plus forts, il s'en fit bientôt une science où les plus grands hommes mirent toute leur application, ce qui la débrutit peu à peu, et de grossière et féroce qu'elle était, la soumit à de certaines règles que l'expérience a tant de fois rectifiées qu'enfin, on est parvenu à former ce que nous appelons le grand art de la guerre. »

C'est parce que la guerre n'est pas pensée architecturalement qu'elle est pure violence. Quand Vauban pense la violence, il pense les moyens de ne pas perdre d'hommes dans la bataille d'une part, et il planifie la paix d'autre part. Mais tant que la paix n'est pas une réalité effective, le recours à la violence est inévitable et il l'organise architecturalement, comme on se prémunit de la *fortuna*. Une pensée philosophique de la guerre serait peut-être une pensée du *pourquoi* de la violence, de ce qu'est la violence. Une pensée architecturale de la violence est une pensée du *comment* de la violence. Cela est très clairement rapporté par Hervé Drévilion dans la phrase conclusive de son introduction aux *Moyens d'améliorer nos troupes* :

« Les "actions difficiles et périlleuses" qui jalonnaient le déroulement des sièges et des batailles ne marquaient pas la limite du système élaboré dans le mémoire sur les "Moyens d'améliorer nos troupes". Elles en étaient, au contraire, l'aboutissement, car les passions qu'elles mobilisaient pouvaient, elles

³⁴⁸ « Continuez à m'écrire ce qui vous passe par la tête et ne vous rebutez pas, quoique je ne fasse pas toujours ce que vous proposez et que je ne réponde pas bien régulièrement aux lettres que vous m'écrivez », Lettre du Roi à Vauban, Marly, 13 juin 1693, citée par Hélène Virol in Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 17.

³⁴⁹ Michèle Virol, Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 1694.

aussi, trouver leur place dans une économie rigoureuse et raisonnée. Sensible à la mélancolie des soldats, aux emportements de la fureur guerrière, comme à l'harmonie des fifres et des tambours, Vauban n'ignorait rien de la dimension humaine de la guerre. Son souci de l'insérer dans une rationalité mathématique ne procède pas d'une volonté de la réduire ni de la soumettre, mais de la protéger d'elle-même. »³⁵⁰

4/ LES OISIVETÉS : UNE PRÉFIGURATION DE LA PLANIFICATION

Nous n'avons pu présenter ici qu'un cinquième des textes composants *Les Oisivetés*. De fait il n'est pas aisé pour le lecteur de saisir une dimension fondamentale de l'ouvrage qui est l'aspect cumulatif de ces divers projets. Une lecture d'ensemble permet de faire l'expérience d'une forme de *somme* de ces interventions dans le réel qui finit par apparaître comme une immense machine de machines toutes orientées sur deux objectifs : (1) la construction de la paix visant à établir une protection sanctuarisée de la vie. (2) La création et la circulation de richesses vivrières dans le but d'établir une société d'abondance. Ce double dispositif résonne fortement avec ce que l'URSS a tenté de mettre en œuvre dès les premières années à travers la mise en œuvre d'une économie planifiée par des *plans quinquennaux*, pratique que l'on a qualifiée comme *planification*. Nous reviendrons sur cette notion dans notre traitement de la figure de Le Corbusier, mais *la planification* est une activité économique très profondément mêlée à l'entreprise architecturale. Il y a le *plan de l'architecte* et le *plan quinquennal*. Ces deux plans entretiennent des relations très profondes dans la perspective d'une architecture par-delà la production de bâti, car, dans les deux cas, il s'agit d'entendre l'architecture comme une organisation systémique de la réalité face à la contingence, face à la *fortuna*.

Nous ne disposons pas de l'espace nécessaire pour traiter en profondeur d'une telle hypothèse dans le présent travail, mais il apparaît nécessaire d'analyser le travail des *Oisivetés* de Vauban comme une préfiguration de ce que de très nombreux États du monde mettront en œuvre durant la première moitié du XX^e siècle, qu'ils soient communistes ou non : l'économie planifiée.

Car, que fait Vauban lorsque dans un seul ouvrage, il (1) propose de rappeler les Huguenots, (2) redessine la protection militaire et alimentaire de la ville de Paris, (3) optimise le canal des deux mers reliant l'atlantique à la Méditerranée, (4) rédige un traité d'art de bien bâtir, (5) redéfinit l'architecture de la mobilité sociale au sein de la noblesse, (6) propose la création d'un service étatique de gestion de l'information du peuple et de la désinformation de l'ennemi, (7) dessine un mode de protection des

³⁵⁰ Hervé Drévilion, Vauban, *Les Oisivetés...* Op. cit., p. 979.

villes contre les bombardements, (9) redéfinit la politique de la marine militaire, (10) identifie les fragilités des villes susceptibles d'être prises par l'ennemi et dessine les moyens de se prémunir de telles pertes, (11) tente de dissuader le Roi d'engager une campagne militaire dans le Piémont, (12) propose les contours d'un traité de paix pour mettre fin à la guerre de Hollande, (13) invente un dispositif de relevé statistique géographique et dynamique de tout ce qui peut créer de la valeur dans le royaume, (14) propose une liste des places dont le Roi pourrait se défaire en faveur d'un traité de paix et ne plus entretenir des places trop coûteuses à défendre, (15) réforme l'armement et la stratégie militaire générale de l'État, (16) propose des moyens pour consolider militairement, démographiquement et économiquement les colonies françaises en Amérique, (17) rédige un traité de la culture des forêts pour assurer l'autonomie énergétique du royaume, (18) produit un calcul estimatif de production de cochons permettant de résoudre les famines sur l'ensemble du territoire en dix ans, (19, 28) dessine un dispositif global de navigation des rivières permettant de distribuer les richesses sur l'ensemble du territoire, (8, 20, 21) dessine un impôt pour l'ensemble du corps social du royaume permettant de financer l'ensemble des projets qu'il présente dans l'ouvrage ainsi que d'éponger les dettes de l'État, (22) dessine le fonctionnement d'une armée de métiers et la création d'un système de casernes accueillant les soldats sur l'ensemble du territoire, (23) réforme la formation des soldats et de leur matériels, (24) produit un traité de l'attaque des places, (25) un traité de la défense des places, (26) ainsi qu'un traité de la fortification de la campagne, (27) dessine un barème de calcul de rémunération des ouvriers égalitaire pour l'ensemble du royaume, (29) propose un traité de paix pour l'ensemble des États de la Chrétienté, (30) et un projet de paix en Europe ? *Cette somme est une planification* telle qu'on entend ce terme au XX^e siècle, réalisée à la fin du XVII^e siècle et à l'aube du XVIII^e. Quel autre nom pourrait-on donner à une telle entreprise ?

Pour conclure, disons que si l'architecture n'était pas aujourd'hui assignée au bâtiment comme on assigne un condamné à résidence, les architectes travailleraient à l'établissement de plans similaires pour faire face aux problèmes massifs de notre époque, plutôt que de remplir des revues d'architecture dont ils sont les seuls lecteurs. Dans un tel monde, Vauban ne serait pas considéré comme un ingénieur, mais comme le plus vitruvien des architectes, puisqu'ayant œuvré à sa manière à la création de la grande machine de l'économie planifiée.

B/ BASCULE DE L'ARCHITECTURE À L'ÉCONOMIE COMME SAVOIR HÉGÉMONIQUE AU SEIN DE LA CONSTRUCTION DE LA RÉALITÉ

« Faire le tri entre ce qui appartient au passé et ce qui relève des cadres mentaux modernes est épuisant. Un objectif insaisissable au même degré que si quelqu'un voulait s'autoanalyser. Ce serait ni plus ni moins que vouloir empoigner de l'eau, disait Montaigne. Mais nous n'y renonçons pas. »³⁵¹

1/ DE L'ARCHITECTURE À L'ÉCONOMIE ET RETOUR

Une des hypothèses de fond examinées dans le séminaire *Art, technique, production* à laquelle ce travail souscrit pleinement, est l'idée selon laquelle le savoir dit de *l'économie* se serait substitué au savoir de l'architecture comme savoir hégémonique dans la construction de la réalité. Les travaux de Pierre Caye fournissent à notre connaissance le cadre le plus structuré à ce jour pour penser cette hypothèse. Caye écrivait dans sa *Critique de la destruction créatrice* :

« Il n'est pas nécessaire de multiplier conjectures et hypothèses pour imaginer et définir ce qu'a pu être dans notre histoire un autre mode de production ; un mode non destructif. De ce mode de production antérieur, il nous reste maintes traces ; davantage, il nous est encore donné d'en faire usage. Avant la machine à vapeur, le moteur à explosion, l'électricité ou le numérique, il y eut en effet l'architecture. »³⁵²

D'un point de vue vitruvien, comme chez Pierre Caye, l'architecture peut être envisagée par-delà la production de bâti comme ayant été un mode de production des sociétés. À en juger par l'amplitude de domaines dans lesquels il est en capacité d'intervenir, avec Vauban il semble que l'architecture joue un rôle d'une ampleur similaire.

Si comme nous le pensons, la pensée architecturale de Vauban travaille à peser sur la réforme de l'appareil productif de son temps, elle le fait en participant d'un transfert de puissance depuis *l'architecture* vers *l'économie* comme savoir déterminant dans la construction de la réalité. Chez Vauban, comme nous l'avons vu à maintes reprises, la pensée économique pèse. Mais de quelle économie parlons-nous ? Au fil des divers textes qui composent les *Oisivetés*, nous avons recensé une pluralité conséquente de significations du terme *économie*. Il est difficile dès lors de savoir de quelle économie nous parlons lorsque nous associons Vauban au terme *économie*. Notre travail n'est

³⁵¹ Dario Mantovani, « Du bon usage de la richesse. Le droit comme économie morale à Rome », Cours au collège de France du 2 mars 2022, Introduction

³⁵² Pierre Caye, *Critique... Op. cit.*, p. 23

pas en mesure de proposer une résolution suffisante de cette question importante et difficile. Cependant, nous nous autoriserons ici à proposer quelques hypothèses.

Dans son cours du Collège de France intitulé *Du bon usage de la richesse, le droit comme économie morale à Rome*, l'historien du droit Dario Mantovani expose l'existence d'une distinction de nature entre *économie antique* et *économie moderne*. Cette distinction existe pour lui en ces termes :

« Du fait que la pensée antique se focalise sur le patrimoine familial, découle un deuxième point de discordance par rapport à la théorie économique moderne. La théorie moderne analyse et systématise certaines conduites collectives régulières, relatives à la production la plus efficace et aux échanges les plus avantageux, afin d'indiquer les meilleurs moyens d'aboutir à la prospérité dans un cadre social déterminé. Vous savez de quoi je parle, il s'agit d'une science qui se base sur des faits généraux, sur une imposante modélisation mathématique et qui est considérée comme une science expérimentale. [...] Dans ce cadre, une différence fondamentale est que l'économie antique s'intéresse au comportement de chaque individu dans la gestion de son patrimoine. L'horizon de l'économie moderne, est en revanche celui de la société dans son entièreté, à la limite [celle du] monde entier. Aujourd'hui on étudie les interactions entre les agents, tandis que les anciens concentraient leur regard sur chaque agent et sur son action à l'intérieur de son foyer. On peut donc opposer la singularisation antique à l'interdépendance moderne, plus précisément encore si l'horizon des modernes est le marché et ses échanges, pour les anciens, c'est la famille, vue comme système de relation. »³⁵³

Dario Mantovani expose par la suite une différence majeure entre l'*économie antique* et l'*économie moderne*. L'*économie antique*, dont le territoire est celui de la maison et de la famille, est fortement structurée par la morale et condamne un nombre important d'activités. Ce n'est pas le cas de l'*économie moderne* qui se suppose axiologiquement neutre. Mantovani explique :

« Nous retrouvons cette classification avec peu de différence à Rome. Mais ici, dans le traité sur les devoirs de Cicéron, nous avons une sorte de radiographie des activités économiques romaines, mais avec un classement, un classement encore une fois moral. Est-ce qu'on peut classer le travail et les activités économiques moralement ? Vous voyez la différence entre notre pensée propre de calcul et la pensée antique. "Nous sommes assez renseignés sur les occupations et les façons de s'enrichir qu'on peut considérer comme libérales et celles qui sont avilissantes. On condamne en premier lieu celles qui exposent à se rendre odieux à ses semblables, comme c'est le cas pour les percepteurs d'impôts et les usuriers. Ne sont pas libéraux et ont quelque chose de dégradant les métiers dans lesquels on se fait payer, non son talent, mais sa peine, parce qu'alors le salaire est la consécration d'une servitude. Doivent être également réputés vils les trafics des détaillants qui achètent pour revendre aussitôt ; ils ne peuvent donner de profit sans beaucoup de tromperie, et rien n'est plus bas que la fausseté. Tous les

³⁵³ Dario Mantovani, « Du bon usage... » *Op. cit.*, 00:11:54.

artisans exercent aussi un métier sans dignité : il ne peut y avoir dans un atelier rien qui convienne à un homme né libre. Très peu estimables sont les professions servantes de nos plaisirs, comme celles 'des engraisseurs de poissons, des bouchers, des cuisiniers, des charcutiers, des pêcheurs', ainsi qu'il est dit dans un vers de Térence. On peut leur adjoindre les parfumeurs, les danseurs, les baladins. Les arts dont l'exercice exige plus de savoir ou dont l'utilité est grande, tels que la médecine, l'architecture, l'enseignement, n'ont rien que d'honorable pour ceux dont le rang social s'en accommode.

Quant au commerce, il faut distinguer : le petit commerce doit être réputé avilissant, le grand commerce, qui opère sur des masses de marchandises qu'il importe de tous les pays et distribue sans tromperie à un grand nombre de personnes, n'a rien de très blâmable ; si le négociant n'est pas insatiable ou plutôt sait se contenter du gain qu'il a réalisé, et si, comme il arrive souvent, après avoir navigué, il s'installe dans un port, puis acquiert une terre où il s'établit, il mérite même des éloges. De toutes les façons de s'enrichir nulle ne vaut mieux que l'agriculture, nulle ne l'égale en fécondité, en douceur, en dignité, ne convient mieux à un homme libre". »³⁵⁴

À la lumière de cet énoncé, on constate qu'il apparaît difficile de catégoriser la pensée économique de Vauban dans l'une ou l'autre de ces *économies*. Si nous acceptons cette distinction comme étant pertinente, il est difficile de savoir où Vauban se situe entre *économie antique* et *économie moderne*. Pourquoi dire une telle chose ? Parce que (1) Vauban semble raisonner à la fois avec la morale familiale de l'économie des anciens en transposant cette logique à l'échelle de la nation, (2) tout en travaillant avec les outils de calculs de la pensée globalisée moderne. Notre difficulté à situer Vauban dans un des deux cadres référentiels ici proposés s'explique aussi par le fait que sa dîme royale est conçue entre 1694 et 1700, bien avant que les travaux les plus marquants de l'économie moderne aient été pensés. En effet, la publication de *Physiocratie, ou Constitution naturelle du gouvernement le plus avantageux au genre humain* par François Quesnay et Pierre Samuel du Pont de Nemours date de 1767. La publication de *La Richesse des Nations* par Adam Smith date pour sa part de 1776. Vauban travaille donc vraisemblablement entre deux mondes d'épistémologies économiques. Ses travaux participent d'ailleurs vraisemblablement de la constitution d'une *économie moderne* depuis l'*économie antique*. Dans ce moment d'indétermination épistémologique d'une nouvelle économie en train de se constituer dans les sciences humaines, peut-être l'architecture comme savoir a-t-elle joué un rôle dans la constitution de l'économie moderne ? Le savoir architectural a en tout cas pris un tour économique importante chez Vauban.

³⁵⁴ *Ibid.*, 00:25:35.

a) L'économie architecturale de *La dîme*

Revenons un instant sur la *dîme royale*. La *dîme* est une mesure de justice sociale, c'est certain, mais chez Vauban, *tout étant toujours dans tout*, la justice sociale renvoie plus généralement à une bonne manière de faire les choses. C'est ce qu'il appelle très souvent un *bon ordre*. Mais cette bonne manière de faire les choses est aussi présente dans l'idée d'un *réglage* d'une grande machine d'ensemble. On retrouve ainsi cette dimension morale de l'économie antique telle que la présentait Mantovani. L'*ordre*, la *machine* et le *réglage* sont de manière constante chez Vauban, pour une bonne part, d'ordre économique, quel que soit le domaine de la réalité dans lequel Vauban intervient. C'est notamment à de nombreux égards le cas dans tous les aspects de sa conduite des affaires militaires par exemple. Qu'il s'agisse de la construction des places-fortes, des sièges, de la constitution des troupes, des mouvements des troupes, de tous les petits gestes qui composent leur marche comme pour les déplacements qu'ils opèrent tout au long de l'année, Vauban atteste d'un souci constant d'*économie*. Le terme d'économie n'est pas ici à comprendre dans son sens d'*épargne*, mais comme champ disciplinaire de pensée de la *répartition*, de la *distribution* des moyens dont on dispose dans un ensemble. Il faut y voir une pensée, au sens fort du terme, de la manière dont des moyens peuvent être utilisés avec justesse et efficacité. Cette dimension économique est si importante chez Vauban qu'elle constitue pour nous l'hypothèse principale de la lecture de ses travaux proposée ici. C'est depuis l'architecture que Vauban pense son économie, nous rappelant au passage combien la pensée économique est constitutive de l'architecture dès l'antiquité.

La lecture des *Oisivetés* donne à penser que l'économie s'est substituée à l'architecture comme savoir déterminant dans la construction de la réalité. Si l'architecture était ce qui, de Vitruve à Palladio, ordonnait le système solaire autant que les soldats pour défendre la cité, chez Vauban c'est l'économie entendue comme distribution et *articulation des parties entre elles* qui ordonne le réel.

Mais cette lecture de Vauban nous amène à proposer une nuance. Tentant d'analyser l'évolution systémique de la hiérarchie des savoirs dans la construction de notre réalité collective, il nous semble que nous ne sommes pas passés d'un savoir hégémonique architectural à un savoir hégémonique de l'économie, mais que nous sommes passés d'un savoir *architectural de l'économie* à un savoir *économique de l'économie*. Nous souscrivons ici à l'hypothèse d'Alain Deneault, selon laquelle l'autonomisation de *l'économie comme savoir* s'est faite dans le sens d'un rétrécissement de la dimension sémantique du terme *économie*. Ce rétrécissement s'étant notamment fait au détriment de la notion centrale de fertilité qui structurait

*l'économique antique*³⁵⁵.

Chez Vauban, à l'inverse, la réforme de l'impôt intègre cette dimension de fertilité en ce qu'elle est à la fois un dispositif de simplification administrative, de modalités techniques de prélèvement, de clarification esthétique et morale du vivre ensemble, de justice sociale, de cohésion du corps social, de consolidation du Roi au sein du royaume, de suppression des privilèges, de reconfiguration des trois ordres au sein du royaume, de financement de la transformation du réseau des cours d'eau du royaume afin de redistribuer les richesses équitablement sur le territoire autant que d'accroître des revenus du royaume, de paiement des dettes de l'État, de rente et d'assurance pour l'État. À l'inverse, une approche *économiste de l'économie* n'observant l'impôt qu'en tant qu'impôt, substitue la gestion à la fertilité. Dans le cas de Vauban, on constate l'étroitesse d'une lecture d'économiste de sa *dîme* à travers l'interprétation qu'en donne Mireille Touzery dans l'édition critique des *Oisivetés* de Virol.

Si Mireille Touzery, spécialiste de la fiscalité, donne une lecture vraisemblablement pertinente de la Dîme du point de vue de la fiscalité telle que le savoir économique contemporain l'entend, cette lecture nous semble peu satisfaisante du point de vue du travail de Vauban dans les *Oisivetés* comme ensemble. Nous proposons de considérer ici que le problème de la lecture donnée par Touzery de la *dîme* réside dans le fait qu'elle n'en donne pas une lecture systémique puisqu'elle ne prend pas *la dîme* dans l'ensemble du système des *Oisivetés* de Vauban.

Si nous proposons de dire qu'il ne s'agit pas d'une lecture architecturale, ce n'est pas au sens où l'autrice n'est pas architecte. Ceci n'est en rien un problème de notre point de vue. S'il s'agit pour nous d'une lecture *non architecturale*, c'est parce que sa lecture prend la partie sans regarder l'ensemble et les relations que les parties entretiennent avec cet ensemble. La critique déployée par Touzery porte principalement sur le manque d'applicabilité de *la dîme* du temps de Vauban, bien qu'elle souligne d'ailleurs à la fin de son exposé que ce n'était pas l'objectif de Vauban. L'autrice critique l'incohérence qu'il y aurait à proposer un lissage de l'impôt sur les trois ordres sans remettre en question la société d'ordre. Cela est pour nous une lecture inappropriée de ce texte, pour deux raisons au moins. (1) D'une part, la rédaction de *La dîme* en tant qu'acte et sa diffusion constituent une proposition de transformation de la société d'ordre. C'est clairement le cas lorsqu'il écrit :

³⁵⁵ Sur cette question, les travaux du philosophe Alain Deneault nous apparaissent incontournables. Dans son feuilleton théorique sur l'évolution du terme économie, en six épisodes dont trois sont publiés à ce jour, (éditions Lux) Deneault mène un travail assez similaire au nôtre dans le champ de l'économie. Il analyse notamment comment, au XVIII^e siècle, le groupe social des *physiocrates* s'est selon lui indûment approprié le terme économie pour transformer une notion qui allait historiquement de l'économie de la foi à l'économie de la nature, en un savoir très restreint d'administration ou de gestion des ressources dans laquelle la notion de fertilité issue de l'agencement des parties disparaît totalement.

« La dîme ne mettrait aucune borne à l'autorité royale qui sera toujours la même ; au contraire, elle rendra le Roi tout à fait indépendant, non seulement de son clergé, mais encore de tous les pays d'États [...] »³⁵⁶

(2) D'autre part, parce que Vauban défend la société d'ordre. Touzery semble lire le projet de Vauban comme étant en décalage avec le projet révolutionnaire de 1789.

« C'est l'organisation générale de l'Ancien régime, avec la société d'ordres, qui pourrait être débattue ; ce qui est en dehors de l'esprit de Vauban. Le problème circonscrit à sa dimension de technique fiscale perd de son acuité, ce que comprennent beaucoup d'intendants et ministres du siècle suivant, réticents à des réformes fiscales risquant, *in fine*, de déstabiliser tout le régime. »³⁵⁷

Mais le projet de 1789 n'existe pas encore, et ce n'est pas le projet de Vauban. Au moment où Vauban écrit, il considère qu'une société égalitaire fondée sur les trois ordres est possible et souhaitable. Sa *dîme* tente d'en être la démonstration. C'est par ailleurs, comme le reconnaît Touzery, la force de Vauban que de penser un impôt qui supprime les privilèges³⁵⁸, suppression dont on sait quelle importance elle jouera dans le processus révolutionnaire de 1789. Son impôt est une refonte totale de la fiscalité, mais plus généralement de l'économie du royaume et notamment du rapport que le Roi entretient avec ce dernier. Vauban écrit à ce propos :

« Le Roi ne dépendra plus des traitants, il n'aura plus besoin d'eux, ni d'établir aucun impôt extraordinaire, de quelque nature qu'il puisse être, ni de faire jamais aucun emprunt, parce qu'il trouverait dans l'établissement de cette dîme et des deux autres fonds qui lui sont joints, dont il sera parlé ci-après, de quoi subvenir à toutes les nécessités extraordinaires qui pourraient à arriver à l'État. »³⁵⁹

Pour en finir sur cette divergence d'interprétation du sens et de la fonction de la dîme dans l'architecture vaubaniennne de l'État, disons à nouveau que comme c'est souvent le cas, *tout est dans tout* chez Vauban. La réforme de l'impôt est à la fois un dispositif de simplification administrative, de modalités techniques de prélèvement, de clarification esthétique et morale de la vie collective dans le royaume, de justice sociale, de cohésion du corps social, de consolidation du Roi au sein du royaume, de suppression des privilèges et de re-dessin des trois ordres au sein du royaume, de financement de la transformation du réseau *d'environ cent quatre-vingt-dix* cours d'eau

³⁵⁶ Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 757.

³⁵⁷ Mireille Touzery, Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 715.

³⁵⁸ « Mais on relève qu'il s'agit là d'une donnée économique. La notion de privilège est bien neutralisée. » *Ibid.*, p. 725.

³⁵⁹ Vauban, *Les Oisivetés...* *Op. cit.*, p. 757.

du royaume permettant de redistribuer les richesses équitablement sur le territoire autant que d'accroître les revenus du royaume, de paiement des dettes de l'État³⁶⁰, de rente et d'assurance pour l'État³⁶¹. D'autres qualités la rendent supérieure aux autres impositions selon lui par :

« [...] son abondance, par sa simplicité, par la justesse de sa proportion et par son incorruptibilité. »³⁶²

La lecture de Touzery ne fait pas non plus état dans son analyse du projet de refonte de la navigation du royaume dans lequel Vauban propose un redéploiement égalitaire des richesses sur l'ensemble du territoire. On serait tenté de dire que sa lecture considère *la dîme* comme un projet autonome alors qu'il semble relever d'un projet plus global que l'on pourrait nommer par *Les Oisivetés* comme ensemble, peut-être comme architecture.

En effet, on pourra défendre ici que *Les Oisivetés* ne sont pas une succession d'articles se tournant le dos, mais constituent à plusieurs égards un projet d'ensemble dans lequel chaque partie fonctionne avec, autant qu'elle repose sur, les autres. Il ne s'agit pas ici de prétendre que les *Les Oisivetés* seraient un ouvrage à *clef*, qui comprendrait une structure secrète, cachée. Il s'agit de défendre l'idée que la pensée de Vauban est tellement systémique qu'il apparaît difficile de considérer qu'il ait pu penser sa *dîme* sans penser les rapports de celle-ci au système de navigation, au système de fortifications du pré carré, aux places qu'il est possible de rendre à l'ennemi, à l'amélioration des dépenses de guerre, etc. Il s'agit selon nous de considérer qu'il ne s'agit pas uniquement d'un *impôt*, mais plutôt d'une pièce maîtresse dans un vaste projet de réorganisation de la réalité. De fait l'entreprise des *Oisivetés*, est une construction d'économie architecturale en ce sens qu'elles refont la relation des parties du royaume entre elles d'un point de vue systémique, tant dans les infrastructures que la circulation de la valeur, ce qui est bien différent d'une gestion administrative de la valeur.

b) L'économie architecturale de Vauban

La dîme propose un régime de mise en cohérence de l'ensemble du territoire dans lequel la fiscalité et l'économie jouent un rôle majeur. Nous avancerons ici l'hypothèse que Vauban a pu jouer un rôle dans la bascule de l'architecture vers l'économie en tant que savoir hégémonique, mais que cette bascule s'est opérée depuis le savoir

³⁶⁰ « [...] le plus sûr comme le plus abondant moyen qu'on puisse imaginer pour l'acquittement des dettes de la couronne. » *Ibid.*, p. 758

³⁶¹ « L'établissement de la dîme royale assurerait les revenus du Roi sur les biens certains et réels, qui ne pourront jamais lui manquer. Ce serait une rente foncière suffisante sur tous les biens du royaume, la plus belle, la plus noble et la plus assurée qui fût jamais. » *Ibid.*, p. 758.

³⁶² *Ibid.*, p. 758.

architectural et non pas comme un saut du savoir architectural à un savoir dissocié qui serait celui de l'économie. Disons-le autrement : la production de Vauban existe indifféremment de manière bâtie ou non bâtie, et, au sein de cette mise en système d'une grande pluralité de modalités d'actions que Vauban opère, il paraît indéniable que c'est sa *dîme* qui en est l'opérateur principal.

La dimension architecturale de la dîme peut être lue depuis une compréhension de l'architecture par-delà la production de bâti notamment à travers l'usage répété que Vauban fait du terme *proportion* dans son projet d'impôt. La *proportion*, dont on connaît l'importance dans le système des ordres d'architecture, est ici convoquée dans l'impôt pour sa proportionnalité et sa capacité à opérer de la commensurabilité. Vauban écrit :

« L'établissement de la *dîme royale* assurerait les revenus du Roi sur les biens certains et réels, qui ne pourront jamais lui manquer. Ce serait une rente foncière suffisante sur tous les biens du royaume, la plus belle, la plus noble et la plus assurée qui fût jamais.

Comme il n'y a rien de plus vrai (ni de plus certain) que tous ces attributs de la *dîme royale*, ni rien de plus certain que tous les défauts qui sont imputés aux autres systèmes, je ne vois (rien qui puisse raisonnablement) détourner Sa Majesté d'employer celui-ci par préférence à tous autres, puisqu'il les surpasse infiniment par son abondance, par sa simplicité, par la justesse de sa proportion et par son incorruptibilité. »³⁶³

La justesse de la proportion est un opérateur qu'on retrouve chez Vitruve ou Alberti à propos des espacements physiques d'objets dans l'espace. Chez Vauban, cet espacement s'est déplacé dans l'impôt. Mais, s'il y a un changement d'objet, il n'y a pas de changement de nature de l'idée de proportion. Il s'agit bien d'un rapport d'intervalle qui s'opère ici non plus entre les objets mais entre les sujets du royaume.

c) Vauban et la critique de Louis XIV par l'impôt

Dans la lecture qu'elle donne de la dîme, Mireille Touzery rattache le dispositif fiscal de Vauban à l'absolutisme. Elle écrit :

« Pour se garder du mal et promouvoir le bien fiscal, Vauban se tourne vers l'État – comment l'imaginer autrement – et vers un État renforcé. Son projet s'appuie sur une action réformatrice, mais autoritaire. [...] Omniscient, ce pouvoir royal deviendrait aussi délié de tout contrôle et sans contre-pouvoirs. C'est la définition même de l'absolutisme. Un des premiers mérites de l'automatisme (supposé) de la dîme royale est en effet de rendre le Roi indépendant de tous les pouvoirs intermédiaires, "non seulement de son clergé, mais encore de tous les pays d'États". Les assemblées d'habitants n'ont plus de raison d'être.

³⁶³ *Ibid.*, p. 757-758.

Vauban a une confiance sans bornes dans l'efficacité de l'action monarchique. Et l'installation de la dîme est promise comme facile. »³⁶⁴

De ce que nous comprenons des intentions de Vauban à la lecture de l'ensemble des *Oisivetés*, la dîme n'est pas tant à comprendre comme une préfiguration des *sociétés de contrôle* décrites par Foucault et Deleuze, que comme la proposition d'une mise en système égalitaire d'un royaume dans un contexte donné qui est celui de la monarchie absolue. En effet, il se joue une partielle *désabsolutisation* de la figure du Roi dans la dîme en cela qu'elle crée une interdépendance entre le Roi et ses sujets, d'une part, et qu'elle les traite de la même manière d'autre part. Il y a chez Vauban l'idée que tout le monde doit être égal devant l'impôt pour que personne ne puisse se plaindre. Il écrit :

« Ce moyen consiste à faire contribuer un chacun selon son revenu aux besoins de l'État, mais d'une manière aisée et facile, par une proportion dont personne n'aura lieu de se plaindre, parce qu'elle sera tellement répandue et distribuée que, quoi qu'elle soit également portée par tous les particuliers, depuis le plus grand jusqu'au plus petit, (personne) n'en sera surchargé, parce que personne n'en portera qu'à proportion de (ses) revenu(s). »

L'impôt n'est pas porté par les riches pour sortir les pauvres de leur misère. Hormis les mendiants, l'ensemble des sujets est dans une situation d'égalité vis-à-vis de la contribution à l'impôt, par sa propre production de valeur. Il existe une relation d'égalité entre les sujets et le Roi dans leur égale contribution à l'impôt, proportionnellement à leur revenu, au vingtième.

Mais l'impôt en lui-même est aussi une critique de la politique d'ensemble de Louis XIV. C'est du moins la thèse de Michèle Virol dans son ouvrage *De la gloire du Roi au service de l'État*³⁶⁵. Dans cet ouvrage, l'autrice conclut sur l'idée que la dîme est une critique de Louis XIV et de son échec à faire du royaume de France un lieu de paix et de soin des populations. La publication par Vauban des *Oisivetés* quelques mois avant sa mort malgré l'interdiction de publier émise par le Roi est lue par Virol comme un acte politique d'opposition à Louis XIV.

« L'ingénieur cherche lui aussi à alimenter les caisses du Roi, mais, pour faire accepter son nouveau système fiscal, il veut apporter les preuves des conséquences néfastes des mesures en vigueur. Il propose une démonstration novatrice, dans le droit fil de ses convictions ; la France pourrait nourrir une population plus nombreuse que celle qu'elle porte, ce qui prouve qu'elle n'a pu se développer, faute de soins suffisants. C'est donc le résultat d'une mauvaise politique. Cette démonstration faite, il faut la

³⁶⁴ Mireille Touzery, in Vauban, *Les Oisivetés... Op. cit.*, p. 730.

³⁶⁵ Virol est responsable de l'édition critique des *Oisivetés*, de *Louis XIV et Vauban – correspondance et des agendas*, de *Vauban et les voies d'eau*, de *Les influences de Vauban dans le monde*, de *Vauban, architecte de la modernité*.

faire connaître. Le Roi n'a pas voulu adopter le projet de réforme fiscale proposé dans la *dîme royale*, le public sera juge. »³⁶⁶

Elle écrit aussi sur cette même idée :

« Le désaccord de Vauban avec la politique extérieure de Louis XIV s'accroît et 1706 est l'année de son opposition la plus marquée : désaveu de la guerre de Succession d'Espagne, affirmé dans son mémoire *Projet de Paix* (février 1706) et dans la rédaction du vaste *Traité de la défense des places*, qu'il destine au duc de Bourgogne. [...] C'est probablement devant ces déconvenues qu'il décide l'impression de la *dîme royale*. »³⁶⁷

Elle écrit enfin sur le rapport de Vauban au Roi :

« Une conclusion s'impose à peu près en ces termes : un maréchal de France, à la fin de sa vie, décide que le moment est venu de sortir de la confidentialité du cercle strict du Conseil du Roi un "Projet de dîme royale", pour le confier à un public éclairé et fidèle, désormais seul juge de la nécessité d'une réforme. Le choix de l'imprimé, pour élargir le public des lecteurs que ses copistes ne sauraient satisfaire, provoque un changement d'échelle et déclenche la censure. Braver la police de la Librairie apparaît toutefois comme un fait mineur dans l'histoire de cette publication, même s'il est probable que l'interdiction a été le moteur du succès de l'imprimé, en exacerbant la curiosité et en favorisant les éditions clandestines. Vauban, par la demande d'un privilège général, assume ouvertement sa volonté de rendre public un examen de la situation désastreuse du royaume à un moment où, pour poursuivre les combats, le Roi a besoin de toutes les forces du pays. [...] Celui qui a "l'oreille du Roi" va diffuser sous forme imprimée ce qu'il avait conseillé lors d'une audience, convaincu de la "bonté" de la dîme, et soutenu par des hommes de bien. Il sait qu'il mène là son dernier combat pour le bien public. Il refuse de garder le silence parce qu'il "ne craint pas" : "*Car il ne faut pas flatter, le dedans du royaume est ruiné, tout souffre, tout pâtit et tout gémit ; il n'y a qu'à voir et examiner le fond des provinces, on trouvera encore plus que je ne dis. Que si on observe le silence, et si personne ne crie, c'est que le Roi est craint et révééré, et que tout est parfaitement soumis, qui est au fond tout ce que cela veut dire*". Il n'est pas soumis, parce que noble et anti-courtisan. Il use de son privilège de noblesse pour se déclarer conseiller du Roi et malcontent, au nom de la vertu civique. »³⁶⁸

Restons-en là sur la figure de Vauban et de ses apports à l'architecture entendue par-delà la production de bâti.

³⁶⁶ Michèle Virol, *Vauban de la gloire du Roi au service de l'État*, Champ Vallon, 2003, p. 341.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 351-352.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 359-360.

5/ ENCYCLOPÉDIE, PÉDAGOGIE, ARTS : L'ARCHITECTURE DE QUATREMÈRE DE QUINCY AU POUVOIR, 1789-1839

« ce sera comme membre de cette république générale des arts et des sciences, et non comme habitant de telle ou telle nation, que je discuterai cet intérêt que toutes les parties ont à la conservation du tout. »³⁶⁹

PRÉAMBULE

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy³⁷⁰ est une figure qui nous intéresse ici de manière toute singulière puisque, s'il n'a jamais construit un seul bâtiment, il est vraisemblablement la figure qui aura le plus marqué les institutions de l'architecture en France. Figure archétypale des problèmes que pose un savoir architectural exclusivement compris comme production de bâti, Quatremère est inconnu du grand public. Dans le monde spécialisé de l'architecture, il est l'objet de très peu de rencontres et de travaux de recherches, il n'a fait l'objet que de très rares thèses ou livres. Ces textes sont peu aisés d'accès, l'iconographie le concernant est quasi inexistante. De notre point de vue, Quatremère est un continent englouti.

Pourtant, il est sans conteste une des figures qui aura le plus écrit sur la théorie architecturale de son temps. Il est aussi la personnalité qui aura sans doute le plus marqué la constitution du paysage institutionnel de l'architecture en France, jusqu'à aujourd'hui, à la fois en créant les institutions présidant à la formation des architectes et en siégeant aux jurys de nombreuses instances concernant l'ensemble du territoire français durant des décennies.

³⁶⁹ Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux arts et à la science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées, &c.*, Desenne, 1796, p. 4.

³⁷⁰ Afin de ne pas alourdir la lecture, nous nous référerons à cette figure en usant du seul nom de Quatremère.

Mais Quatremère nous intéresse aussi à un second titre. Car s'il est un théoricien pour qui l'architecture est clairement de la production de bâti, nous verrons que ses immenses travaux, dans des champs d'action très divers, servent des projets bien plus larges que la production de bâti, tout en ne pouvant être qualifiés pour nous que d'architecturaux. Par la longévité de son parcours, par l'ampleur et la pluralité de ses travaux, Quatremère nous amène à raisonner de manière profonde sur la finalité de la discipline architecturale ainsi que sur les modes d'existence de l'objet architectural.

1/ ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES D'INTÉRÊT DEPUIS LA QUESTION QUI EST LA NÔTRE

La vie de Quatremère de Quincy est très longue puisque né en 1755 et mort en 1849 il a vécu 94 ans, fait rare dans une époque où l'espérance de vie restait réduite.³⁷¹ L'étrangeté et l'importance de ce personnage sont assez bien exposées lorsqu'on comprend qu'il est né quarante ans après la mort de Louis XIV, dans un monde redessiné par la monarchie dite *absolue*, et qu'il meurt moins de quarante ans avant la naissance de Le Corbusier, l'année de la création de la ligne de chemin de fer Paris-Lyon. Quatremère meurt sous la Seconde République après avoir traversé la Révolution française, la Première République, le Directoire, le Consulat, l'Empire, la Restauration, la monarchie de Juillet et la Révolution de 1848. On pourrait presque dire de Quatremère qu'il est une des rares constantes de cette période mouvementée de l'histoire de France. Moment intermédiaire entre le monde rural de Louis XIV et le monde industriel de Le Corbusier, Quatremère est une jointure entre des mondes *a priori* aussi distants que des planètes. Dans cette période incroyablement dense en transformations politiques, sociales et techniques, de nombreuses évolutions majeures se jouent aussi dans le domaine de l'architecture dont il est, en France, un acteur déterminant.

Son existence comporte de nombreuses facettes contradictoires, d'événements, de revirements politiques assez vertigineux, mais elle comprend aussi de longues permanences. Peu d'ouvrages lui ont été consacrés comparativement notamment à des personnages comme Viollet-le-Duc ou Le Corbusier, ce qui fait de Quatremère une figure assez méconnue malgré son importance. De fait, dans le cas de Quatremère, il nous semble nécessaire de faire état de quelques éléments de sa biographie en détaillant notamment la grande diversité de ses occupations. Nous nous y emploierons tout au long de cette étude le concernant. L'influence et la prégnance dans l'histoire des arts et de l'architecture de Quatremère est immense tant d'un point

³⁷¹ « L'espérance de vie a progressé de façon spectaculaire depuis le milieu du XVIII^e siècle (27 ans pour les hommes et 28 ans pour les femmes) » Source, INSEE : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1373643?sommaire=1373710>

de vue théorique, pratique qu'institutionnel non seulement pour la France, mais pour l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles. Avec Quatremère c'est l'image d'un océan qui nous vient en tête, du fait de l'immensité de sa production écrite, du nombre et de la violence des batailles politiques, artistiques et culturelles auxquelles il a pris part, de l'ambition et de l'ampleur de ses entreprises administratives et institutionnelles et notamment des tâches accomplies dans la supervision et la construction de l'« infrastructure » des arts.

2/ MÉTHODE

a) Sources

Tout d'abord, du point de vue des sources, dans le cas de Quatremère nous avons été contraints d'infléchir notre méthode aspirant à ne traiter que de la littérature première. Nous nous repons de manière importante dans la présente étude sur les travaux de René Schneider dont on pourrait dire qu'il est son biographe le plus accompli par l'importance et l'exhaustivité des études qu'il a entreprises, mais aussi parce qu'il est le seul à notre connaissance à s'être vraiment attelé à la tâche. René Gabriel Schneider est un professeur d'université et un historien de l'art français qui vécut de 1867 à 1938. Élève de l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, il rédige une thèse intitulée *La résistance organisée au romantisme (1815-1848), Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts*, en 1910, et une thèse complémentaire intitulée *La doctrine classique d'après Quatremère de Quincy*, 1910. Ces travaux ont fait l'objet d'une publication intitulée *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*.³⁷² Outre notre étude des écrits de Quatremère de Quincy, nous nous référons assez abondamment à cet ouvrage dans la présente étude. L'auteur y agit principalement en chroniqueur de l'existence de Quatremère, le citant à de très nombreuses reprises et contextualisant ses divers travaux dans les turbulences politiques successives de son temps. Si son regard est à divers endroits sévère à l'égard de Quatremère, il procède principalement comme rapporteur d'événements, chroniqueur de l'existence de Quatremère. De ce point de vue, le travail de Schneider est inestimable. En tant qu'exercice littéraire il relève plus de la tradition des *vies* de Vasari que des monographies d'architecte telles que nous les connaissons aujourd'hui.

b) Approche

Face à une telle longévité et une telle pluralité de travaux, le premier problème qui se pose consiste à trouver une manière de raconter une figure aussi vaste que

³⁷² René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1830)*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1910.

Quatremère *dans son ensemble*. Comment se saisir de ce personnage pour pouvoir en parler de manière opératoire ? De manière artificielle nous dirons temporairement qu'il a mené trois vies en parallèle, trois longues vies, dont chacune aurait vraisemblablement suffi à faire de lui un personnage marquant de l'histoire de l'architecture. Nous proposons de restituer ce que nous avons compris du rôle de l'architecture pour Quatremère suivant trois parties en mobilisant pour chacune un terme structurant de son œuvre : *encyclopédie*, *pédagogie*, *arts*. Trois termes correspondant, comme nous nous attacherons à le montrer ici, à trois systèmes corrélés chez Quatremère. Trois systèmes, de la somme desquels se dégage une ontologie singulière de l'architecture. Ainsi, pour les trois parties qui suivent, le terme *encyclopédie* renverra ici à son système théorique. Le terme *pédagogie* renverra à son système politique. Le terme *arts* renverra à ses préoccupations considérées comme ensemble, ensemble que nous proposons ici d'appeler son *système monde*.

On pourrait dire à l'égard de cette tripartition qu'elle est somme toute assez fréquente lorsqu'on traite de Quatremère que l'on peut voir décrit tour à tour comme théoricien, politicien et académicien, avec des variantes de qualificatifs. Si une originalité de notre approche existe à son égard, elle réside vraisemblablement dans notre tentative de montrer une forme d'artificialité de cette tripartition. Notre conclusion avancera l'hypothèse que ces trois vies, regardées comme un ensemble, forment peut-être une architecture, par-delà la production de bâti.



Fig. 26 : Chaire de l'église de Saint-Germain-des-prés à Paris, dessinée par Quatremère de Quincy, 1827

I/ ENCYCLOPÉDIE : THÉORIE

Le système théorique de Quatremère est immensément dense et réticulé. Voici quelques éléments de sa biographie intellectuelle qui nous permettront de comprendre ses engagements dans la pensée théorique en architecture :

Destiné à une carrière dans le droit, Quatremère s'oriente vers l'étude des arts. Doté d'une fortune personnelle, il effectue un premier voyage de 4 ans en Italie de 1776 à 1780. En 1785 il rédige un mémoire intitulé *Quel fut l'état de l'architecture chez les Égyptiens, et qu'est-ce que les Grecs en ont emprunté ?* pour lequel il reçoit un prix de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres. C'est à cette occasion qu'il rencontre Charles-Joseph Panckoucke, éditeur de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* ainsi que de l'*Encyclopédie Méthodique*. L'*Encyclopédie Méthodique* visait à améliorer et compléter l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Panckoucke confiera au jeune Quatremère la rédaction de l'*Encyclopédie Méthodique d'architecture*, dont la publication s'étalera de 1788 à 1828. Il reviendra sur l'ensemble de cet immense travail, ainsi que du système théorique qu'il y déploie, à la fin de sa vie en refondant ce travail dans son *Dictionnaire historique d'architecture* publié en 1832.

Quatremère est considéré comme architecte par son biographe le plus conséquent, René Schneider qui écrit :

« En 1787 [Quatremère] intervient au "Journal de Paris" et près du Bureau de Ville au sujet du mode de transfert de la fontaine des Innocents, et reçoit de son ami Panckoucke la mission de composer pour l'*Encyclopédie Méthodique* un dictionnaire d'architecture ; la première partie paraît en 1788 : le voilà classé comme "architecte", et comme un des hérauts de la réforme néo-antique. »³⁷³

Au fil de sa vie, il publie une quinzaine d'autres ouvrages sur des sujets très divers dans les champs de la pédagogie, de l'archéologie, de l'esthétique, des monographies d'artistes et d'architectes, corpus sur l'ensemble duquel nous reviendrons au fil des trois parties de ce tableau. Nous présenterons ici son travail théorique en dialogue avec la question encyclopédique, car, s'il se trouve que Quatremère est le rédacteur de l'*Encyclopédie Méthodique d'Architecture*, sa conception théorique de l'architecture est, elle aussi, encyclopédique et constitue une porte d'entrée signifiante dans un système particulièrement riche.

³⁷³ René Schneider, *Quatremère... Op. cit.*, p. 3.

A/ SUR L'ARCHITECTURE COMME ART DE BÂTIR

Tout d'abord, contrairement à ce que le présent travail de thèse s'attache à explorer, la définition de l'architecture de Quatremère laisse peu de doute. Pour Quatremère, l'architecture c'est de la production de bâti. Si d'autres figures travaillées dans le présent travail laissent majoritairement une part d'interprétation importante quant aux modalités d'existence possibles de l'architecture, Quatremère est sur ce sujet d'une grande clarté et d'une grande orthodoxie. À propos du mot *architecture*, il écrit :

« Ce mot composé de deux autres mots Grecs *αρχος* & *τεχτων* signifie chef des ouvriers, & est devenu le nom général de tous ceux qui professent l'art de bâtir. »³⁷⁴

Point d'attribut hors du bâti comme chez Vitruve dont nous rappelons ici l'importante phrase du livre I, Chapitre III :

« L'architecture elle-même comprend trois parties : la construction des bâtiments, la gnomonique et la mécanique. »³⁷⁵

Il s'agit bien chez Quatremère uniquement de bâtir. Deux distinctions apparaissent toutefois dans cette adresse au bâti. Quatremère considère qu'il y a une différence entre ceux qui portent le titre d'architecte d'une part et ceux qui « connaissent ces principes » d'autre part. Il écrit :

« Mais comme l'architecture se définit ordinairement l'art de bâtir suivant des règles & des principes déterminés, le nom d'architecte ne convient aussi qu'à ceux qui connaissent ces principes, & qui savent en faire l'application aux édifices qui sont de leur invention. »³⁷⁶

Pour Quatremère ceux qui connaissent ces principes sont vraisemblablement plutôt rares puisque son encyclopédie ne dénombre pas plus d'une cinquantaine d'articles portant sur des architectes alors qu'il écrit des articles d'architecture française, italienne, arabe, égyptienne, péruvienne, mexicaine, chinoise, etc.

Seconde distinction, plus originale au sein des théories de l'architecture de manière générale, Quatremère distingue très clairement (1) l'art de bâtir et (2) l'art de bâtir en Europe à la manière des Grecs et des Romains. Quatremère introduit cette distinction

³⁷⁴ Quatremère de Quincy, « Architecture », in *Encyclopédie méthodique d'architecture*, T1, p. 101-102.

³⁷⁵ Vitruve, *De Architectura*, *Op. cit.*, p. 33.

³⁷⁶ Quatremère de Quincy, « Architecture », in *Encyclopédie Op. cit.*, p. 101-102.

dans son *Avertissement* introductif lorsqu'il écrit :

« L'histoire de l'architecture offre, comme on va le voir, à elle seule, un champ des plus vastes. Elle se présente à nous sous deux rapports très distincts : celui d'art de bâtir commun à toutes les nations de l'univers, & celui de l'art proprement dit de l'Architecture, autrement l'art des Grecs devenu celui des Romains & de toute l'Europe moderne. »³⁷⁷

Dès l'avertissement, Quatremère introduit donc une distinction *de nature*, et non simplement qualitative, au sein de l'architecture entendue comme production de bâti. Il apparaît ainsi que, pour Quatremère, n'est véritablement architecte que celui qui met *de l'Architecture* dans son *art de bâtir*. *L'art proprement dit de l'Architecture* ³⁷⁸ comme il le décrit, voit le mot *architecture* gratifié d'un A majuscule là où, dans le même paragraphe, *l'histoire de l'architecture* ne bénéficie pas de cette distinction. *L'Architecture* de Quatremère est donc un art de bâtir, mais tout art de bâtir pouvant se réclamer de *l'architecture* n'est pas nécessairement de *l'Architecture*.

1/ ARCHITECTURE ET SAVOIRS CHEZ QUATREMÈRE

a) L'architecture sans astronomie ni musique

Afin de tenter de comprendre la nature de cette distinction entre *architecture* et *Architecture*, nous nous concentrerons dans un premier temps sur ce que Quatremère considère comme relevant des compétences requises pour la formation de l'architecte. Il est sur ce point intéressant de voir comment Quatremère se démarque de Vitruve sur la question des savoirs nécessaires à l'architecte. Vitruve énonce la liste des savoirs nécessaires à la formation de l'architecte dès le chapitre 1 du Livre 1 :

« Il faut qu'il soit lettré, expert en dessin, savant en géométrie, qu'il connaisse un assez grand nombre d'œuvres historiques, qu'il ait écouté avec attention les philosophes, qu'il sache la musique, qu'il ne soit pas ignorant en médecine, qu'il connaisse la jurisprudence, qu'il ait des connaissances en astronomie et sur le système céleste. »³⁷⁹

Dans sa définition des savoirs nécessaires à la formation de l'architecte, Quatremère n'hésite pas à minorer l'importance de certains savoirs recommandés par Vitruve. Il estime notamment que l'astronomie et la musique sont moins nécessaires à

³⁷⁷ Quatremère de Quincy, « Avertissement », in *Encyclopédie... Op. cit.*, p. iii.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. iv.

³⁷⁹ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 7-9.

l'architecte de son temps. Il écrit à l'article *Architecture* de son *Encyclopédie méthodique d'architecture* :

« Cependant si l'on excepte l'astronomie & la musique dont l'étude est moins nécessaire aux architectes modernes, qu'elle ne le fut à ceux de l'antiquité, pour la construction des théâtres & des cadrans solaires, mais dont une légère teinture ne peut leur être encore que fort avantageuse, on verra que l'art de l'architecture ne saurait se passer de toutes les autres parties qui en constituaient jadis toute l'étendue ; & que de plus, les besoins modernes, & d'autres circonstances n'ont fait qu'augmenter le nombre des connaissances requises pour devenir un bon architecte. »³⁸⁰

De fait, on pourrait dire que c'est ici l'ensemble du programme de tripartition vitruvienne de l'architecture en *production des bâtiments*, *gnomonique* et *mécanique* qui disparaît. Avec la relativisation de la nécessité de l'astronomie dans la formation de l'architecte, la *gnomonique* consacrée aux cadrans solaires mais plus largement à l'étude de l'univers, décrite au livre IX du *De architectura*, disparaît chez Quatremère. On pourrait d'ailleurs avancer l'hypothèse que l'univers disparaît à double titre des écrits de Quatremère en ce sens que l'harmonie cosmique musicale semble elle aussi disparaître de sa théorie architecturale. Pour Vitruve, l'univers est présent à double titre. Il est présent sous la forme astronomique de la *gnomonique*, dont il s'emploie à décrire le mouvement des planètes. Mais l'univers est aussi présent à travers la notion d'harmonie. Chez Vitruve, les sons et la musique engagent l'univers comme ensemble, comme cosmos, comme on peut le comprendre dans cette citation du livre VI du *De architectura* où il écrit :

« Le timbre de la voix présente également des différences et des variations d'une population à l'autre. [...] C'est de même d'après une progression régulière que, dans les populations, depuis la partie centrale jusqu'à l'extrême Nord, là où s'élève au plus le ciel, la nature rend plus graves les sons émis par la voix. Du fait de son inclinaison et en fonction de la température que donne le soleil, le système du monde paraît ainsi composer, dans un accord parfait, un tout harmonieux ».³⁸¹

Sur cette dimension harmonique de l'univers, Vitruve écrit concernant des tracés régulateurs des théâtres :

« Les points où [les traits du compas] touchent le bord du cercle doivent être répartis de façon à ce qu'il y ait entre eux les mêmes intervalles que ceux au moyen desquels, dans l'étude astrologique des douze signes célestes, on calcule musicalement les rencontres des astres. »³⁸²

³⁸⁰Quatremère de Quincy, « Architecture », in *Encyclopédie Op. cit.*, p. 104.

³⁸¹ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 391-393.

³⁸² *Ibid.* p. 321.

Chez Vitruve, l'harmonie est un principe de réglages et d'intervalles qui ordonne l'univers dans son ensemble, aussi bien dans les membres physiques qui le composent que dans la vibration musicale des sons qui s'y propagent. La mécanique elle-même est intégrée à cette mécanique d'ensemble. Il explique à ce propos que le réglage de la catapulte doit lui aussi se faire par la tension homotonale de ses deux cordes, comme on le ferait d'un instrument de musique. Il écrit :

« L'architecte doit connaître la musique pour être familiarisé avec le système des relations harmoniques et mathématiques, et en outre pour pouvoir régler correctement les balistes, les catapultes et les scorpions. Dans les cadres en effet il y a à droite et à gauche les trous des ressorts à travers lesquels sont tendus, au moyen de treuils et de leviers, les faisceaux de nerfs, ceux-ci ne sont fixés et arrêtés que s'ils rendent des sons déterminés et reconnus égaux aux oreilles du spécialiste. »³⁸³

À l'inverse, pour Quatremère, les deux savoirs de l'astronomie et de la musique sont envisagés de manière purement mécanique, sans référence à l'univers astronomique ou harmonique. Comme on le voit dans l'énoncé cité précédemment par lequel il relativise ces deux savoirs, la musique est envisagée pour ses corrections acoustiques et l'astronomie strictement entendue dans sa fonction de conception des cadrans solaires. Rappelons ce passage :

« Cependant si l'on excepte l'astronomie & la musique dont l'étude est moins nécessaire aux architectes modernes, qu'elle ne le fut à ceux de l'antiquité, pour la construction des théâtres & des cadrans solaires, mais dont une légère teinture ne peut leur être encore que fort avantageuse [...] »

Ainsi l'univers disparaît de l'architecture chez Quatremère à double titre, de façon astronomique et harmonique.

b) L'harmonie sans l'univers

Un autre rapport au cadre théorique vitruvien semble indiquer que l'architecture entendue comme production de bâti est pour Quatremère une activité *terrestre*. Il s'agit de son rapport au système de proportion. Le système des proportions combiné au système modulaire constitue le système de morphogénèse principal du *De Architectura* de Vitruve. Chez Quatremère de Quincy il semble que le système des proportions en architecture soit lui aussi émancipé de toute référence à une harmonie universelle. À l'article proportion de son Dictionnaire raisonné, il raconte la naissance de l'architecture grecque dans ces termes :

³⁸³ *Ibid.*, sur l'ensemble de la thématique voir Livre X, XII, 2, p. 697 et pour la citation précise voir p. 15.

« La nature, qui n'eût jamais en vue de donner des modèles aux arts, se borne, dans les temps dont on parle, à conduire l'instinct de l'homme vers ce qui lui est utile. Si ensuite cet utile, dans les formes d'habitation, suggérées par l'instinct du besoin, s'accommode aux formes que plus tard l'instinct du plaisir y voudra associer, nous ne dirons point que cela soit venu par l'effet de la volonté de la nature, nous nous contenterons de reconnaître ce fait, comme un accident du hasard si l'on veut ; mais nous reconnaitrons que ce hasard a eu lieu en Grèce, dans les constructions primitives en bois. »³⁸⁴

Chez Quatremère l'architecture est du bâti dont les rapports de proportions sont advenus en Grèce par accident. La beauté d'une architecture ne s'étend pas dans une résonance avec l'harmonie cosmique et musicale comme chez Vitruve. L'harmonie semble résider dans sa cohérence, propre, interne, haut fait d'un art qu'il qualifie de raisonné. La cabane primitive qui apparut en Grèce contenait en elle-même, selon lui, l'intelligence d'un ordre interne unique dans l'histoire. Il écrit à l'article *architecture* ce passage portant sur la cabane et l'art de la charpente qui lui est associé³⁸⁵ :

« D'ailleurs, cette première ébauche de l'architecture exigea dès lors des calculs, une intelligence, une disposition raisonnée de poussées & de résistances, un accord dans l'équilibre des forces, & d'autres connaissances qui préparèrent aux siècles suivants la route par laquelle l'art s'éleva au point que nous verrons. On pourrait donc affirmer, quand on n'aurait pas même les preuves de l'expérience que sans la charpente, il n'y aurait jamais eu dans l'architecture d'art raisonné. »³⁸⁶

On sent déjà poindre sa condamnation sévère de l'architecture gothique qui arrive plus loin dans le même article et nous éclaire sur son usage du système de proportion :

« Plus inutilement encore chercherait on un système de proportion dans l'architecture gothique, qui n'eût rien en propre à elle, qui, quant à ce qu'on peut appeler formes, ordonnances, détails, ornements, ne fit qu'une compilation sans cohérence aucune, de tous les débris de l'architecture que lui transmis le Bas-empire. »³⁸⁷

Ni son *Encyclopédie Méthodique* ni son *Dictionnaire Historique* n'accordent de place aux sujets ne relevant pas de la production de bâti, bien que Vitruve voue respectivement les livres VIII, IX et X à l'*hydraulique*, la *gnomonique* et la *mécanique*. Quatremère ne laisse aucun espace pour l'idée que l'architecture puisse être autre

³⁸⁴ Quatremère de Quincy, « Proportion », in *Encyclopédie Op. cit.*, p. 224.

³⁸⁵ Rappelons que pour Quatremère l'étymologie du terme *Architecture* comprend la référence à la charpente. Il écrit « Ce mot composé de deux autres mots Grecs αρχος & τεχτων signifie chef des ouvriers, & est devenu le nom général de tous ceux qui professent l'art de bâtir. » Quatremère de Quincy, « Architecture », in *Encyclopédie Op. cit.*, p. 101-102.

³⁸⁶ Quatremère de Quincy, « Architecture », in *Encyclopédie Op. cit.*, p 112.

³⁸⁷ Quatremère de Quincy, « Proportion », in *Encyclopédie Op. cit.*, p 225.

chose que de la production de bâti.

S'il est désormais établi que l'architecture est entendue comme production de bâti, nous n'avons cependant toujours pas réussi ici à identifier la différence de nature qui pouvait si strictement distinguer pour lui (1) l'architecture comme art de bâtir en général et (2) l'art de bâtir en Europe à la manière des Grecs et des Romains. Pour y voir plus clair sur ce point, il nous faut ici faire un pas de côté et regarder autrement la question de la gnomonique vitruvienne. Il semble que l'implication importante de Quatremère dans une démarche encyclopédique l'inscrit au moins partiellement dans l'entreprise *des Lumières*. Et, si l'architecture de Quatremère se distingue d'un principe d'harmonie dilaté à l'échelle de l'univers tel que c'était le cas chez Vitruve, l'entreprise *Encyclopédique des Lumières* n'est pas sans lien avec une ambition de totalité suivant d'autres formes que celle qu'opérait l'univers dans la *gnomonique de Vitruve*. Attachons-nous désormais, pour mieux comprendre le sens et les fonctions de l'architecture chez Quatremère, à analyser comment il a fait entrer cet *art raisonné* de l'architecture dans le projet encyclopédique des Lumières.

B/ ARCHITECTURE ET ENCYCLOPÉDIE

L'encyclopédie méthodique d'architecture est, à notre connaissance, la première encyclopédie d'architecture à avoir été écrite sous le nom d'*encyclopédie*. Cependant, l'entreprise encyclopédique est déjà liée à l'architecture, de très longue date, puisque Vitruve, alors qu'il traite des savoirs nécessaires à l'architecte, écrit de l'architecture qu'elle est l'*encyclios disciplina* : la discipline encyclopédique. Si cet énoncé a connu des traductions diverses comme nous le verrons plus loin, il renvoie majoritairement à l'idée d'une discipline capable de totaliser la somme des savoirs. Ainsi, lorsque Quatremère rédige la première encyclopédie d'architecture, il entreprend une forme élaborée de tautologie en rédigeant une encyclopédie du savoir encyclopédique. Cette tautologie n'est pas nouvelle. Nombreux sont les exégètes de Vitruve ayant proposé de comprendre le *De architectura* comme une *encyclopédie du savoir encyclopédique*.³⁸⁸ Pierre Gros écrit à ce sujet :

« Cette universalité trouve en fait son origine et, à certains égards, sa légitimité dans ce que Vitruve appelle la connaissance encyclopédique, l'*encyclios disciplina*. Un encyclopédisme certes relatif, dont

³⁸⁸ Antonio Viola écrit dans *Vitruve, le savoir de l'architecte*, « Comme l'encyclopédie moderne, qui exprime l'exigence de transmettre l'art et la science dans un complexe de savoirs utiles est accessibles à tout, Vitruve travaille à la transmission du patrimoine des expériences acquises dans le domaine de la construction, en essayant de trouver une langue compréhensible aux citoyens "occupés par d'autres intérêts". Une langue simple et claire pour exprimer des choses qui ne le sont pas ; une langue à part entière car : "on ne lit pas d'architecture comme on écrit l'histoire ou des poèmes" (Livre V, pref.). De la sorte, Vitruve élabore son encyclopédie ». Antonio Viola, *Vitruve, le savoir de l'architecte*, Geuthner, 2006, p. 41.

l'auteur indique lui-même les limites. En effet, après avoir énuméré la liste impressionnante des disciplines que l'architecte est censé maîtriser [...], il souligne qu'à la différence de Pythéas, le grand maître du IV^e s. av. J.-C., il n'exige pas que ces divers arts soient tous pratiqués par les bâtisseurs à leur plus haut niveau, souhaitant seulement qu'ils n'en ignorent pas les principes. »³⁸⁹

Il écrit plus loin, toujours dans son introduction au traité :

« L'originalité de Vitruve et la nouveauté de son propos résident donc, comme il se plaît à le redire, en ceci que, dans la série déjà longue des traités techniques, il est le premier à avoir rassemblé tout ce qui se rapporte à l'activité architecturale. »³⁹⁰

Il est aussi intéressant de noter qu'à l'article *encycliōs* du Gaffiot (2016) l'expression de Vitruve est citée. L'architecture est convoquée jusque dans l'étymologie de *encycliōs* où l'on peut lire :

« Encycliōs, ὄν (ἐγκύκλιος), qui embrasse tout, entier, total : disciplina Vitruv. Arch. 1, 1,12, le cycle des études, éducation complète || en grec d. Quint. 1, 10, 1. »³⁹¹

Quels sont donc les liens épistémologiques existants chez Quatremère entre l'architecture comme encyclopédie et l'encyclopédie comme architecture ? Quatremère n'évolue plus dans un système philosophique reposant sur la gnomonique géocentrique vitruvienne mais sur le savoir astronomique héliocentrique des Lumières largement décrit dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Comme nous commençons à le voir, le sens et la fonction de l'architecture entendue comme production de bâti, semble excéder la seule production de bâti.

1/ AUTONOMISATION DU SAVOIR ARCHITECTURAL

Nous ne pouvons ici qu'esquisser ce qui devrait être un travail plus conséquent d'analyse du rôle de consolidation du savoir architectural opéré par Quatremère à travers son immense *Encyclopédie méthodique*. Il existe en effet une grande différence dans le traitement de la discipline architecturale entre la première *Encyclopédie* publiée par Panckoucke, celle de Diderot et d'Alembert, et la seconde, dite *methodique*. Quatremère s'exprime à ce sujet dès la première phrase de l'avertissement introductif à cette *Encyclopédie méthodique*. Il veut corriger la faible représentation donnée de l'architecture dans la première *Encyclopédie* et prend position avec virulence contre ses auteurs. Dans cette première publication, Jacques-François Blondel avait été

³⁸⁹ Pierre Gros, in Vitruve, *De l'architecture*, Op. cit., p. XXIX.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. XXXII.

³⁹¹ Article « Encyclios » in *Dictionnaire illustré Français Latin de Felix Gaffiot*.

chargé de rédiger environ 500 articles. Pour sa part, Quatremère dédiera à l'architecture quelque 3500 à 4000 articles dans son *Encyclopédie méthodique*. À ce propos, Quatremère écrit dans son *avertissement*, en introduction de cet ouvrage :

« Le Public a vu avec étonnement que l'Architecture, cet art qui, par sa double nature, tient aux inventions du génie comme à celles du besoin, qui méritait, à plusieurs titres, une place séparée & distincte dans le vaste tableau des inventions & des connaissances humaines, ait pu échapper au plan de l'Encyclopédie méthodique. Cette omission trouve sa cause & sa justification dans l'ancienne Encyclopédie même, qui a servi d'élément & de base à la nouvelle. L'extrême négligence, bien voisine de l'oubli, si peut-être elle n'est pire encore, avec laquelle l'Architecture fut traitée dans ce trop immense & trop court Dictionnaire ; le peu d'espace, disons mieux, la place presque imperceptible qu'elle y occupe, auront sans doute occasionné, & suffiront à excuser l'entier oubli de cette partie si intéressante des beaux-arts. »³⁹²

À la lecture de ce passage, on semble comprendre l'existence de débats et d'enjeux persistants autour de la question de l'autonomisation de la discipline architecturale dans cette France du XVIII^e siècle. Rappelons que l'Académie royale d'architecture a été établie par Colbert en 1671, un peu plus d'un siècle avant cette seconde encyclopédie dont la publication commence en 1788. Malgré le siècle d'existence de cette institution, le propos de Quatremère sonne comme une défense de l'architecture en tant que savoir propre. Fallait-il encore défendre l'idée que l'architecture devait être considérée comme une discipline en soi ? Quatremère écrit³⁹³ :

« L'architecture d'ailleurs assez riche de son propre sol, fournit une matière assez distincte des autres arts ; elle offre des rapports assez particuliers à elle seule pour pouvoir se présenter à part & se circonscrire dans les limites de son domaine. Le projet d'un dictionnaire d'architecture fut arrêté. »³⁹⁴

Il semble à travers ce passage, là encore, que la fragilité de l'architecture comme savoir reste persistante du temps de la jeunesse de Quatremère. Aussi, nous apparaît-il que l'*Encyclopédie méthodique* de Quatremère doit être comprise comme une défense de l'autonomie de l'architecture en tant que savoir propre, défense dont on peut dire qu'il s'y est employé par un grand nombre d'autres activités sa vie durant. Nous y reviendrons plus tard dans cette partie, mais Quatremère a en effet beaucoup œuvré à la consolidation de l'architecture comme savoir d'un point de vue (1) théorique, à

³⁹² Quatremère de Quincy, « Avertissement », in *Encyclopédie Op. cit.*, p. 2.

³⁹³ Lorsqu'il utilise ici le nom de *dictionnaire*, il désigne ce qui sera son *Encyclopédie Méthodique* et non pas son *Dictionnaire historique* de 1832. Les termes *dictionnaires* et *encyclopédie* semblent être utilisés indifféremment par Quatremère. En témoigne la critique qu'il fait de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert qu'il qualifie de « trop immense & trop court Dictionnaire ».

³⁹⁴ Quatremère de Quincy, *Encyclopédie... Op. cit.*, p. i.

travers son encyclopédie et son dictionnaire notamment, d'un point de vue (2) institutionnel, en participant de manière décisive de l'existence de l'École des Beaux-Arts, d'un point de vue (3) pédagogique en produisant et en maîtrisant la chaîne de production des architectes et de leur culture antique. Il a tellement œuvré à cette consolidation qu'il ne nous apparaît pas usurpé de le considérer comme *l'architecte de l'architecture en France*. Un tel énoncé n'est pas sans poser des problèmes à une conception de l'architecture entendue strictement comme production de bâti, car, rappelons-le, si Quatremère a structuré l'architecture en France, il n'a jamais construit un seul bâtiment.

Un des travaux mis en place par Quatremère dans ce travail de consolidation du savoir architectural comme savoir est d'un intérêt particulier du point de vue de la question qui nous occupe d'une architecture par-delà la production de bâti. Il s'agit de la relation qu'il tisse entre l'entreprise d'écriture de son *Encyclopédie méthodique* d'une part, et sa reprise de la théorie vitruvienne de l'architecture comme *savoir encyclopédique* d'autre part. La construction de l'architecture en France comme mode de production se fait chez Quatremère dans un double mouvement entre architecture et encyclopédie. Cette relation est à double sens. Nous pourrions la résumer ainsi : (1) l'Architecture est encyclopédique en cela qu'elle est une somme des savoirs. (2) L'encyclopédie d'architecture de Quatremère est architecturale *dans sa forme*.

2/ ARCHITECTURE ENCYCLOPÉDIQUE ET ENCYCLOPÉDIE ARCHITECTURALE

Arrêtons-nous un moment sur ce double mouvement. Quatremère aurait-il considéré son encyclopédie comme une architecture, lui qui fait de l'architecture exclusivement un *art de bâtir* ? L'acte de distribution, l'articulation des parties au sein d'un ouvrage est un souci constant pour les polymathes romains dans la rédaction de leurs traités.³⁹⁵ S'il est annoncé de la part de Vitruve que le traité d'architecture vise à mettre en ordre les savoirs de la discipline de tous les savoirs, est-il possible que Quatremère

³⁹⁵ Nous le verrons plus en profondeur dans la partie III, portant sur l'épistémologie architecturale, Claudia Moatti écrit à ce propos dans *La raison de Rome* « La composition, voilà l'idéal. Et d'abord dans le discours, selon les leçons de la rhétorique : la *disposition*, l'arrangement des arguments, en est une des principales parties. Elle a pour vocation de rendre clair le raisonnement de l'auteur, ce n'est pas peu. Pour construire, dit Vitruve, il ne suffit pas d'entasser les pierres, il faut mettre de l'ordre-comme dans un discours. Les auteurs du I^{er} siècle tentent ainsi de suivre un plan strict. Dans le *de lingua latina*, Varro, fait constamment le point sur l'agencement de la matière ; dans les *Res rusticae*, il annonce très rigoureusement les parties de son exposé, cherchant un ordre jusqu'à l'obsession. Et comme pour prouver qu'il domine bien son œuvre, qu'elle est parfaitement organisée, il pratique des renvois d'un passage à l'autre [...]. Le *De architectura* de Vitruve se présente de même, avec toute la précision d'une composition réfléchie : dans la préface du livre IV, Vitruve critique ceux qui ont laissé des ouvrages "sans organisation d'ensemble" (*non ordinata*) ; et au début de chaque livre, il résume l'exposé qui précède et annonce les points à traiter. » Claudia Moatti, *La raison... Op. cit.*, p. 221-222.

n'ait pas pensé qu'un tel travail d'organisation, de structuration et de mise en ordre relevait de l'architecture ? Nous proposerons ici l'hypothèse que l'entreprise de l'*Encyclopédie méthodique* chez Quatremère est une entreprise architecturale. Nous proposerons aussi de dire que cette entreprise se fait dans un aller-retour fertile entre *encyclopédie de l'architecture* et *architecture de l'encyclopédie*. Nous affirmerons enfin que cette relation peut être comprise dans ces termes : l'encyclopédie est la somme des savoirs tandis que l'architecture est le savoir de la somme.

Mais afin d'étayer de telles assertions, il est nécessaire d'analyser dans les textes ces relations entre *architecture* et *encyclopédie*. Tout d'abord, sur la question de l'architecture comme savoir encyclopédique, il est clair que Quatremère reprend Vitruve. Quatremère écrit :

« L'art de l'architecture au contraire n'a pu être que le fruit de la société la plus perfectionnée par la civilisation, par toutes les causes morales, par le concours de tous les autres arts. »³⁹⁶

Mais il est plus intéressant de nous arrêter un instant sur sa traduction du célèbre passage de Vitruve sur l'architecture de l'*encyclios disciplina*. Vitruve écrivait au livre 1, 1, 12 du *De architectura*, en latin :

« Encyclios enim disciplina, uti corpus unum, ex his membris est composita. Itaque qui a teneris aetatibus eruditionibus variis instruuntur, omnibus litteris agnoscunt easdem notas, communicationemque omnium disciplinarum, et ea re facilius omnia cognoscunt. »³⁹⁷

Cette phrase est traduite par Claude Perrault en 1673 ainsi :

« Mais quand on aura remarqué que toutes les sciences ont une communication et une liaison entre elles, on se persuadera que cela est possible, car la science universelle est composée de toutes ces sciences, comme un corps l'est de ses membres. »³⁹⁸

On constate ici que Perrault traduit l'*encyclios disciplina* par les termes *science universelle*. Dans la traduction de Pierre Gros en 2015 on peut lire :

« Mais quand ils auront remarqué que toutes les disciplines ont des liens réciproques et des sujets communs, ils croiront facilement que c'est possible : la science encyclopédique est en effet composée de ces membres comme un corps unique. »³⁹⁹

³⁹⁶ Quatremère de Quincy, *Encyclopédie... Op. cit.*, p. 109.

³⁹⁷ Vitruve, *De Architectura*, *Op. cit.*, p. 18.

³⁹⁸ Traduction d'un passage du chapitre premier du livre I, *De l'éducation des architectes* du *De Architectura* de Vitruve par Claude Perrault – p. 33-34, Édition André Balland.

³⁹⁹ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 18-19.

Gros traduit pour sa part cette expression par *science encyclopédique*. Fait extrêmement signifiant, chez Quatremère, dans l'*Encyclopédie méthodique* à l'article *architecte* qui comporte nombre de citations de Vitruve on peut lire une reprise de ce même passage qu'il traduit ainsi :

« Mais, quand ils auront remarqué que toutes les sciences ont une liaison entr'elles, ils seront persuadés que cela est possible : car l'Encyclopédie est composée de toutes ces sciences, comme un corps l'est de ses membres. »⁴⁰⁰

L'architecture n'est plus la *science universelle* de Perrault, elle n'est plus la *science encyclopédique* de Pierre Gros, l'architecture *c'est l'encyclopédie*. Ainsi, alors qu'il rédige lui-même une encyclopédie d'architecture, Quatremère assigne à la discipline architecturale entendue comme *savoir de tous les savoirs*, le nom et la fonction de l'encyclopédie elle-même.⁴⁰¹ Le concept d'*encyclios disciplina* apparaît ainsi central chez Quatremère et atteste pour lui d'une dimension architecturale de l'encyclopédie elle-même. Nous en resterons ici pour ce qui est de l'architecture comme encyclopédie chez Quatremère. À défaut peut-être de l'avoir démontré, il nous semble avoir montré que Quatremère pouvait faire usage de l'architecture *par-delà la production de bâti* en faisant de son *Encyclopédie* une architecture suivant la tradition romaine à laquelle Vitruve a pris part, de mise en ordre des savoirs. Pour renforcer notre thèse selon laquelle l'encyclopédie fonctionne chez Quatremère comme une architecture nous brosserons à grands traits trois idées complémentaires :

1/ Quatremère construit une encyclopédie qu'il veut exhaustive sur la question de l'ensemble des modalités d'existence et d'incarnation de l'Architecture. L'architecture doit y être circonscrite comme un *tout* dont il aura fait le tour. Il écrit :

« Nous avons voulu que rien de ce qui constitue l'ensemble de l'Architecture, rien de tout ce qui peut intéresser l'artiste, le philosophe & le curieux, ne pût échapper à notre plan. »⁴⁰²

C'est la même idée que l'on retrouve ici dans laquelle il affirme de surcroît que son encyclopédie est la première à avoir jamais rassemblé la somme de ce savoir comme *corps complet*.

⁴⁰⁰ Quatremère de Quincy, *Encyclopédie... Op. cit.*, p. 103.

⁴⁰¹ Il n'est pas le seul à user de cette traduction. Jean Martin écrivait en 1547 : « L'encyclopédie (ou doctrine circulaire) est ni plus ni moins comme un corps composé de tous ses membres ». In *La formation de l'architecte, Vitruve, De l'architecture*, in Françoise Fichet, 1995, *Théorie architecturale à l'âge classique, essai d'anthologie critique*. Pierre Mardaga Éditeur, p. 62.

⁴⁰² Quatremère de Quincy, *Encyclopédie... Op. cit.*, p. iii.

« On verra surtout qu'aucun autre ne sollicitait davantage l'ouvrage entièrement nouveau qu'on a entrepris, c'est-à-dire un corps complet d'Architecture, dont l'ensemble n'avait pas encore été même projeté. Jamais aussi peut-être tous les moyens relatifs à la perfection d'un tableau général de l'Architecture ne se sont trouvés, ni en plus grand nombre, ni plus faciles à rassembler. »⁴⁰³

La question de l'*unité* est tellement importante dans la théorie esthétique de Quatremère de Quincy qu'il semble difficile de croire que la dialectique entre le tout et les parties à l'œuvre dans la rédaction de son encyclopédie comme *corps complet* de l'architecture, n'ait pas été pensée comme relevant elle-même de l'architecture. Quatremère écrit à l'article *unité* de l'encyclopédie méthode d'architecture :

« L'unité n'est la condition principale de tout ouvrage, que parce qu'elle a son principe dans l'unité même de notre âme. Or, cette unité de notre âme est une de ces vérités de fait, tout autant que de théorie, dont nous trouvons en nous la plus facile démonstration. Elle se révèle et se manifeste à tout instant par cette unité d'action, dont les plus simples rapports que nous font à tout moment nos sens, nous donnent sans cesse la preuve. »⁴⁰⁴

Il est aussi important de noter que cette notion de *corps complet* est une formule vitruvienne tirée du passage sur le savoir de l'architecte. Gros traduit ce passage comme suit :

« La science encyclopédique est en effet composée de ces membres comme un corps unique. »⁴⁰⁵

2/ Une autre dimension de son travail donne une dimension architecturale à son encyclopédie. Comme c'était le projet de Vitruve, Quatremère va refondre le savoir architectural suivant une nouvelle organisation systémique. Sa présentation de l'architecture au sein de l'encyclopédie est composée de 5 parties, faites de catégorisations neuves, venant rebattre les cartes des dix livres du *de architectura*. Il écrit :

« Ce projet nous a conduit à reconnaître dans l'architecture cinq parties très distinctes qui forment les cinq points de vue généraux de cet ouvrage, & qui n'ont jamais été considérés qu'imparfaitement, ou du moins ne l'ont jamais été d'un seul coup d'œil. Ces cinq parties sont : *la partie historique & descriptive, la*

⁴⁰³ *Ibid.*, p. ii.

⁴⁰⁴ Quatremère de Quincy, article « Unité », in *Encyclopédie méthodique d'Architecture*, tome III, 1825, p. 548. « Le plan déterminant les masses extérieures, comme les distributions intérieures, le principe de son unité reposera d'abord, sur l'idée la plus claire qu'il sera possible, de la nature de l'édifice, c'est-à-dire de la raison pour laquelle chaque partie s'y devra trouver, et de la raison de ses rapports avec le tout. » *Ibid.*, p. 551-552.

⁴⁰⁵ Vitruve, *De Architectura*, *Op. cit.*, p. 19.

partie métaphysique, la partie théorique, la partie élémentaire ou didactique, & la partie pratique. »⁴⁰⁶

Ainsi, il y a une dimension architecturale de son encyclopédie au sens ou, à la manière d'un architecte écrivant un nouveau type de traité, il recodifie par la forme encyclopédique la pensée architecturale.

3/ Troisième fait nous amenant à considérer que l'encyclopédie est conçue comme une architecture, Quatremère invente une forme d'articulation des parties et du tout au sein de son encyclopédie qui relève pour nous d'une architecture entendue par-delà la production de bâti. La forme de l'encyclopédie est double. Selon Quatremère l'encyclopédie méthodique fonctionne à la fois de manière alphabétique, comme un dictionnaire, mais elle peut aussi se transformer en traité suivant un ordre de lecture spécifique des articles la composant. Il écrit :

« & si nous nous dispensons d'un discours préliminaire, nous en ferons mention à la tête du tableau méthodique, qui doit indiquer l'ordre de lecture que peuvent comporter les divers articles de ce dictionnaire pour devenir des traités suivis. »⁴⁰⁷

Nous n'avons pas trouvé ce tableau méthodique, aussi nous ne sommes pas en mesure d'affirmer que cette intention de Quatremère a été menée à son terme. Cependant une telle idée atteste à notre sens d'une pensée de la forme qui relève du savoir architectural.

II/ PÉDAGOGIE : POLITIQUE POUR ET PAR LES ARTS

Dans cette seconde partie portant sur la pédagogie, nous nous attacherons à exposer l'action que l'on qualifierait habituellement de politique de Quatremère, ou bien ce que René Schneider nomme assez justement sous la forme euphémisante de *son intervention dans les arts*. Nous commencerons comme dans la première partie par un bref énoncé d'éléments biographiques de cette seconde des trois vies que nous lui prêtons : sa vie politique⁴⁰⁸.

En 1789 Quatremère est à compter parmi les révolutionnaires. Il est membre de

⁴⁰⁶ Quatremère de Quincy, *Encyclopédie... Op. cit.*, p. iii.

⁴⁰⁷ Quatremère de Quincy, *Encyclopédie... Op. cit.*, p vii.

⁴⁰⁸ L'ensemble des éléments biographique présentés ici est, sauf rares exceptions, tiré de l'ouvrage de René Schneider, *Quatremère... Op. cit.*

l'Assemblée des représentants de la commune de Paris. Élu la même année parmi les 746 députés de l'Assemblée législative faisant suite à la constituante révolutionnaire, il siège avec les royalistes et défend une monarchie constitutionnelle. Emprisonné en 1793 pour son opposition aux Jacobins, il est libéré après Thermidor. En 1795, il est un des organisateurs du coup d'État du 13 vendémiaire an IV, visant à rétablir la monarchie. Cette tentative est écrasée par Bonaparte. Quatremère est condamné à mort par contumace pour cette participation, puis est acquitté quelques mois plus tard. En 1797, sous le Directoire, il est élu député de la Seine. Profondément royaliste, il est écarté par les Jacobins jusqu'au 18 Brumaire 1799. Conseiller général de la Seine en 1800 il entre à l'Institut en 1804 et rallie dès 1814 la Restauration qui le met en poste comme secrétaire perpétuel de l'Académie en 1816⁴⁰⁹. Il occupe ce poste jusqu'en 1839, ce qui constitue son plus long mandat. Il se retire de cette fonction du fait de son âge avancé, de quatre-vingt-quatre ans, pour vivre encore dix ans et exercer une influence toujours majeure dans le monde des arts jusqu'à sa mort.

En parallèle de son encyclopédie et de son dictionnaire, Quatremère publie une quinzaine d'autres ouvrages sur des sujets très divers, dans les champs de la pédagogie, de l'archéologie, de l'esthétique, des monographies d'artistes et d'architectes. Ce que nous désignons ici par *pédagogie* est la manière dont il a travaillé par son action politique à construire une transformation collective des êtres par les arts. Nous traiterons ainsi ici à la fois de ce qu'il a mis en œuvre à propos de l'enseignement des arts, mais aussi, comme nous le verrons en détail, de ce que les arts ont selon lui à enseigner aux individus par leur présence dans l'environnement urbain. Citons ici tout d'abord quelques ouvrages de son œuvre traitant des considérations pédagogiques dont nous allons faire ici état :

_ *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie ou d'École publique et d'un système d'encouragement*, 1791

_ *Transformation du Panthéon en son apparence actuelle*, 1793

_ *Essai sur l'idéal dans ses applications pratiques aux arts du dessin*, 1837

Avant de nous employer à l'analyse du système pédagogique de Quatremère, il est important de clarifier la relation qui s'organise selon lui entre l'architecture et les autres arts. En effet, dans ces travaux pédagogiques, Quatremère ne parle pas tant de l'architecture que *des arts*. Qu'entendait-il par les arts ? Il faudrait ici une étude plus conséquente pour en faire le tour. Cependant, on trouve à la lecture de l'introduction à ses *Considérations sur les arts du dessin en France*, une définition de ce qu'il entend par

⁴⁰⁹ « Quatremère imposera son sectarisme tyrannique à l'École des beaux-arts à partir de l'Académie, dont il sera le secrétaire perpétuel dès sa création en 1816. » Jeanne Laurent, *À propos de l'école des Beaux-Arts*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1987, p. 47.

les arts et la place que l'architecture y occupe. Il écrit :

« L'on appelle arts du dessin, pour les distinguer des autres arts, ceux qui emploient essentiellement le secours de la main et qui consistent dans l'imitation matérielle et intellectuelle de la nature, soit par le moyen des couleurs, soit par l'entremise de lignes et de contours tracés sur une superficie, ou résultants de la saillie de la matière. Trois seuls arts ont droit à la dénomination d'arts du dessin : la peinture, la sculpture et l'architecture. »⁴¹⁰

En soi, le continuum qu'il décrit entre les divers arts du dessin constitue assez clairement ce qui chez lui fonctionne comme une architecture par-delà la production de bâti. Nous y reviendrons dans la troisième partie de ce tableau, mais retenons simplement ici que l'architecture n'est qu'une partie plus grande de la construction de l'environnement effectuée par *les arts*.

Le système pédagogique qu'il propose est un projet politique au sens « noble » et large d'organisation ou d'autogestion d'une Cité. Cette ambition se ressent fortement à la lecture de ces trois textes qui ont la grande qualité d'être des écrits à l'articulation de l'art, dans ses implications théoriques et philosophiques, et de la politique, dans ce qu'elle a de plus concret mais aussi d'ambitieux pour penser l'organisation collective du corps social. Ceci constitue l'intérêt, peut-être la singularité, du rôle politique de Quatremère dont nous défendrons ici l'idée qu'elle est porteuse de deux propositions fécondes pour la question qui nous occupe d'une architecture par-delà la production de bâti :

A/ L'entreprise pédagogique de Quatremère est une entreprise politique qui est indissociable des arts. Il s'agit au sens profond d'une politique *pour* les arts.

B/ Son entreprise pédagogique d'ensemble fait de son engagement politique une pratique, si ce n'est artistique, au moins relevant d'une volonté de mettre les formes artistiques et les enjeux de l'art au cœur du dispositif de l'État. Sa pensée d'une pédagogie d'ensemble invite à repenser le politique par l'art. C'est une politique *par* les arts.

A/ POLITIQUE POUR LES ARTS

Concernant la politique menée par Quatremère pour le développement des arts, arrêtons-nous en premier lieu sur le nombre important d'institutions artistiques à vocation pédagogique qu'il a fondées. Si Quatremère a écrit énormément de textes, sa politique des arts montre combien il est un acteur réel de la politique de son temps,

⁴¹⁰ Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie ou d'École publique et d'un système d'encouragement*, Desenne, 1791, p. ix.

porteur de chantiers concrets. Il a pris part à, parfois même créé, de nombreuses institutions ayant des objectifs conséquents. De la longue liste dressée par Schneider nous ne citerons ici que ces travaux les plus marquants :

_ Au tournant de la Révolution, Quatremère prend parti pour la liberté d'exposition publique pour tous dans un même lieu, le Louvre, qui sera selon son mot « dans la République des arts ce qu'est la liberté de la presse dans un État ».

_ Quatremère défend l'idée d'un jury mixte au Salon. Ceci sera rendu effectif par la constituante. Quatremère proposait que le jury soit composé de vingt juges élus par l'Académie et de vingt juges élus par les autres artistes ayant exposé au Louvre.⁴¹¹

_ Quatremère avance l'idée et défend la création d'une École des Beaux-Arts ainsi que la création de l'Institut de France, c'est-à-dire une Académie des Académies.

_ Vingt-trois ans secrétaire perpétuel de l'Académie, il dirige l'instance qui gère le grand prix, en ordonne les sujets, en juge les résultats, apprécie les envois des pensionnaires de Rome, présente au ministre trois candidats aux fonctions de directeur de la Villa. Le gouvernement, les particuliers le consultent à l'envi sur les commandes, projets, récompenses et admissions au salon.

_ Entre 1816 et 1830 il travaille, en tant que Secrétaire perpétuel de l'Académie, à mettre en œuvre une doctrine et un art d'État.

La participation déterminante de Quatremère de Quincy aux deux institutions majeures pour le système des arts en France que sont l'École des Beaux-Arts et l'Institut de France doit faire ici l'objet d'une attention particulière. Il est important tout d'abord de faire mention du fait que ces deux institutions existent encore aujourd'hui. René Schneider écrit à ce propos :

« Mais son plus grave grief contre l'Académie, c'est le vice de son enseignement. Ici est la partie la plus originale, la plus féconde des *Considérations*, avec deux nouveautés qui ont fait fortune : le programme d'une École des Beaux-Arts et la première idée de l'Institut. »⁴¹²

Il écrit à propos des Beaux-Arts :

« Ce programme appartient bien à Quatremère. Paroy ne s'y est pas trompé : “celui-ci, dit-il, fait décider que l'École de dessin prendrait le nom d'École Nationale des Beaux-Arts”. »⁴¹³

⁴¹¹ René Schneider, *Quatremère... Op. cit.*, p. 157.

⁴¹² *Ibid.*, p. 158.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 160.

Il écrit à propos de l'institut :

« Quant à l'idée de l'Institut, il l'a eue quatre ans avant la Convention. Elle est dans le titre même de la "seconde suite" dont le chapitre VII est tout entier consacré à lui donner forme et vie dans le cadre du Louvre. »⁴¹⁴

Concernant la création de l'Institut, Quatremère écrivait pour sa part :

« La liaison des sciences, des lettres et des arts, la correspondance qui existe entre les trois régions des connaissances et des facultés humaines, la nécessité d'un chef-lieu commun, d'un point central d'instruction pour toute la France, au milieu duquel s'élèverait cet arbre méthodique de la science, qui jusqu'à présent n'a existé que dans les livres, l'utilité enfin d'un institut général correspondant avec toutes les écoles partielles du royaume n'échapperont pas à la sage prévoyance et à la profondeur de nos législateurs. »⁴¹⁵

À propos du rôle joué par Quatremère dans la création de l'École des Beaux-Arts, Jeanne Laurent écrit :

« L'Assemblée constituante devait organiser l'instruction publique avant de se séparer. C'est pour l'alerter sur l'importance de la formation des artistes et orienter ses décisions à ce sujet que Quatremère de Quincy publia ses *Considérations sur les arts du dessin*. Il y préconisait la création d'une école publique des arts du dessin. Les deux *Suites* à ces *Considérations* contiennent des propositions détaillées et chiffrées sur cette institution. Quatremère de Quincy allait exercer pendant un demi-siècle une influence qui lui survivra longtemps. On peut même se demander si elle a tout à fait cessé de nos jours. »⁴¹⁶

Laurent montre combien il s'agit bien d'une entreprise concrète de conception à laquelle se livre Quatremère dans cet ouvrage. C'est le cas y compris dans le traitement de sa dimension économique. Elle écrit :

« Ses prévisions budgétaires, établies avec précision à la lumière de celles du projet des académiciens et compte tenu des dépenses de l'École d'architecture et de l'École gratuite de dessin, font apparaître une économie. Il l'attribue au principe dont il est parti. "Je n'ai voulu voir, dit-il, que l'intérêt des arts, et non l'intérêt de ceux qui les professent ; j'ai eu en vue l'avantage de l'enseignement, avant de m'occuper des avantages de ceux qui enseigneront ; j'ai cru enfin qu'il fallait créer des places pour les besoins de

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁴¹⁵ Propos de Quatremère rapporté par Jeanne Laurent dans *À propos... Op. cit.*, p. 77.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

l'enseignement, et non pas pour imaginer de chimériques besoins d'enseignements, pour avoir le plaisir de se créer des places". »⁴¹⁷

Les *Considérations sur les arts du dessin en France* ne sont donc pas une simple incantation philosophique sur les vertus de l'art. Elles constituent un projet précis et chiffré d'école. Mais par-delà la précision de son entreprise de conception d'un système de formation, cet ouvrage nous intéresse ici particulièrement puisque Quatremère y expose une politique de refonte de l'appareil productif par les arts du dessin. Il propose une politique de la production dans laquelle sont envisagées, de manière insécable, la dimension économique de cette entreprise au niveau national et l'influence morale sur les mœurs de ces mêmes arts. Il y développe une approche systémique de la question de la production sans qu'il soit possible de dissocier ce qui relève de l'esthétique, du politique et de l'économique. Il brasse ces ensembles dans un même geste d'une saisissante cohérence comme on peut le voir par exemple dans cet énoncé :

« La vertu est le premier besoin des peuples, [...] c'est parce que je crois que les arts peuvent servir utilement la cause de la liberté et de la vertu, que je vais examiner avec détail, comment ils se lient aux intérêts politiques du commerce et de l'industrie. »⁴¹⁸

Quatremère travaille à mettre en œuvre ce que nous proposerons ici d'appeler une réforme de l'appareil productif par les arts. C'est ce que nous entendons par sa politique *par* l'art, à la description de laquelle nous allons désormais nous employer.

B/ POLITIQUE PAR LES ARTS

N'étant pas historien, il est difficile pour nous d'évaluer ici avec justesse combien le positionnement de Quatremère est singulier pour son temps. Mais dans le tableau des huit figures que nous avons retenues pour notre étude, la grande singularité de l'implication politique de Quatremère est qu'elle se fonde sur les arts. Quatremère travaille à faire exister la production des formes dans la sphère du politique et non pas à côté d'elle. Sur ce sujet, Schneider raconte par exemple ce fait étonnant pour notre temps que lorsque la première édition des lettres du peintre Nicolas Poussin fut publiée, le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts qu'était Quatremère s'empressa de les faire acheter par l'État comme une mesure d'utilité publique :

« Pour lui donner plus de portée, il fait décider que tous les exemplaires, puisqu'après tout les fonds

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴¹⁸ Quatremère de Quincy, *Considérations... Op. cit.*, p. 58-59.

d'académie sont "fonds d'État", seront déposés à la bibliothèque du Ministère de l'Intérieur. »⁴¹⁹

Durant tout le processus révolutionnaire, la Première République, le Directoire, le Consulat, l'Empire, la Restauration et la Monarchie de Juillet, Quatremère défend l'importance d'un art public, accessible à tous, pour la bonne formation des citoyens. Dans la mise en œuvre de ce vaste chantier, ses interlocuteurs ne sont pas comme aujourd'hui les membres du ministère de la Culture, qui ne sera créé qu'en 1959. Les questions artistiques se traitent alors directement avec le ministre de l'Intérieur.⁴²⁰ Pour mener à bien ces entreprises de construction institutionnelles, il devra notamment travailler avec un ministre de l'Intérieur tel qu'Adolphe Thiers, futur chef du gouvernement et fossoyeur de la Commune.⁴²¹ L'intervention de Quatremère dans les arts a pour objet de placer l'art au cœur du dispositif de l'État. Il est difficile sur ce sujet de bien comprendre quelle était la relation des formes artistiques avec le pouvoir à ce moment de l'histoire en règle générale. À ce sujet, Schneider fait état de tensions puissantes dans les débats sur l'art et ses formes. Par exemple, Quatremère a déclamé tout au long de sa carrière d'administrateur des arts des *éloges funèbres*, à chaque disparition d'un architecte de renom. À propos de l'un d'eux, Schneider rapporte que l'intervention d'un détachement militaire est nécessaire pour obtenir le calme :

« En 1826, pendant l'éloge historique de l'architecte Bonnard, qu'il [Quatremère] martèle lentement de son "menton lourd et large", les jeunes murmurent, interrompent, l'assemblée proteste, la lecture est suspendue, un détachement militaire pénètre dans la salle. »⁴²²

Le fait qu'un éloge funèbre portant sur la carrière d'un architecte puisse susciter l'intervention d'un détachement militaire nous dit quelque chose de la différence de son temps en regard du nôtre. Cela nous dit aussi quelque chose de la place des arts de son temps en regard de leurs places pour notre temps. Quatremère doit traiter directement avec Thiers pour le choix des artistes devant peindre les portraits des peintres les plus illustres composant son *Élysée* dans la salle particulière des séances à l'Institut. Schneider raconte à ce propos :

« Mais les grands artistes n'y seront plus seuls ; il écrit à Thiers ministre de l'Intérieur, que les peintres de l'Académie des Beaux-Arts offrent de peindre "des portraits d'hommes célèbres, à placer dans les médaillons qui compléteront la décoration de la salle, avec les statues de Poussin et de Puget". Thiers

⁴¹⁹ René Schneider, *Quatremère... Op. cit.*, p. 269.

⁴²⁰ « Quatremère, nommé par le ministre de l'Intérieur à la commission chargée avant la fonte du bronze d'examiner son projet entre quelques autres, et de proposer toutes les modifications convenables », *Ibid.*, p. 100.

⁴²¹ « C'est sur lui que compte le ministre de l'intérieur pour veiller « aux intérêts de l'art ». *Ibid.*, p 105.

⁴²² *Ibid.*, p. 266.

accepte, et lui demande de lui signaler les artistes qui se proposent. »⁴²³

Si la très puissante présence des représentants politiques dans les choix artistiques peut étonner nos sensibilités du XXI^e siècle, il nous faut mettre en regard ce que les arts ont à gagner ou à perdre à être absents de cette prise avec le politique. C'est pour nous tout l'intérêt de la fonction pédagogique de l'art chez Quatremère. C'est toujours avec cette croyance puissante dans les capacités pédagogiques de l'art d'améliorer les sociétés humaines que Quatremère défend la présence des arts au cœur des fonctions de l'État. C'est cette conception pédagogique de l'art qui constitue la matrice conceptuelle à l'œuvre aussi bien pour son intervention au Panthéon que pour les fêtes qu'il organise pour les célébrations révolutionnaires. Schneider écrit :

« C'était comme commissaire à l'instruction publique près le directoire du département qu'il dirigeait les travaux du panthéon, c'est comme commissaire à l'Instruction publique près la Législative qu'il est chargé, en mai 1792, du rapport et du projet de décret relatif à la cérémonie. [...] le grand principe, à ses yeux, c'est l'instruction publique : "les cérémonies civiques sont la leçon de tous les hommes et de tous les âges... ; les fêtes périodiques, à ses époques consacrées par de grands événements, sont les plus forts instruments qu'on puisse employer pour les porter à l'imitation et à l'amour de tout ce qui est beau". »⁴²⁴

Schneider précise à propos de ce programme de fêtes :

« Quatremère annonce un programme de fêtes civiques, établies d'après ce principe "d'instruction universelle ; les unes célébreront la liberté, les autres la loi, d'autres les défenseurs de la Patrie, mais toutes doivent soumettre le décor d'art à la vertu d'enseignement comme le langage à l'idée". »⁴²⁵

Mais au-delà des fêtes et de leur dimension pédagogique, c'est le dispositif institutionnel qu'il met en place qui contribue à inscrire les arts dans les affaires de la nation. Quatremère travaille à mettre en œuvre une société artistique. Cela prend chez lui la forme de deux projets qui nous apparaissent particulièrement intéressants depuis la question qui est la nôtre : (1) la transformation de l'appareil productif de son temps par les arts. (2) La mise à contribution de l'art à l'unification territoriale.

⁴²³ *Ibid.*, p. 116.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 55.

1/ TRANSFORMATION DE L'APPAREIL PRODUCTIF PAR L'ART

« Avant de mesurer le degré d'utilité que la France peut retirer de l'exercice des arts du dessin, il fallait savoir jusqu'à quel point leur culture pouvait s'y introduire et y prospérer. Quant à la mesure du besoin que cette nation peut avoir de ces arts, elle consiste infailliblement dans la découverte du bien et du mal qu'ils peuvent lui faire. Cet examen est susceptible d'être fait sous deux rapports, sous celui de la morale et sous celui de l'économie politique ; car les arts du dessin ont une influence sur les mœurs des peuples et sur les produits de leur industrie. »⁴²⁶

Comme nous avons pu le voir précédemment, l'ambition de Quatremère pour les arts l'amène à faire de la production des formes, et des individus employés à les produire, une affaire centrale pour l'État. Il en va de la constitution politique des sujets. Mais Quatremère corrèle cette question politique et morale à une question économique. Son ouvrage intitulé *Considérations sur les arts du dessin en France* est aussi l'occasion d'une proposition de réforme de l'appareil productif. Dans un chapitre intitulé *La France a-t-elle, ou non, besoin de l'exercice des arts du dessin ?* il dépasse la question culturelle des mœurs auxquelles on associe encore massivement les arts aujourd'hui pour engager la question de *l'influence des arts du dessin sur l'industrie et le commerce*. Si ceci peut nous paraître assez banal du fait de l'accoutumance de nos sociétés contemporaines à la mercantilisation des arts, il nous faut nous arrêter un moment pour bien le lire, car le projet qu'il dessine est d'une autre nature. Quatremère écrit :

« à Dieu ne plaise que je m'en permette les conseils, et qu'aucune vue intéressée m'engage au moindre sacrifice à la vertu en faveur des arts. C'est parce que je crois qu'ils peuvent servir utilement la cause de la liberté et de la vertu que je vais examiner avec détail comment ils se lient aux intérêts politiques du commerce et de l'industrie. »⁴²⁷

La production de richesses occasionnée par l'ensemble des activités de l'art n'est pas étrangère à son propos. Il y voit clairement un intérêt pour « le nombre d'hommes que cet exercice fait vivre ».⁴²⁸ Il exprime tout aussi clairement l'intérêt des arts du point de vue économique dans le commerce international.

« Mais dans l'état actuel de l'Europe, ce genre de considération ne saurait se voir sous un point de vue aussi isolé. Toutes les nations étant l'une envers l'autre dans un état de pression et de contrepoints, il ne se fait jamais dans l'industrie d'une nation un mouvement qui ne réagisse chez les autres par

⁴²⁶ Quatremère de Quincy, *Considérations... Op. cit.*, p. 52-53.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 58-59.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 58-59.

l'enchaînement des rapports commerciaux. On peut assurer qu'une nation ne gagne rien qu'au préjudice des autres ; les pertes qu'elle fait vont de même enrichir ses voisins. »⁴²⁹

Mais la finalité première de cette entreprise de transformation du système productif par l'art est de transformer le corps social lui-même. Il écrit :

« Eh bien ! d'où résulte cette supériorité sur certaines nations moins commerçantes et qui pourraient bien devenir davantage ? De la culture des arts du dessin, et voici comment. Il en est du goût dans les matières politiques. Le plus grand nombre est toujours mû et conduit par le plus petit. C'est parce qu'il s'est trouvé deux ou trois hommes, qui, par la force de la pensée, ont pénétré jusqu'aux profondeurs de la législation, qu'un petit nombre d'hommes, devenus les disciples de ces grands maîtres, ont répandu leur doctrine ; que de proche en proche la lumière s'est communiquée. Lorsqu'enfin ces idées sont devenues familières à cette classe d'hommes dont l'opinion est faite pour ébranler, je ne dirais pas l'entendement, mais l'instinct de la multitude, les révolutions se préparent, et vous voyez cette lueur faible dans son commencement, devenir un foyer qui jette sur tout des torrents de lumières. »⁴³⁰

Pour Quatremère on pourrait dire en faisant une analogie anachronique que ce n'est pas l'argent qui est censé ruisseler sur l'ensemble du corps social, mais une forme d'éducation politique par l'art qui transforme les êtres au point d'y faire naître l'idée même de révolution. Par la déploiement dans le réel de productions artistiques de qualité, les populations s'en trouveront élevées. Il explique :

« Voulez-vous que les lumières, l'intelligence, le goût de la convenance, la perfection des détails, le sentiment de la propriété, tout enfin ce qui constitue l'invention dans tous les genres d'industrie exercée par la multitude ignorante, s'y insinuent et s'y communiquent, ayez un foyer d'invention où l'esprit d'un petit nombre de privilégiés s'échauffe par les plus hautes méditations à la recherche du beau le plus idéal ; ayez un *maximum* d'invention, d'où, de proche en proche, le goût du beau gagnera jusqu'aux derniers produits de la main. Ne croyez pas que ce petit nombre d'hommes occupés de l'imitation intellectuelle de la nature, soit sans rapport avec ceux qui ne semblent destinés qu'aux travaux serviles d'une imitation subalterne. Croyez au contraire que cette corrélation invisible au commun des hommes est la plus forte et la plus sensible aux yeux du philosophe qui aperçoit la chaîne commune à tous les résultats de l'industrie. »⁴³¹

Il apparaît clairement dans cette dernière phrase que c'est l'ensemble de la chaîne de production, l'appareil productif de son temps qu'il souhaite saisir par les arts pour en opérer une réforme dans sa totalité. Il prend là encore l'antiquité pour matrice et

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 60.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 63.

exemple de réalisation qu'il appelle de ses vœux. Il écrit :

« Le temps qui nous a conservé les monuments du génie des Grecs a heureusement épargné aussi ceux de leur industrie. Eh bien c'est dans le pays où la pensée de l'homme s'éleva jusqu'à la perfection idéale de la divinité dans l'imitation surnaturelle de la nature, que les moindres productions de l'industrie reçurent le complément de leur perfection. »⁴³²

Nous en resterons ici sur la réforme de l'appareil productif par les arts proposée par Quatremère afin de comprendre un autre aspect de sa transformation de la réalité par les arts. Par-delà l'élévation des populations, par-delà la production de richesse, nous allons désormais nous intéresser à la manière dont cette réforme de l'appareil productif permettrait selon lui d'unifier culturellement le territoire et ses sujets.

2/ MISE À CONTRIBUTION DE L'ART À L'UNIFICATION TERRITORIALE

Dans les *Considérations sur les arts du dessin en France*, Quatremère déploie une autre potentialité de l'ensemble des dispositifs pédagogiques qu'il propose. Au chapitre V intitulé *De la manière d'intéresser la nation entière aux sacrifices qu'exige l'encouragement des arts*, il expose les difficultés auxquelles sa politique devra faire face, notamment pour faire comprendre au plus grand nombre l'intérêt qu'il aurait à financer cette politique. Il écrit :

« Si tout ce que j'ai dit de la corrélation des arts du dessin avec ceux de l'industrie et le commerce national est évident en fait comme en principe, il devrait être bien superflu de chercher à produire de nouveaux motifs qui puissent intéresser la nation aux sacrifices pécuniaires qu'exigera l'encouragement de ces arts. Cependant il faut l'avouer, cette correspondance ne se saisit bien que par le raisonnement ; elle frappe l'esprit plus que les yeux, et puis chaque individu aperçoit plutôt la somme totale à laquelle il contribue, que la portion presque insensible de bénéfice qui lui en revient. Il est surtout une classe trop nombreuse, qui par la nullité de ses moyens de jouissance, ne participe presque en rien à cette répartition d'avantages. »⁴³³

Cette difficulté l'amène à expliciter ce que selon lui seraient les bienfaits collectifs d'une telle politique. Sa grande vertu selon lui serait d'unifier de manière égalitaire le territoire français du point de vue des richesses artistiques dont il est dépositaire. Il s'agit en quelque sorte d'un dispositif économique de redistribution des formes sur le territoire. Il écrit :

⁴³² *Ibid.*, p. 64.

⁴³³ *Ibid.*, p. 158.

« Jusqu'ici le système, qui tendait à faire de la capitale une excroissance monstrueuse dans le corps politique, a voulu y entasser tous les produits des arts, et toutes les curiosités propres à y attirer une population démesurée. Aujourd'hui que l'empire a acquis l'unité qui seule fait une nation, l'on doit bien vouloir que la capitale soit un centre commun, un foyer général d'industrie, mais on doit vouloir aussi que, semblable à l'office que fait le cœur dans l'organisation physique, l'action de la capitale tende à faire circuler et renvoyer jusqu'aux dernières extrémités de la machine politique, tous les principes de vie, et toutes les jouissances de l'industrie.

On tirerait de ceci une funeste conséquence pour le succès des arts si, par esprit de jalousie l'on pouvait prétendre à distraire de la capitale au profit des provinces une partie des encouragements qu'on sollicite : si les capitales sont utiles à quelque chose, c'est surtout à l'exercice des arts. Ceux-ci ont besoin d'un grand foyer de chaleur pour germer et prospérer ; ils ont besoin d'être soutenus par un concours de causes qui ne se rencontre que dans les grandes villes : loin de nous donc l'idée d'en éparpiller les germes sur une vaste superficie, où l'isolement seul les ferait sécher et bientôt disparaître. C'est dans la capitale que doivent aussi abonder toutes les sources d'instruction, tous les recueils de modèles et d'exemples qui en seconderont l'action. Mais il faudrait bien distinguer ces modèles des ouvrages payés par les deniers de toute la France, et qui doivent se répartir dans toute son étendue, pour rendre aux contribuables le produit de leurs avances. »⁴³⁴

Il expose de manière condensée et claire cette idée :

« Puisqu'il est certain que toutes les parties de l'empire contribuent à la somme d'encouragements qu'exigent les arts, il est de stricte justice que les produits de cette somme retournent à toutes les parties de l'Empire.⁴³⁵ Je proposerai donc qu'au lieu d'entasser dans des magasins ou dans des galeries, qui par la disparité des objets ne s'éloigneraient guère de l'idée de magasin, tous les ouvrages résultants de cette contribution nationale on les renvoyât successivement dans tous les départements de la France. »⁴³⁶

Ce qui est ici d'abord exposé comme une mesure de justice économique et sociale accomplirait pour Quatremère de plus grands desseins. Nous ferons ici état de deux d'entre eux. (1) La mise en place d'une pédagogie dans le monde et non en retrait de celui-ci, comme fonctionnent les écoles ou les musées. Il écrit à ce propos :

« Au lieu donc d'en concentrer l'effet dans la capitale, renvoyons chacun de ces grands hommes dans le pays qui l'a vu naître. Que Château-Thierry puisse embrasser de nouveau son ami La Fontaine ; que la ville de La Haye (en Touraine) apprennent en revoyant Descartes, qu'elle donna naissance au fondateur de la philosophie en France. Je voudrais même que tous les tableaux patriotiques, tous les sujets

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 159-160.

⁴³⁵ On notera ici qu'on retrouve la dialectique entre les parties et l'ensemble appliqué à la distribution des richesses économiques et culturelles.

⁴³⁶ Quatremère de Quincy, *Considérations... Op. cit.*, p. 161.

nationaux que traitera la peinture ne soient pas condamnés à amuser dans une galerie la critique des amateurs. Que le tableau du siège de Calais aille donc sur les frontières d'une république voisine, dans la ville qui regarde l'Angleterre, le feu de ce patriotisme qui est le plus sûr rempart des États. Que le tableau de Calas aille à Toulouse faire expier à cette ville les égarements de la justice et lui faire détester les fureurs du fanatisme. »⁴³⁷

(2) Cette politique de transformation des êtres par les arts aurait aussi selon lui le bénéfice d'unifier socialement et politiquement le territoire. Il écrit :

« Le moyen que je propose aurait seul le grand avantage de répandre partout ce goût, et d'en jeter les semences sur le terrain qui seul peut le faire germer : le besoin et l'amour de la gloire. Comme espérer que la France puisse connaître et mettre à profit toutes ses ressources en ce genre, lorsqu'à l'exception de la capitale et de deux ou trois villes, le reste de ce pays est dans une nuit profonde sur les arts, lorsque les trois quarts et demi de ses habitants ne sauraient même concevoir l'idée d'une statue, lorsque rien ne peut communiquer le feu du génie à des hommes qui n'attendent peut-être que l'occasion heureuse qui en ferait jaillir sur eux l'étincelle. »⁴³⁸

Le projet de ce système pédagogique-politique est chez Quatremère en quelque sorte celui de la révolution elle-même. L'égalité de traitement dont l'ensemble des citoyens doit être l'objet porte l'ensemble du texte et de ses projets. C'est en effet au titre de commissaire pour l'instruction publique auprès du directoire du département de Paris qu'il rédige ces *Considérations*. En effet, comme nous nous attacherons à l'explicitier par la suite, Quatremère, bien que clairement royaliste, est aussi pleinement révolutionnaire. Il s'agit d'un autre type de révolutionnaire que ceux auxquels nous sommes accoutumés dans la dialectique du grand récit entre les monarchistes et les révolutionnaires. Il est de fait moins spontanément aisé pour nous de comprendre quelles pouvaient être les motivations des royalistes révolutionnaires bien qu'elles aient été pourtant bien réelles. Cette tentative d'explicitation du rapport de Quatremère à la révolution sera l'occasion de nous pencher sur la troisième vie que nous lui prêtons à travers le système esthétique qu'il propose.

III/ ARTS : SYSTÈME ESTHÉTIQUE

Comme pour les deux parties précédentes, nous présenterons en introduction de cette troisième partie quelques éléments biographiques de cette troisième vie que nous

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 162-163.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 165-166.

prêtons à Quatremère, employée à la défense et à la mise en œuvre d'un système esthétique. Loin d'être exhaustive, cette présentation sera pour nous l'occasion de restituer à grands traits sa tentative de refonte de l'organisation de la réalité sociale, politique et esthétique de la nation, après la révolution. La liste de ces travaux sera ici un peu plus conséquente que pour les deux premières parties, ce, afin de tenter d'accompagner au plus près la singularité de l'ensemble de ce dispositif.

Quatremère est membre de la commission chargée d'étudier le projet qui consistait à élever une colonne en l'honneur de la révolution sur les ruines de la Bastille⁴³⁹. Il a « une part certaine au jugement sur les arcs de triomphe, sur la colonne à ériger au Panthéon, sur le temple de l'égalité, sur les théâtres nationaux, sur les fontaines et bains publics, sur les embellissements du pont neuf, sur le plan d'une enceinte du panthéon, sur la figure de la nature régénérée à dresser sur la place de la bastille »⁴⁴⁰. Schneider écrit à propos de l'implication de Quatremère dans la transformation du Panthéon en temple séculier : « les travaux du Panthéon sont la plus grande entreprise de la Révolution est c'est lui qui en conduit l'ensemble »⁴⁴¹. Quatremère est en charge de « l'art le plus vivant de la révolution, [qui] est dans ses fêtes »⁴⁴². Durant tout l'Empire il est secrétaire du bureau des améliorations qui s'occupe surtout des travaux d'art, d'édilité et de l'instruction publique, il s'occupe notamment de l'entretien et de la gestion des ruines laissées sans entretiens sous le directoire du Paris du XVIII^e. C'est lui qui fait décréter par le Préfet l'établissement des cimetières hors ville en 1803, 1804. C'est l'Académie qui propose des sujets de tableaux destinés à être envoyés par le Roi dans plusieurs villes du royaume et qui ont pour fonction de représenter l'histoire de France, particulièrement en rapport avec chacune de ces villes. Quatremère aide à mettre en œuvre cette décentralisation. En 1816, Quatremère fait relever toutes les statues équestres détruites sous la Révolution. Dans l'ensemble des provinces du territoire français c'est au contrôle du secrétaire perpétuel de l'Académie qu'on demande les « suprêmes garanties de goût et de bonne exécution des œuvres d'art commémoratives. »⁴⁴³

L'ensemble de ces occupations atteste de la puissance de l'emprise de Quatremère sur la production des formes dans la France de son époque. S'il ne dessine pas lui-même, il décide de qui reçoit les prix et de qui obtient les commandes. Il est le décideur d'une chaîne de production qu'il a largement contribué à construire. Parallèlement à cette implication dans l'administration de la production de formes bâties, Quatremère rédige divers ouvrages traitant théoriquement de son système esthétique. Il rédige les ouvrages suivants :

⁴³⁹ René Schneider, *Quatremère... Op. cit.*, p. 29.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 31-32.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 49.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 106.

_ *Lettres sur les préjudices qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, 1796

_ *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, 1815

_ *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, 1823

_ *De l'Universalité du beau et de la manière de l'entendre*, 1827

Nous travaillerons dans cette troisième et dernière partie à présenter ce que nous comprenons ici comme le système esthétique de Quatremère suivant trois thèmes : (1) son opposition radicale à l'idée de musée, (2) sa conception d'une destination publique de l'œuvre d'art et (3) l'aspiration à la création d'une forme collective par-delà l'État-nation : la République internationale des arts. Ce système esthétique montre à notre sens que la grande diversité des occupations de Quatremère peut-être lue non pas comme éparse, mais comme un projet unitaire. C'est ce projet que nous proposons de considérer comme relevant de l'architecture par-delà la production de bâti.

A/ CONTRE LE MUSÉE, POUR L'ŒUVRE D'ART DANS SON MILIEU

La spécificité du rapport politique que Quatremère entretient à la production de formes tient à sa conception du rôle de l'art dans la société. Il est possible de comprendre cette conception en s'attachant à analyser une des plus rudes batailles qu'il a menée de manière constante de 1789 à 1839, et pour laquelle il a remporté quelques succès importants, à savoir, son opposition à l'idée du *musée*. Pour Quatremère, les œuvres d'art ne doivent pas être soustraites des lieux pour lesquelles elles ont été conçues, contrairement à l'usage, grandissant de son temps, consistant à les exposer dans des musées. Pour Quatremère, lorsqu'une œuvre est extraite de l'environnement pour lequel elle a été créée, elle perd toute raison d'être. Il écrit à ce propos :

« on a vu de ces collectionneurs de monuments, pour grossir leurs recueils, solliciter des spoliations, voter des démolitions... et, pour classer dans leurs catacombes ce qu'ils appellent les pièces de l'histoire de l'art et ce qu'on devrait en appeler les extraits mortuaires, convoiter des édifices et... appeler sur eux la destruction. De pareilles collections inspirent moins au public l'amour des arts que le sentiment de leur inutilité. »⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 184.

Quatremère défend, contre le musée, une fonction politique et sociale de l'art selon laquelle pour être véritablement active, pour jouer son rôle dans le concert des actions humaines, l'œuvre doit être dans le monde, dans son milieu. L'œuvre ne doit pas être sortie des affaires courantes de l'existence dans un lieu spécifique qu'est le musée. Là encore, l'Antiquité est convoquée comme horizon d'organisation d'une société meilleure. Il écrit à ce propos :

« [...] l'antiquité, qui n'a connu, sauf aux époques de décadence, ni salons, ni musées, ni expositions universelles : l'art y était sur l'agora ou le forum, dans le temps ou la maison, l'expression des sentiments religieux, sociaux ou domestiques. »⁴⁴⁵

Quatremère explique à ce sujet :

« La place qu'occupe un ouvrage... contribue singulièrement à faire valoir son mérite, et ces tableaux... perdront une grande partie de leur charme et de leur effet quand ils ne seront plus à la place pour laquelle ils ont été faits. La vue de ces chefs-d'œuvre formera peut-être des savants... mais des artistes, non. »⁴⁴⁶

Il explique encore à ce sujet :

« [le] musée de Rome se compose, il est vrai, de statues, de colosses, de temples, d'obélisques, de colonnes triomphales, de thermes, de cirques, d'amphithéâtres, d'arcs de triomphe, de tombeaux, de stucs, de fresques, de bas-reliefs, d'inscriptions, de fragments, d'ornements, de matériaux de construction, de meubles, d'ustensiles, etc., etc., mais il ne se compose pas moins des lieux, des sites, des montagnes, des carrières, des routes antiques, des positions respectives des villes ruinées, des rapports géographiques, des relations de tous les objets entre eux, des souvenirs, des traditions locales, des usages encore existants, des parallèles et des rapprochements qui ne peuvent se faire que dans le pays même. »⁴⁴⁷

Cette position théorique et son vif engagement à la défendre seront l'occasion d'un débat brûlant pour lequel il remportera de nombreuses adhésions. Ce débat sera particulièrement important du fait de l'abondance des œuvres saisies par l'Empereur Napoléon I^{er} en Italie et en Égypte en vue de leur exposition au Louvre. Quatremère

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁴⁷ Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur qu'occasionneraient aux Arts et à la Science le, déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation des ses collections, galeries, musées, etc.*, Paris, Desenne, 1796, p. 22.

livre bataille pour que ces œuvres soient rendues au milieu auquel elles ont été soustraites. Étonnant fait d'armes, Quatremère remporte une importante victoire en vidant le Louvre de 5233 œuvres, les restituant à l'environnement qui les avait vues naître et pour lesquelles elles étaient originellement destinées.⁴⁴⁸ C'est dans le cadre de cette opposition farouche au concept de musée qu'il arrive aussi à obtenir la fermeture du *Musée des Monuments français* de Nicolas Lenoir à propos duquel il écrivait :

« Je veux parler de ce prétendu conservatoire, où s'entassent journellement tous les débris des temples, de ce dépôt de la rue des Petits-Augustins, véritable cimetière des arts, où une foule d'objets, qui ne sauraient être d'aucune valeur pour l'étude, et qui n'en avaient que par le local et leurs accessoires, désormais sans rapport avec les idées qui leur donnaient la vie, formeraient le plus burlesque, s'il n'était le plus indécent de tous les recueils. »⁴⁴⁹

Le bâtiment du *Musée des Monuments français*, une fois fermé, deviendra le bâtiment de l'École des Beaux-arts, institution dont Quatremère sera l'instigateur. La radicalité de son opposition au musée est un positionnement qui n'est pas sans rappeler des questions d'une certaine actualité en ce début de XXI^e siècle.⁴⁵⁰ Sa démarche comporte une sorte de millefeuille de pensées d'une grande finesse, notamment certaines réflexions qui éclairent les raisons de son opposition virulente à l'art romantique. Schneider explique à ce sujet :

« Toujours pénétrant, il voit dans l'art de l'Empire, qui ajoute en effet aux cabinets d'amateurs du XVIII^e siècle les musées de la démocratie la première grande contagion du "matérialisme" dans l'école française. À ses yeux quand il s'agit d'une œuvre d'art, huis clos et sensualité ne font qu'un. Le romantisme sera surtout un art de musée. »⁴⁵¹

Il dira encore contre les musées ainsi que contre les romantiques :

« Les ouvrages de l'art ne sont pas faits pour les artistes, ils doivent plaire à tout le monde »⁴⁵²

⁴⁴⁸ « le *Journal de Paris* s'en fait l'écho, Quel triomphant résultat de sa double campagne contre les enlèvements et pour les reprises ! Quatremère régna sur le Louvre, vidé de 5233 œuvres avec sa complicité ! » René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1910, p. 178.

⁴⁴⁹ Quatremère de Quincy, *Rapport fait au Conseil-général ; le 15 thermidor, an 8, sur L'Instruction publique, Le rétablissement des Bourses, Le scandale des inhumations actuelles, L'érection de Cimetières, La restitution des tombeaux, mausolées, etc.* Paris: R. Jacquin, Desenne, Mareschal, 1800, p. 32-33.

⁴⁵⁰ Il est difficile de ne pas penser aux nombreux débats contemporains sur les restitutions des marbres dits de Elgin à la Grèce ainsi que celles portant sur la restitutions d'œuvres à de nombreuses nations du continent Africain.

⁴⁵¹ René Schneider, *Quatremère... Op. cit.*, p. 190.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 190.

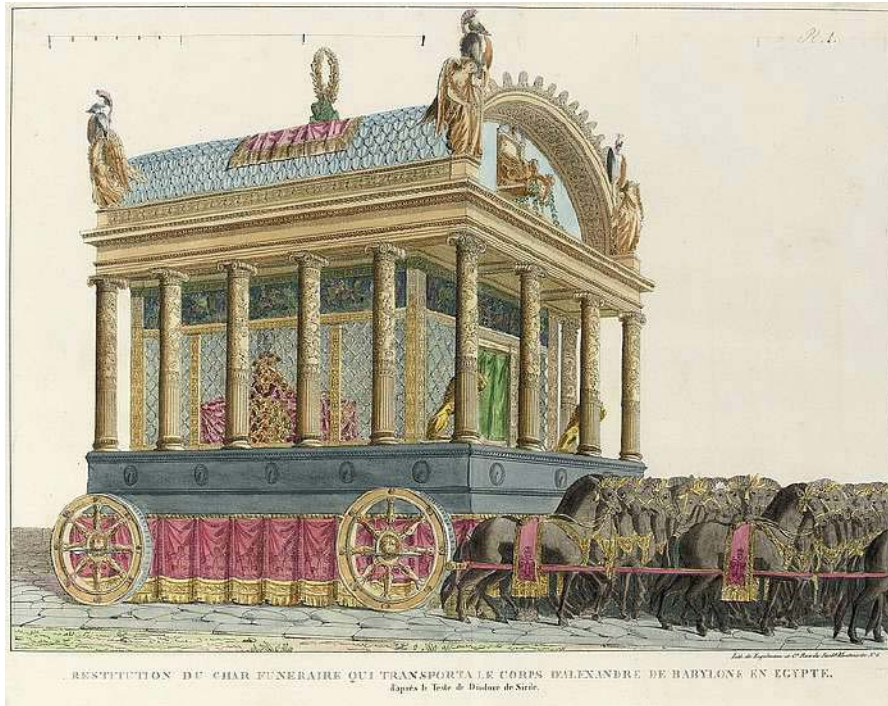


Fig. 27 : "Restitution du Char funéraire qui transporta le corps d'Alexandre de Babylone en Egypte d'après la description de Diodore de Sicile"

B/ DESTINATION SOCIALE ET PUBLIQUE DE L'ART : LA RÉGÉNÉRATION

La destinée sociale de l'art fondamentale chez Quatremère appelle à s'arrêter un moment sur l'apparente contradiction entre d'une part, la dimension révolutionnaire de Quatremère et, d'autre part, son attachement à la monarchie. Comprendre ce point de tension conceptuel permet d'entrer un peu plus profondément dans la signification de son système esthétique. Cette apparente contradiction trouve certains éléments d'explication à la lumière du concept de *régénération*.

Dans son article *La Révolution : mort et régénération ou la France « phénix »*⁴⁵³ Robert Favre atteste à travers de nombreuses citations de l'omniprésence du terme de *régénération* dans la littérature du XVIII^e siècle. Après les découvertes archéologiques de Pompéi de 1748, le tremblement de terre de Lisbonne de 1755, Favre fait état d'une forme de prise de conscience de la précarité des civilisations dans les mentalités. Il expose la manière dont la totalité du spectre politique, des royalistes à Rousseau, de Louis Sébastien Mercier à Bernardin de Saint-Pierre en passant par Louis XVI lui-même, se réfère, invoque, craint, aspire ou espère la venue d'une *régénération* de la

⁴⁵³ Robert Favre « La Révolution : mort et régénération ou la France "phénix" ? », in, Dix-huitième siècle, n° 23, 1991, Physiologie et médecine. p. 331-344.

France. Ainsi, il y aura soit une *régénération*, une *renaissance*, une *révolution* (au sens de révolution d'un astre), une *palingénésie*, de la société française, soit ce sera l'effondrement de la France. Mais la *régénération* est aussi l'hypothèse pour les royalistes d'une régénération de la monarchie elle-même, dont certains défendent un retour à son état féodal, antérieur à la monarchie absolue. Dans ce contexte on pourrait dire que Quatremère voit, dans l'événement transformateur qu'est la Révolution française, la possibilité d'une régénération de la France sur le modèle de la Renaissance italienne. Quatremère écrit :

« Rome est pour nous ce que la Grèce était pour Rome »⁴⁵⁴

C'est en ce sens qu'il faut, pour nous, comprendre sa destination publique des arts. C'est de cette manière qu'il travaille à codifier l'esthétique républicaine. Schneider écrit à ce propos :

« Le *Journal de Paris* dit qu'il a réglé les détails. Ne le saurions-nous pas, que la description de Pitra et l'estampe de Prieur le prouveraient : ce sont les commentaires directs de son esthétique républicaine telle qu'il l'appliquait au Panthéon ; de la rue à la montagne il ne voit de différence que celle du chemin au but, du cortège au temple. "Le caractère et la pompe de cette fête, dit Pitra, ont offert un spectacle digne des beaux jours de l'antiquité". »⁴⁵⁵

Emmanuelle Hénin écrit à propos des relations entre *régénération* et *renaissance* :

« Penser le patrimoine suppose un rapport à l'héritage et au temps fondamentalement différent pour les humanistes et pour les hommes de la Révolution. Au temps cyclique de la *renovatio* et de la *plenitudo temporum* s'oppose un temps de rupture inaugural, indéfiniment réitérant : on ne parle plus de *renovation*, mais de *régénération*, même si d'autres termes sont communs, qui évoquent une renaissance puisée dans les ressources du passé : *résurrection*, *restitution*. Toutefois, la Révolution se veut aussi une *re-naissance*, le début d'une nouvelle ère, et la Renaissance une *révolution*, un retour à l'ordre ancien, selon le sens ancien du mot employé par les philosophes dès le milieu du XVII^e siècle : les termes sont à première vue interchangeables. »⁴⁵⁶

C'est de ce point de vue qu'il est possible de voir le projet pour la société dans son ensemble à l'œuvre chez Quatremère. Il souhaite participer de la mise en œuvre d'une société artistique qui, comme à la Renaissance selon lui, vivait au sein de formes artistiques, et non dissociée d'elles par l'artifice des musées. C'est ainsi qu'il faut

⁴⁵⁴ René Schneider, *Quatremère...*, p. 179.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁵⁶ Emmanuelle Hénin, « Le modèle antique et l'idée de patrimoine sous la révolution française », in *Imitation et invention au siècle des Lumières*, Volume 26, 2007, p. 161.

comprendre son intervention au Panthéon comme à la fois royaliste et révolutionnaire :

« temple consacré au service public de la Patrie, et qui sera aussi un temple divin, puisqu'on y discutera les intérêts et le bonheur des hommes. »⁴⁵⁷

Schneider écrit à ce propos :

« cela reste de l'art pédagogique, et aussi de l'art de pédagogue, où se reconnaît la marque en personne de Quatremère : "L'édifice entier sera le catéchisme figuré des devoirs de l'homme en société. La coupole qui le couronne sera comme la péroraison de tout ce discours allégorique". »⁴⁵⁸

Cette compréhension de l'art comme indistinct du monde lui-même l'amène même à considérer une autre forme de musée, forme alternative à celle qu'il n'a de cesse de rejeter. Sur cette conception mésologique de Quatremère, Schneider écrit à propos du Palais des Thermes, l'actuel Musée de Cluny :

« La commission, dont Quatremère est le rapporteur, fait décider par Decazes, le 5 juin 1819, que la salle dite le Palais des Thermes serait débarrassée des maisons qui en obstruaient les abords, que le terrain devenu libre serait clos de murs décorés dans le style du monument même, que la salle resterait dans son état actuel, et que l'on y formerait un musée au milieu duquel serait placée la statue de Julien ; enfin que ce musée ne serait formé que d'antiquités gauloises romaines trouvées en France. Le vœu était exaucé : la ruine, désormais, conservée, servirait elle-même à conserver les œuvres contemporaines ; c'était, non installer un musée, c'est-à-dire un dépôt ou un dépositaire, mais recréer le milieu, presque l'atmosphère d'une civilisation, la plus belle, selon Quatremère, qui ait fleuri sur notre sol. »⁴⁵⁹

On retrouve cette conception républicaine de l'art aux moments des fêtes révolutionnaires qu'il supervise et dessine parfois, comme celle qu'il organise pour la fête de la loi en hommage au maire d'Étampes assassiné. Dans cette manifestation, il met en œuvre une exaltation du symbole et du principe de la loi plutôt que celle du personnage en question.

« L'art le plus vivant de la révolution est dans ses fêtes. Il a fort bien compris que, puisque le grand art est de destination publique, il devait sortir de l'édifice, qui n'est après tout qu'un sanctuaire, pour aller dans Paris, vers la nation, faire passer sous ses yeux les symboles de l'idée républicaine »⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ Quatremère de Quincy, cité par René Schneider, *Quatremère... Op. cit.*, p. 29.

⁴⁵⁸ René Schneider, *Quatremère... Op. cit.*, p. 40.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, pp 49-50.

La destination sociale de l'art de Quatremère est portée par lui de manière concrète et avec une grande détermination. Au gré des renversements politiques du temps qui est le sien, il reviendra sur nombre de ces engagements, parfois de manière assez renversante. Il reniera par exemple sous l'Empire ces fêtes qu'il a si ardemment défendues sous la révolution en disant d'elles qu'elles sont des :

« fêtes sans adorateurs, produit bizarre d'une religion sans Dieu. »⁴⁶¹

Une fois à la tête de l'Académie, Quatremère reviendra aussi sur l'ouverture des jurys pour laquelle il avait tant combattu dans sa jeunesse, en réussissant alors à les ouvrir aux non-académiciens. En contradiction apparente avec son ambitieuse pédagogie pour les arts, il s'opposera au projet de Condorcet d'établir dans chaque collège un professeur de dessin puisqu'hostile à toute vulgarisation de la culture artistique. Il reviendra même, vraisemblablement par contrition ou par opportunisme, sur sa critique du retrait des œuvres de leur milieu par Napoléon. Schneider écrit à ce propos :

« Il en arrive, lui, l'auteur des *lettres à Miranda*, à louer l'Empereur d'avoir cumulé à Paris "les trésors du génie de tous les siècles", et de pouvoir dire : "Rome n'est plus dans Rome : elle est toute où je suis." »⁴⁶²

Mais au fil des péripéties politiques qu'il traverse, il ne dérogera pas de sa défense d'un art public à travers sa conception de l'œuvre d'art dans son milieu, ce « mérite de la chose en place » comme il l'écrit. C'est véritablement une conception mésologique⁴⁶³ de l'œuvre d'art. Une conception pour laquelle les sujets ne constituent pas des mondes autonomes, fermés, mais des sujets profondément traversés par des interactions avec leur environnement, au point d'être transformés par lui. Mais il s'agit aussi d'une compréhension de l'environnement lui-même comme système d'interrelations des parties entre elles. Rappelons cette phrase écrite par Quatremère à propos de Rome :

« [le] musée de Rome se compose, il est vrai, de statues, de colosses, de temples, d'obélisques, de colonnes triomphales, de thermes, de cirques, d'amphithéâtres, d'arcs de triomphe, de tombeaux, de stucs, de fresques, de bas-reliefs, d'inscriptions, de fragments, d'ornements, de matériaux de construction, de meubles, d'ustensiles, etc., etc., mais il ne se compose pas moins des lieux, des sites,

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶³ Le terme *mésologie* est composé du grec *mesos* (milieu ou medium) et de *logos* (discours, étude). La mésologie est une science du vivant fondée, au milieu du dix-neuvième siècle, sur l'analyse des relations que les organismes vivants entretiennent avec leur environnement, leur *milieu*.

des montagnes, des carrières, des routes antiques, des positions respectives des villes ruinées, des rapports géographiques, des relations de tous les objets entre eux. »⁴⁶⁴

La matrice conceptuelle la plus puissante de cette conception mésologique de l'art est le projet pour l'organisation des peuples par l'art qu'il souhaite mettre en œuvre. C'est sur ce projet que nous nous arrêterons désormais pour clore ce travail sur Quatremère.

C/ QUATREMÈRE ET LE PROJET D'UNE RÉPUBLIQUE FRATERNELLE DES ARTS

Lorsque Quatremère restitue 5233 œuvres d'art à l'Italie, il ne les rend pas à une nation ennemie, il les remet dans l'environnement naturel de ce qui est selon lui leur patrie, une république fraternelle des arts émancipée des frontières qui divisent à ses yeux improprement l'Europe. Il écrit sur ce sujet, lors de la campagne contre le déplacement des œuvres d'art de l'Italie, en 1796 dans ses *Lettres à Miranda : Sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* :

« En effet, vous le savez, les arts et les sciences forment depuis longtemps en Europe une république, dont les membres, liés entre eux par l'amour et la recherche du beau et du vrai qui sont leur pacte social, tendent beaucoup moins à s'isoler de leurs patries respectives, qu'à en rapprocher les intérêts, sous le point de vue si précieux d'une fraternité universelle. Cet heureux sentiment, vous le savez encore, ne peut être étouffé même par ces discordes sanglantes qui poussent les nations à s'entre-déchirer. Malheur à l'homme insensé autant que cruel, qui voudrait éteindre l'étincelle du feu sacré de l'humanité et de la philanthropie, que la culture des arts et des sciences entretient encore dans le cœur de quelques hommes. La propagation des lumières a rendu ce grand service à l'Europe, qu'il n'y a plus de nation qui puisse recevoir d'une autre l'humiliation du nom de barbare : on observe entre toutes ses contrées une communauté d'instruction et de connaissances, une égalité de goût, de savoir et d'industrie. Il est vrai de dire qu'il se trouve entre elles beaucoup moins de différence qu'on n'en rencontre quelquefois entre les provinces d'un seul empire ; c'est que, par une heureuse révolution, les arts et les sciences appartiennent à toute l'Europe, et ne sont plus la propriété exclusive d'une nation. C'est à maintenir, à favoriser et à augmenter cette communauté, que doivent tendre toutes les pensées, tous les efforts de la saine politique et de la philosophie. »⁴⁶⁵

Il déclare parler en tant que membre de cette république :

⁴⁶⁴ Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice... Op. cit.*, p. 22.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 2-4.

« ce sera comme membre de cette république générale des arts et des sciences, et non comme habitant de telle ou telle nation, que je discuterai cet intérêt que toutes les parties ont à la conservation du tout. »⁴⁶⁶

Toujours dans cette première lettre, il explique la finalité de cette république :

« Quel est-il cet intérêt ? C'est celui de la civilisation, du perfectionnement des moyens de bonheur et de plaisir, de l'avancement et des progrès de l'instruction et de la raison, de l'amélioration enfin de l'espèce humaine. »⁴⁶⁷

Schneider explique à ce propos :

« Comme il conçoit tout, en philanthrope du XVIII^e siècle, sous l'aspect de l'universel, il voit dans l'Europe une "république fraternelle des arts" où les patries disparaissent. Ce qui est à l'Italie et à Rome appartient à tous : mais elles doivent rester, comme chaque nation en pareil cas, les gardiennes du lot de trésors que "la faveur spéciale de la nature" leur a confié. »⁴⁶⁸

Chez Quatremère, une architecture par-delà la production de bâti existe comme projet de refonte du mode d'établissement humain. Il s'agit d'une architecture dans laquelle les patries sont des parties qu'il s'agit de réagencer dans un plus grand tout, celui d'une république internationale fraternelle des arts.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁶⁸ René Schneider, *Quatremère... Op. cit.*, p. 166.

CONCLUSION : L'ARCHITECTURE DE QUATREMÈRE, PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI

Comme annoncé en introduction, Quatremère est immense comme un océan. Pour l'encyclopédie uniquement on parle d'environ 3800 articles, rédigés sur 40 ans dont certains, comme l'article « Caractère », comptent 40 000 mots, soit l'équivalent de *l'Étranger* de Camus, à titre d'exemple. Nous ne souhaitons pas ici être purement comptables en rabattant l'ensemble de ses écrits à des données quantitatives, mais l'ampleur de la tâche est absolument colossale et n'a pas à notre connaissance été égalée dans l'histoire de l'architecture. Cela mérite d'être noté. Parallèlement à cette quantité d'écrits, ses interventions dans le réel sont tout aussi plurielles que nombreuses. Que faire donc aujourd'hui de Quatremère de Quincy et, surtout, en regard de la question qui nous intéresse, que faire de cet immense ensemble de travaux ne relevant pas de la production de bâti ?

Nous avancerons ici l'hypothèse qu'il a agi en architecte pour l'ensemble de sa production, suivant une acception du terme architecture entendue comme *par-delà la production de bâti*. Pour ce faire, attachons-nous un moment à regarder non plus ce qu'est l'architecture *pour* Quatremère, mais ce que serait l'architecture *de* Quatremère. Essayons d'effacer la division opérée entre ces trois vies pour voir comment, de manière dynamique, ces trois systèmes, *théorique, politique et esthétique* pourraient être compris comme une seule et même chose, un système architectural. Peut-on considérer Quatremère comme un architecte dont l'œuvre bâtie est théorique, infrastructurelle, politique, pédagogique et institutionnelle ? Que pourrait donc bien signifier le terme Architecture pour qu'il puisse englober une telle diversité de production ? Une telle recherche sera l'objet de la conclusion du présent travail. Mais avant de nous confronter à cette difficile question, nous pouvons ici essayer d'inverser cette question : comment pourrait-on nommer ce projet qui est le sien d'établissement d'une société par l'art ? Comment nommer un projet doté d'un système théorique, porté par une conception philosophique de l'humain pour laquelle l'art est un motif d'épanouissement et de pacification de la vie collective ? Comment nommer un projet mis en œuvre par la création d'institutions et encadré par la mise en œuvre de politiques publiques ? Quel nom donner à un projet comprenant une pédagogie d'ensemble capable de produire des sujets formés à la production de formes, sorte d'élite républicaine dont les productions présideront à l'élévation des populations dans

leur totalité, *jusqu'aux dernières extrémités de la machine politique* de la nation ? Un tel projet a besoin d'un qualificatif. C'est plus qu'une *théorie*, ce serait sa première vie. C'est plus qu'un projet *de politique par la pédagogie*, ce serait la seconde. C'est plus qu'une *utopie esthétique*, ce serait la troisième. Nous défendrons ici que ce type d'entreprise de réforme concrète de l'ensemble du réel est une architecture. Pourquoi dire une telle chose ? Nous pouvons dire ici que ce projet quaternarien nous apparaît être une architecture au sens où Vitruve travaillait à articuler l'humain au monde et tentait de donner un sens à l'univers. Un projet d'architecture au sens où Alberti a tenté de construire un monde de la santé pour l'humain, au sens où Palladio travaillait à déjouer la *fortuna* par des agencements permettant à l'humanité de se déplacer dans un monde sans carte.

Nous ne pensons pas pour autant que Quatremère ait nécessairement pensé son travail d'(infra) structuration des arts comme étant *une architecture*, ou *de l'architecture*. Mais, autorisons-nous à penser malgré lui que Quatremère de Quincy devrait sans doute être considéré comme un architecte en cela qu'il s'est attaché à faire à la société ce que la production de bâti architecturale fait aux matériaux qui composent le bâti : il les a mis en ordre. Cet ordre que l'on appelle habituellement néoclassique, dont Quatremère s'est fait la règle et le juge, il l'a appliqué à la société tout entière. C'est le même ordre qui, imposé à la pierre, est répandu sur le monde humain dans son ensemble, par des relations dynamiques intenses entre sa pédagogie, sa politique des arts, sa conception du milieu artistique, etc.. Mais plutôt que de parler d'*ordre néoclassique*, nous proposons ici d'appeler son esthétique républicaine un *ordre de la régénération*. Il paraît pertinent de parler d'un ordre de la régénération au sens où Quatremère aspirait à régénérer la société française par les arts au même titre que la Renaissance était, dans l'Italie du quattrocento, une forme de régénération dans son recours à l'antiquité. La Renaissance n'était-elle pas, pour Quatremère et pour d'autres révolutionnaires, un modèle à suivre pour la France à travers la période révolutionnaire ? La Renaissance n'est-elle pas en soi à comprendre comme un projet architectural de mise en ordre d'une société, par-delà la production de bâti ? Laissons le dernier mot à Quatremère sur ce point :

« Rome est pour nous ce que la Grèce était pour Rome ».⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 179.

6/ L'ARCHITECTURE SELON VIOLLET-LE-DUC : UNE RAISON MATÉRIALISTE LANÇÉE CONTRE L'INGÉNIERIE ET L'IDÉALISME, POUR UNE APPROCHE HORIZONTALE DES CULTURES MATÉRIELLES, PAR L'ÉTUDE ET LE TRAVAIL DES LIENS DU MONDE

« Il est des œuvres d'architecture qui ne peuvent être considérées comme des constructions, et il est certaines constructions qu'on ne saurait mettre au nombre des œuvres d'architecture. »

Dictionnaire raisonné d'architecture

Eugène Viollet-le-Duc⁴⁷⁰

« Je devais en quelques mots, à ceux qui voudront me lire, expliquer comment et pourquoi un architecte a laissé de temps à autre l'architecture pour entrer dans un domaine qui semble n'être pas le sien. De fait, notre globe n'est qu'un grand édifice dont toutes les parties ont une raison d'être, sa surface affecte des formes commandées par des lois impérieuses et suivies d'après un ordre logique. »

⁴⁷⁰ Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée*, Réunis et présentés par Hubert Damisch, Hermann, Collection Savoirs, 1978, P 39

Le massif du Mont-Blanc

Eugène Viollet-le-Duc⁴⁷¹

« De notre temps, on n'admet que les spécialités, on ne suppose pas qu'un savant, qu'un artiste, qu'un homme de lettres puisse se mouvoir dans un large cercle ; on s'est habitué, au contraire, à enfermer chacun dans un espace étroit qu'il ne peut franchir sans perdre une grande partie de sa valeur aux yeux du public. »

Entretiens sur l'architecture

Eugène Viollet-le-Duc⁴⁷²

PRÉAMBULE

Considérant l'architecture du point de vue de ce qui échappe ou dépasse la production de bâti, la figure de Viollet-le-Duc est, comme nous le verrons, « un bon client ». Mais amener au premier plan ce qui chez lui est resté au second plan est un travail qui doit faire face à une difficulté paradoxale : d'une part il y a une réelle difficulté d'accéder à Viollet-le-Duc du fait de l'immense littérature, de la quantité d'études et d'écrits dont son travail a été l'objet. D'autre part, et malgré cette littérature, une incompréhension et une méconnaissance de ses travaux persistent, notamment du point de vue du sens qu'ils peuvent avoir comme ensemble. Il est difficile de nous expliquer ce paradoxe et il ne constitue pas la question qui sera traitée ici. Mais pour essayer d'atteindre Viollet-le-Duc, nous proposons la méthode retenue pour l'ensemble de ce travail suivant ces deux modalités :

Concernant le premier problème de l'abondance d'écrits et de travaux portant sur Viollet-le-Duc, la méthode retenue pour le présent travail est d'une grande aide puisqu'elle prend le parti de se limiter à la littérature première et donc, de ne pas traiter la littérature secondaire. Nous sommes restés évidemment informés des enjeux majeurs de cette littérature du point de vue de la question qui est la nôtre.

À la seconde partie de ce même paradoxe que constitue la méconnaissance, voire l'incompréhension, assez partagée de son travail dans son ensemble, là encore le fait de revenir au texte s'avère être nous semble-t-il la meilleure des choses à faire.

⁴⁷¹ Viollet-le-Duc, *Le massif du Mont-Blanc*, Editions des régionalismes, Cressé, 2015, p. 9.

⁴⁷² Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Edition intégrale tome 1 et 2, Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles 1977, p. 4-5.

Ainsi nous tenterons d'éclaircir ce que Viollet-le-Duc entend par le terme architecture lorsqu'il en fait usage et nous nous attacherons à montrer combien la question d'une architecture par-delà la production de bâti fait sens chez lui. Pour ce faire, nous étudierons le rapport qu'à eu ce personnage à l'architecture suivant trois aspects : du point de vue de ce qu'il dessine à grands traits de *l'architecture comme savoir* dans un premier temps, des *objets* que ce savoir traite dans un second temps, et de *la méthode et des outils* qu'il convoque dans un troisième temps.

I/ L'ARCHITECTURE COMME SAVOIR : CONTRE L'IDÉALISME ET À DISTANCE DE L'INGÉNIERIE, UN TROISIÈME TERME MATÉRIALISTE POSÉ PAR VIOLLET-LE-DUC

« [...] et que si l'on peut me faire un reproche, c'est de n'appartenir à aucune école. Il est vrai que c'est le moyen de les avoir toutes contre soi. »⁴⁷³

Pour commencer à regarder Viollet-le-Duc depuis quelque part, nous nous attacherons à comprendre d'où il tente de parler de l'architecture *en général* et comment il tente à grands traits d'en définir le sens et la fonction. Si l'architecture ne se superpose pas à la production de bâti, de quoi parle Viollet-le-Duc lorsqu'il parle d'architecture ? Nous tenterons de montrer dans cette première partie comment il travaille à construire une nouvelle position, depuis laquelle être architecte prend sens. Cette position échappe totalement à deux catégorisations qui, chacune au fil des siècles, ont acquis une grande lisibilité : (1) le système des Beaux-Arts, auquel il s'est clairement opposé toute sa vie ; (2) le savoir de l'ingénieur, bien que cela fasse l'objet de certains contresens. Nous tenterons dans cette première partie de montrer que, du point de vue du discours et de l'épistémologie, l'architecture est à ses yeux une science qui ne relève pas de l'idéalisme de Quatremère, mais qui ne se confond pas non plus avec le scientisme de l'ingénieur.

⁴⁷³ Viollet-le-Duc, *Entretiens... Op. cit.*, p. 4.

A/ LA QUESTION DU SAVOIR ARCHITECTURAL EN TANT QU'IL DIFFÈRE DU SAVOIR DE QUATREMÈRE DE QUINCY

Il serait tout à fait possible, et passionnant, de produire un portrait de Viollet-le-Duc depuis sa relation à Quatremère de Quincy. Car si ce dernier incarne pour Viollet-le-Duc la négation absolue de tout ce qu'il souhaite faire et être, il nous semble qu'il lui doit peut-être beaucoup. Peut-on imaginer le *Dictionnaire raisonné* sans l'*Encyclopédie* ? Existe-t-il des liens entre la théorie de l'œuvre d'art dans son milieu proposée par Quatremère et l'analyse exhaustive de l'ensemble de la culture matérielle du Moyen Âge que réalise Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier Français* ? Il ne s'agirait donc pas uniquement pour nous d'un rapport d'opposition et de rejet au secrétaire perpétuel de l'académie. Il s'agirait plutôt de nous concentrer sur la dimension dialectique de la relation que Viollet-le-Duc entretient avec Quatremère. Sans pouvoir mener une exploration exhaustive de ces relations, il apparaît primordial pour notre argumentaire de poser clairement ce qui l'oppose au système des Beaux-Arts.

Alors que tout l'y poussait, Viollet-le-Duc a refusé à 16 ans de s'inscrire à l'école des Beaux-Arts. Tout au long de sa vie, ses critiques fusent contre cette institution. Une des formes les plus concises et efficaces de son différend avec l'approche de l'architecture enseignée aux Beaux-Arts se donne à voir lorsque Viollet-le-Duc écrit :

« Permis à ceux qui enseignent l'architecture sans avoir pratiqué cet art de ne juger les productions architectoniques des civilisations antiques et modernes que sur une apparence, une forme superficielle qui les séduit ; mais pour nous qui sommes appelés à construire, il nous faut chercher notre enseignement à travers les tentatives et les progrès de ces architectes ingénieux qui, sortant du néant, avaient tout à faire pour résoudre les problèmes posés par la société à leur temps. »⁴⁷⁴

On le voit ici clairement posé, l'approche de l'architecture par Viollet-le-Duc ne repose pas tant sur son aspect formel que sur l'articulation entre les formes et les solutions constructives qui les font advenir. Si le nom de Quatremère n'est pas cité dans le présent passage, tout semble cependant le désigner : l'absence de construction⁴⁷⁵, son attachement aux formes de l'architecture grecque sans attention poussée à leur dimension constructive, l'absence de considération des modes de production

⁴⁷⁴ Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée... Op. cit.*, p. 50.

⁴⁷⁵ Si Quatremère a supervisé la transformation de l'église Sainte-Geneviève en temple laïque au tournant de la révolution, il n'a par la suite au fil de sa longue existence uniquement construit qu'un autel dans l'église de Saint-Germain-des-Prés.

contemporains face à la question de l'architecture de son temps, sont les qualificatifs d'un portrait à charge des positions théoriques de Quatremère. L'opposition est entière et assumée, et, pour qui l'étudie, elle est tant fertile que passionnante. Le dialogue qui s'instaure entre le *Dictionnaire raisonné du mobilier français* et le *Dictionnaire historique d'architecture* de Quatremère de Quincy l'est particulièrement. Là où l'encyclopédie de Quatremère comptait parmi ses objectifs ontologiques la destruction de la culture médiévale, Viollet-le-Duc choisit spécifiquement le Moyen Âge français comme l'objet de son attention, traitant de la période s'étalant du XI^e au XVI^e siècle. Cette période ne fait tout simplement pas partie de l'histoire de l'architecture pour Quatremère. Il écrivait dans son encyclopédie méthodique d'architecture en 1825 :

« Plus inutilement encore chercherait-on un système de proportion dans l'architecture gothique, qui n'eût rien en propre à elle, qui, quant à ce qu'on peut appeler formes, ordonnances, détails, ornements, ne fut qu'une compilation sans cohérence aucune, de tous les débris de l'architecture que lui transmet le Bas-Empire. »⁴⁷⁶

Viollet-le-Duc répondra dans des termes d'une grande clarté :

« Considérer les constructeurs du Moyen Âge comme des barbares, parce qu'ils durent renoncer à construire en employant les méthodes des Romains c'est ne pas vouloir tenir compte de l'état de la société nouvelle, c'est méconnaître les modifications profondes introduites dans les mœurs par le christianisme, appuyé sur le génie des peuples occidentaux, c'est effacer plusieurs siècles d'un travail lent, mais persistant, qui se produisait au sein de la société : travail qui a développé les éléments les plus actifs et les plus vivaces de la civilisation moderne. Personne n'admire plus que nous l'antiquité, personne plus que nous n'est disposé à reconnaître la supériorité des belles époques de l'art des Grecs et des Romains sur les arts modernes ; mais nous sommes nés au XIX^e siècle, et nous ne pouvons faire qu'entre l'antiquité et nous il n'y ait un travail considérable : des idées, des besoins, des moyens étrangers à ceux de l'antiquité. Il nous faut bien tenir compte de nouveaux éléments, des tendances d'une société nouvelle. Regrettons l'organisation sociale de l'antiquité, étudions-la avec scrupule, recourons à elle, mais n'oublions pas que nous ne vivons ni sous Périclès ni sous Auguste, que nous n'avons pas d'esclaves ; que les trois quarts de l'Europe ne sont plus plongés dans l'ignorance et la barbarie au grand avantage du premier quart ; que la société ne se divise plus en deux portions inégales, la plus forte absolument soumise à l'autre, que les besoins se sont étendus à l'infini ; que les rouages se sont compliqués ; que l'industrie analyse sans cesse tous les moyens mis à la disposition de l'homme, les transforme, que les traditions et les formules sont remplacées par le raisonnement, et qu'enfin l'art, pour subsister, doit connaître le milieu dans lequel il se développe. Or la construction des édifices, au Moyen Âge, est entrée dans cette voie toute nouvelle. Nous en gémissons, si l'ont veut ; mais le fait n'en

⁴⁷⁶ Quatremère de Quincy, article « Proportion » in, *Encyclopédie... Op. cit.*, p. 225.

existera pas moins et nous ne pouvons faire qu'hier ne soit la veille d'aujourd'hui. Ce qu'il y a de mieux alors, il nous semble, c'est de rechercher dans le travail de la veille ce qu'il y a d'utile pour nous aujourd'hui et de reconnaître si ce travail n'a pas préparé le labeur du jour. Cela est plus raisonnable que de le mépriser. »⁴⁷⁷

Un autre point majeur de rupture entre les deux hommes réside dans la fonction sociale de l'architecture et des arts. Quatremère voyait dans l'ensemble composé par un milieu artistique un bain favorable à l'épanouissement des humains. Il en était convaincu au point de rendre sous Napoléon plus de 5000 œuvres du Louvre à l'Italie. Contre l'idée même de musée, il défend une fonction politique et sociale de l'art selon laquelle pour être véritablement active, pour jouer son rôle dans le concert des actions humaines, l'œuvre doit être dans le monde qui est son milieu. L'Antiquité était sur ce point encore convoquée comme horizon d'organisation d'une société meilleure. Il écrivait à ce propos :

« [...] l'antiquité, qui n'a connu, sauf aux époques de décadence, ni salons, ni musées, ni expositions universelles : l'art y était sur l'agora ou le forum, dans le temps ou la maison, l'expression des sentiments religieux, sociaux ou domestiques. »⁴⁷⁸

Pour Viollet-le-Duc c'est totalement l'inverse. Il écrit :

« L'art a sa valeur indépendamment du milieu dans lequel il naît et grandit ; l'art n'est pas barbare par cela seul qu'il est l'art. »⁴⁷⁹

Il ira même jusqu'à défendre une totale dissociation entre les arts et les mœurs du temps qui les voit se développer. Il écrit par exemple :

« L'histoire ne nous donne que trop d'exemples d'actes de cruauté commis par des peuples chez lesquels les arts étaient arrivés à leur plus grand développement. »⁴⁸⁰

On trouve un développement plus large de cette thèse dans le *Dictionnaire raisonné d'architecture* lorsqu'il écrit :

« Une coutume peut être odieuse et oppressive ; les abbés et les seigneurs féodaux ont été, si l'on veut des dissipateurs, ont exercé un despotisme insupportable, et les monastères ou les châteaux qu'ils

⁴⁷⁷ Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée... Op. cit.*, p. 50-52.

⁴⁷⁸ René Schneider, *Quatremère...*, p. 242.

⁴⁷⁹ Viollet-le-Duc, *Entretiens... Op. cit.*, p. 11.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 11, p. 10.

habitaient peuvent être cependant construits avec sagesse, économie et une grande liberté dans l'emploi des moyens. Une construction n'est pas *fanatique, oppressive, tyrannique* ; ces épithètes n'ont pas encore été appliquées à l'assemblage des pierres, du bois ou du fer. Une construction est bonne ou mauvaise, judicieuse ou dépourvue de raison. Si nous n'avons rien à prendre dans le code féodal, ce n'est pas dire que nous n'avons rien à prendre dans les constructions de ce temps. Un parlement condamne de malheureux juifs ou sorciers à être brûlés vifs ; mais la salle dans laquelle siège ce parlement peut être une construction fort bonne et mieux bâtie que celle où nos magistrats appliquent des lois sages, avec un esprit éclairé. »⁴⁸¹

On serait en droit de se demander si le travail qu'il a mené sur la question de la dissociation de l'art à son milieu n'est pas à étudier à la lumière du combat qu'il a mené pour la reconsidération de l'architecture dite du *Moyen Âge*. Il faudrait sur ce point bien plus de connaissance sur ces deux auteurs que nous n'en avons, mais quelle qu'en soit la motivation, le découplage de l'ingéniosité des bâtisseurs médiévaux de l'état culturel des mœurs jugées barbares de cette même période ne pouvait que l'aider dans son entreprise. C'est en tout cas un argument théorique important puisqu'il s'oppose totalement à la conception quatremèrienne de l'art en tant que milieu. Il est étonnant de constater cependant que la conception mésologique de Quatremère n'est pas étrangère à la pensée de Viollet-le-Duc. D'une part il utilise le terme « milieu », mais il considère une culture matérielle comme un ensemble cohérent ainsi qu'en atteste son immense dictionnaire présentant la totalité de la culture matérielle du Moyen Âge, des châteaux forts à l'habillement en passant par les armes. Le « milieu » quatremèrien est un ensemble dans lequel les formes et les mœurs ne font qu'un. Le milieu de Viollet-le-Duc est à l'inverse un système mécanique d'intelligence de la nécessité dans lequel les formes matérielles sont dissociées des mœurs.

On peut aussi noter que l'opposition à Quatremère et au système des Beaux-Arts porte en partie sur la question de la technique. Cette opposition va occuper Viollet-le-Duc une bonne partie de sa vie et lui coûtera ce qui aura été, de l'avis de nombreux observateurs, sa plus violente humiliation. C'est pour son positionnement théorique sur la question de la technique qu'il sera dans l'incapacité de dispenser son enseignement à l'École des Beaux-Arts, du fait d'une révolte apparemment organisée par les enseignants de cette institution. C'est encore cette opposition avec la pensée architecturale des Beaux-Arts qui l'amènera à quitter l'École Spéciale d'Architecture lorsqu'il décèlera dans cette dernière une tendance à répliquer ce qu'il considère comme les erreurs des Beaux-Arts. Frederique Setz expose dans son ouvrage sur l'histoire de l'École spéciale d'architecture :

⁴⁸¹ Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée...*, p. 52-53.

« Plus dur pour l'institution et ses fondateurs, est l'abandon par Viollet-le-Duc, de son soutien actif à l'École. Le 25 février 1868, celui-ci fait connaître au conseil d'administration de l'École les inquiétudes et les critiques qu'il a présentées à Emile Trélat dans des correspondances antérieures. Elles portent sur l'insuffisance et la faiblesse des travaux des élèves de 1^{re} classe dont il voit la cause, non pas dans le contenu des enseignements de l'École, mais dans l'absence de liaison entre ces enseignements et la pratique, et, au sein de l'institution, entre les cours d'amphithéâtres et les ateliers. "Nous rentrons dans la voie mauvaise de l'École des Beaux-Arts, en ne nous préoccupant pas assez de l'application des connaissances techniques, nous ferons aussi mal qu'elle sur ce point, sans atteindre son degré de perfection sur d'autres points", déclare-t-il aux administrateurs de l'École, avant de recommander que les élèves soient soumis à la conception de "projets rapides, purement de structure, et dont les élèves n'auraient pas l'exemple sous les yeux, par exemple, une salle voûtée, en pierre de taille, reposant sur des piles" ou "des détails tels que portes, croisées, etc." »⁴⁸²

Mais si Viollet-le-Duc est radicalement opposé à Quatremère de Quincy et à sa doctrine, ce serait une mécompréhension importante de considérer Viollet-le-Duc en miroir comme un pur rationaliste. Comme le rappelle brièvement en introduction d'un de ses articles l'historien Michel Leniaud, Viollet-le-Duc est un personnage bien moins aisément catégorisable :

« Eugène Viollet-le-Duc, qu'une historiographie engagée a voulu ranger dans la catégorie des rationalistes, se passionnait pour la figure du vampire. Eugène Trélat, son compère dans la fondation de l'École spéciale d'architecture, l'avait désigné dans l'éloge funèbre qu'il prononça de lui, comme une figure "grande" et "troublante". C'est le second versant de cette personnalité que je souhaite évoquer : Viollet-le-Duc, comme beaucoup de personnalités issues du romantisme, combine une tournure d'esprit positiviste avec le goût de l'étrange, du bizarre, voire de l'obscur. »⁴⁸³

B/ LA QUESTION DU SAVOIR ARCHITECTURAL EN TANT QU'IL DIFFÈRE DU SAVOIR DES INGÉNIEURS

« Peut-être les savants qui ont déjà traité ces matières avec tant d'autorité, trouveront-ils que ce livre n'a pas des allures suffisamment scientifiques. J'écris pour tout le monde, ç'a toujours été le but auquel je visais, et n'ai d'autre prétention, en donnant au public le résumé de mes observations, que de faire pénétrer, chez le plus grand nombre, le désir ardent d'étudier la nature, notre mère commune, et dont les enseignements sont toujours les plus sains et les plus profitables pour l'esprit. »⁴⁸⁴

⁴⁸² Frederic Setz, *L'École Spéciale d'Architecture, 1865-1930*, Picard, 1995, p. 110.

⁴⁸³ in Jean Michel Leniaud, *Viollet-le-Duc et les vampires*, http://acta.bibl.u-szeged.hu/36729/1/monok60_073.pdf

⁴⁸⁴ Viollet-le-Duc, *Le massif... Op. cit.*, p. 11, p. 10.

Les derniers mots de l'introduction de l'ouvrage de Viollet-le-Duc sur « Le massif du Mont-Blanc » cités ci-dessus expriment clairement une défiance vis-à-vis des *savants* qui viendraient lui reprocher un manque d'*allures scientifiques* à ses travaux. Cette formule n'est pas à prendre à la légère. Il y a chez Viollet-le-Duc un projet épistémologique alternatif à la codification de la science telle qu'elle s'est développée dans son temps. Ces écrits contiennent de nombreuses critiques à l'égard du monde de *la science*. Le sous-titre de cet ouvrage laisse bien comprendre qu'il ne s'agit en rien ici d'une fantaisie, au contraire, il atteste du sérieux et de l'ambition scientifique de son entreprise :

« Étude géodésique et géologique sur ses transformations et sur l'État ancien et moderne de ses glaciers. »

La manière dont il traite de son propre processus à l'approche du massif du Mont-Blanc atteste de la volonté d'une scientificité autre :

« Prenant note de toutes les observations que la vue des montagnes me suggérait, sans savoir si jamais ces observations me conduiraient à des conclusions scientifiques, sans idée préconçue, sans esprit de système, il s'est trouvé que ces matériaux formaient, après bien des années, un ensemble de documents du rapprochement desquels il était possible de tirer des conséquences qui m'ont paru de nature à intéresser la science. »⁴⁸⁵

Il semble même vouloir s'inscrire dans une sorte de lignage d'une science d'avant-garde critique de la science de son temps lorsqu'il écrit :

« De Saussure, le premier peut-être, observa les montagnes suivant une méthode scientifique, et, si certains phénomènes géologiques avaient déjà été entrevus par les Léonard de Vinci, par les Bernard-Palissy, ces observations ingénieuses, et délicates même, n'entraient pas dans la voie méthodique de la science moderne. Sobre dans ses déductions, Saussure amassa des matériaux, sut voir, et bien voir ; ce qui n'est pas si aisé qu'on le croit. Ses observations sont exactes ; et il est conduit par cette pensée que tout, dans l'ordre naturel, a sa raison d'être, que le hasard n'existe pas, que la grande loi universelle règle et dirige toute chose, et il cherche cette loi avec cette passion qui saisit les amants de la vérité, passion sans laquelle on ne saurait faire des découvertes de valeur dans les sciences naturelles. »⁴⁸⁶

Viollet-le-Duc prend ce travail de représentation du massif du Mont-Blanc très au sérieux, au point même de se tenir informé de l'état de développement des techniques d'optique de son temps, et d'aller jusqu'à proposer les siennes. Il écrit :

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 198.

« Ayant reconnu le parti que l'on pouvait tirer du téléiconographe (c'est ainsi que M. Révoil appelle son instrument) pour l'étude des roches dont on a beaucoup de peine à distinguer la structure générale de près et qu'on ne voit qu'imparfaitement de loin j'ai fait faire par un excellent constructeur, M. Lefebvre, un instrument plus précis, qui consiste en une planchette sur laquelle est fixée solidement et parallèlement une lunette. Le prisme de la chambre claire étant appliqué à l'oculaire de cette lunette, on dessine sur la planche les objets éloignés, grandis en raison de la force de la lunette et de son éloignement de la planchette. Celle-ci se meut au moyen de cercles gradués dans le sens horizontal et dans le sens vertical, entraînant la lunette dans son mouvement. »⁴⁸⁷

Comment qualifier cette science qui serait celle de Viollet-le-Duc si elle se distingue de la science de son temps ? À le lire, cette science devrait être tournée vers l'*action* et non la *spéculation* comme il l'écrit dans la première phrase du chapitre conclusif de cet ouvrage :

« L'étude des soulèvements ne doit pas se borner à un résultat purement spéculatif, et le caractère particulier aux sciences naturelles, aujourd'hui, est d'entrer forcément dans le domaine de la pratique. Les observations scientifiques ne sont plus seulement une satisfaction pour l'esprit ; si elles font faire à l'intelligence humaine des conquêtes qui l'intéressent puissamment et lui ouvrent de nouveaux horizons, elles lui permettent d'utiliser les phénomènes naturels au profit de la sécurité et du bien-être de l'espèce. »⁴⁸⁸

Et c'est notamment sur cet aspect *pratique* qu'on commence à comprendre la différence entre sa science et celle des ingénieurs. À plusieurs endroits, on trouve chez Viollet-le-Duc une critique du savoir de l'ingénieur, savoir qu'il révère assez souvent à d'autres endroits par ailleurs. Viollet-le-Duc existe à un moment de l'histoire de l'architecture durant lequel le savoir des ingénieurs est bien établi. Dans cet ouvrage, il exprime à l'égard de ce corps quelques remarques que l'on peut considérer comme des considérations épistémologiques critiques du savoir de l'ingénieur, et qui définissent en creux, un savoir architectural différent. Il écrit :

« Nous n'entrerons pas dans tous les détails concernant l'aménagement des torrents supérieurs, les cas varient à l'infini ; mais ce qu'on ne saurait trop dire, c'est que l'homme pourrait, sans beaucoup d'efforts, parer aux désastres qu'il subit, en allant prévenir le mal à son origine.

Mais les ingénieurs, sauf des exceptions assez rares, visitent peu ces altitudes, ou du moins ne les étudient que très superficiellement, et se bornent à projeter ou faire exécuter les travaux dans les vallées ou plaines, travaux qui ne sauraient qu'opposer une bien faible défense à l'action des eaux lorsqu'elles

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 198.

ont acquis une puissance invincible par leur masse. »⁴⁸⁹

S'il est clair que l'architecture n'a rien à apprendre des Écoles des Beaux-Arts pour Viollet-le-Duc, la figure de l'ingénieur, discipline de savoir et d'efficacité, trouve en général grâce à ses yeux. Souvent même il se réfère à ce savoir en termes assez élogieux. Dans un second ouvrage ne traitant pas d'architecture, au sens usuel du terme et qui sera important pour la présente étude, le « *Mémoire sur la défense de Paris septembre 1870 – janvier 1871* », Viollet-le-Duc s'arrête sur la figure de l'ingénieur. Dans ce domaine tout à fait dissocié de la géologie qu'est l'art de la guerre il écrit :

« Dans un siège, le rôle du génie militaire prend naturellement le premier rang. Les ingénieurs allemands ont-ils fait preuve de ces connaissances étendues, de cette rectitude dans l'exécution, qui sont l'honneur et la force de ces corps ? »⁴⁹⁰

ou encore ici :

« Il n'y a pas de pont rompu que nos ingénieurs ne puissent rétablir en quelques heures de manière à y faire passer de l'artillerie. »⁴⁹¹

Cependant, il est important de noter que l'on retrouve ce qui semble être la même critique du savoir de l'ingénieur d'un point de vue « pratique ». Il adresse une critique assez sévère dès la première page de son « exposé » aux ingénieurs qui n'ont pas su comprendre de manière systémique la logique des dangers auxquels était exposée la capitale :

« Il faut dire que les ingénieurs militaires qui furent chargés du tracé des forts de Paris n'avaient pas admis que cette capitale, en la supposant assiégée, n'eût pas une armée nombreuse pour la défendre. Dès lors ils avaient considéré les forts comme une base d'opération permettant à cette armée de prendre par un ou plusieurs points une vigoureuse offensive, et de manœuvrer entre eux, protégée par leurs feux. Dans ce cas, l'investissement de la capitale devenait très difficile, sinon impossible, même pour un ennemi disposant de très grandes forces. On eût dû prévoir cependant que si la capitale de la France avait à soutenir un siège, c'est que les forces dont le pays disposait auraient été ou anéanties, ou tout au moins très-gravement entamées que dès lors la ville devait compter sur elle-même, ses remparts et ses ressources, pour arrêter l'ennemi pendant plusieurs mois »⁴⁹²

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁹⁰ Viollet-le-Duc *Mémoire sur la défense de Paris*, V^e A. Morel et C^{ie}, 1871, p. 204.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. XXVII.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 4.

Mais il est étonnant par ailleurs de constater que sa critique des ingénieurs n'est pas non plus l'occasion d'une valorisation du *bon sens populaire* face à l'abstraction des spécialistes. Nous y reviendrons plus tard dans ce travail mais il a pour les montagnards des mots d'une violence quasi équivalente à celle qu'il réserve habituellement pour l'institution des Beaux-Arts. Il écrit :

« Quoi qu'il en soit, il semblait que les efforts de l'homme devraient tendre à favoriser la croissance des grands végétaux, et non à les détruire à l'altitude extrême où ils peuvent pousser. Mais à cet égard, l'incurie des montagnards est complète, et, pour se chauffer pendant quelques heures, on les voit brûler le pied d'arbres centenaires, ou bien conduire leurs troupeaux de chèvres à ces altitudes extrêmes de la végétation arborescente, où ces animaux arrachent les jeunes pieds, quand par hasard ils s'élèvent entre les roches dénudées. La nature semble se lasser pendant cette lutte journalière, et elle abandonne à la stérilité des espaces jadis couverts de forêts. »⁴⁹³

On retrouve d'ailleurs au fil des lignes qu'il écrit sur les montagnards et la compréhension qu'ils ont de leur environnement un dialogue, à quelques siècles d'écart, entre Viollet-le-Duc et Alberti à travers un thème qui joue un rôle central pour la codification de l'architecture de ce dernier : la question de la fortune. Pour Alberti, la *fortuna* préside en dernière instance au cours des affaires humaines. Pour Viollet-le-Duc ce rapport au monde relève de la croyance idiote. Voici ce qu'il écrit sur la *Providence* telle qu'elle est convoquée par les hommes face aux désastres causés par la nature :

« L'homme peut donc agir à son tour, puisque ces petits moyens sont à sa portée, et que son intelligence lui permet d'en apprécier les effets.

Et cependant, détourné de l'étude de la nature, sa mère et sa grande nourricière, ne connaissant pas comment elle procède, l'homme, surpris un jour par une des phases de son travail incessant, voit ses cultures, ses villes balayées par une inondation.

Va-t-il chercher la cause de ce qu'il appelle un cataclysme et qui n'est qu'une conséquence d'une accumulation de faits ? Non, il s'en prend à la Providence, il relève ses digues, ensemeuse ses champs et rebâtit ses villes... puis... il attend que le fait, conséquence de lois qu'il n'étudie pas, se renouvelle. N'est-ce pas ainsi que les choses se passent depuis des siècles ? Et la nature, soumise à ses lois, se livre sans trêve à son labeur, suivant une inflexible logique. »⁴⁹⁴

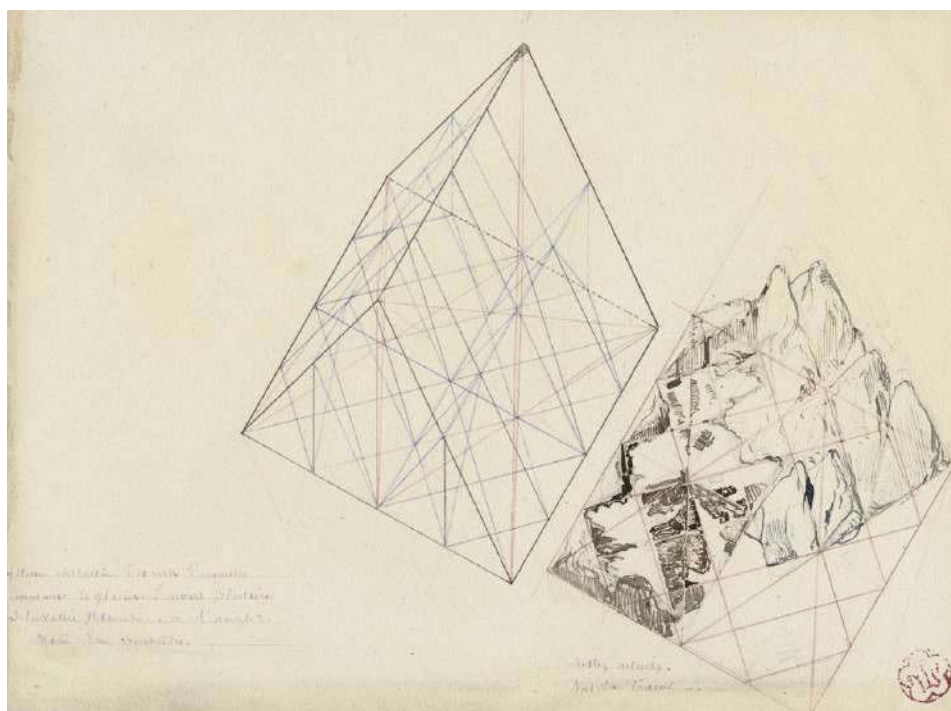
Il écrit encore à ce propos :

« La nature, rigoureusement fidèle à ses lois, ne fait pas remonter la pente au caillou que le pied du voyageur a précipité dans la vallée, ne resème pas la forêt que notre main imprudente a coupée,

⁴⁹³ Viollet-le-Duc, *Le massif...* *Op. cit.*, p. 202.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 199.

lorsque la roche nue apparaît et que la terre a été entraînée par les eaux de fontes et des pluies ; ne rétablit pas la prairie dont notre imprévoyance a contribué à faire disparaître l'humus. Ces lois, loin d'en comprendre la merveilleuse logique, vous en détruisez l'économie⁴⁹⁵ ou tout au moins vous en gênez le cours ; tant pis pour vous, humains ! Mais alors ne vous plaignez pas si vos plaines sont ravagées, si vos villes sont rasées, et n'imputez pas, vainement, ces désastres à une vengeance ou à un avertissement de la Providence. Car ces désastres, c'est en grande partie votre ignorance, vos préjugés, votre égoïsme qui en sont la cause. » ⁴⁹⁶



Système rhomboédrique du Mont-Blanc par Viollet-le-Duc,
Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Charenton-le-Pont

C/ VIOLLET-LE-DUC ET LA QUESTION DE LA CARTE

Pour tenter de bien comprendre la position de Viollet-le-Duc d'une science dissociée des Beaux-Arts comme de l'ingénierie, il nous faut nous arrêter sur un exemple plus précis. Regardons son traitement de l'objet « carte ». L'objectif de l'ouvrage *Le Massif du Mont-Blanc* est de dresser une carte pour représenter ce mont. La manière qu'il a de décrire ses intentions, et les moyens qu'il met en œuvre pour les atteindre, nous

⁴⁹⁵ Notons ici l'usage du terme *économie* au sens d'agencement de parties entre elles.

⁴⁹⁶ Viollet-le-Duc, *Le massif... Op. cit.*, 2015, p. 221.

éclairaient grandement sur *sa* science. Son regard scientifique semble faire de l'architecture une *science humaine* au sens où l'ensemble de cette entreprise se fonde sur des enjeux de perception, d'apparence, d'image et d'expression, tout en restant conjuguée à des impératifs d'exactitude, et la volonté de rendre compte au mieux de ce massif. Il écrit :

« J'avais d'abord songé aux courbes de niveau, ce procédé étant celui qui présente le plus de correction, et permet d'exprimer les reliefs avec le plus d'exactitude. Aussi l'ai-je employé en bien des cas pour dresser mes notes. Mais il était en contradiction avec l'apparence, l'image, que je voulais avant tout exprimer d'une manière aussi voisine que possible de l'effet produit par la nature.

Avec les courbes, il devenait difficile d'exprimer les roches, leur structure cristalline, les failles, les éboulements, les moraines, les parties dénudées des lits de glaciers. Je ne rendais plus — ce à quoi je visais avant tout — la lecture facile au voyageur, je ne pouvais indiquer l'obstacle ou le passage à celui qui est habitué aux explorations alpestres. Il devenait impossible de donner les apparences qu'affectent les diverses natures de terrain et qui possèdent chacune leur physionomie propre. J'ai donc adopté le moyen graphique qui peut le mieux exprimer le modelé mou, effacé des rampes, vif, abrupt des roches et sommets.

Au lieu d'éclairer la carte, ainsi que cela se pratique habituellement pour les cartes modelées, du nord-est, et suivant un angle à 45°, ce qui jamais ne se présente dans la nature, j'ai adopté le modelé que donne le soleil à onze heures du matin environ, pendant le mois de juillet et d'août. Je mettais ainsi la carte d'accord avec la plupart de mes visées, je facilitais mon travail et je rendais mieux compte, je crois, de la position des glaciers, de la conservation des névés protégés. »⁴⁹⁷

L'idée notamment de l'*effet* produit par la nature est intéressant en cela qu'il ne s'agit pas d'un effet trivial, vulgaire ou facile. L'effet est ce qui est précisément recherché en tant qu'il est vrai d'un point de vue perceptif, phénoménologique pourrait-on dire. L'extrait suivant résume assez clairement la différence du rapport scientifique au monde qu'il cherche à construire face aux représentations technologiques de la réalité telles que la photographie.

« Je suis bien loin de prétendre que l'œuvre soit parfaite, et j'ai trop l'expérience des difficultés d'une pareille entreprise pour croire que, si l'on parvenait à photographier le massif du Mont-Blanc à 10 000 mètres d'altitude cette épreuve fût identique au figuré topographique que je livre au public.

Mais, au moins, suis-je certain que cette carte ne peut induire le voyageur alpestre en erreur, et qu'elle lui permet de se rendre, par avance, un compte exact des parties qu'il veut parcourir. »⁴⁹⁸

La dimension romantique, expérientielle, phénoménologique de la science de Viollet-le-Duc est un projet aussi réel que sérieux. Elle participe d'une tentative de

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 9.

constitution d'un savoir scientifique *autre*. Il écrit encore sur la photographie :

« C'est en cela que le dessin l'emporte toujours sur la photographie, ou du moins doit la contrôler ; car la photographie reproduit les illusions auxquelles l'œil est sujet au milieu de ces solitudes où rien n'indique l'échelle, puisque les points de comparaison font défaut, et où la transparence de l'air supprime presque entièrement la perspective aérienne. »⁴⁹⁹

La différence de son chemin scientifique se voit encore résumé ainsi :

« C'est seulement après avoir, aussi scrupuleusement qu'il m'a été possible de le faire, dressé cette carte, que je me suis décidé à réunir les observations recueillies depuis longtemps ; observations qui ne font, pour la plupart, que confirmer les aperçus derniers des savants sur le mode de soulèvement des montagnes, sur leur forme primitive, sur l'influence des époques glaciaires et sur la configuration actuelle de ces soulèvements, mais qui peut-être aussi pourront en suggérer de nouveaux. »⁵⁰⁰

La question pourrait nous être posée de l'articulation de cette science violletienne à *l'architecture*. Car ce n'est pas parce que Viollet-le-Duc travaille à une bifurcation

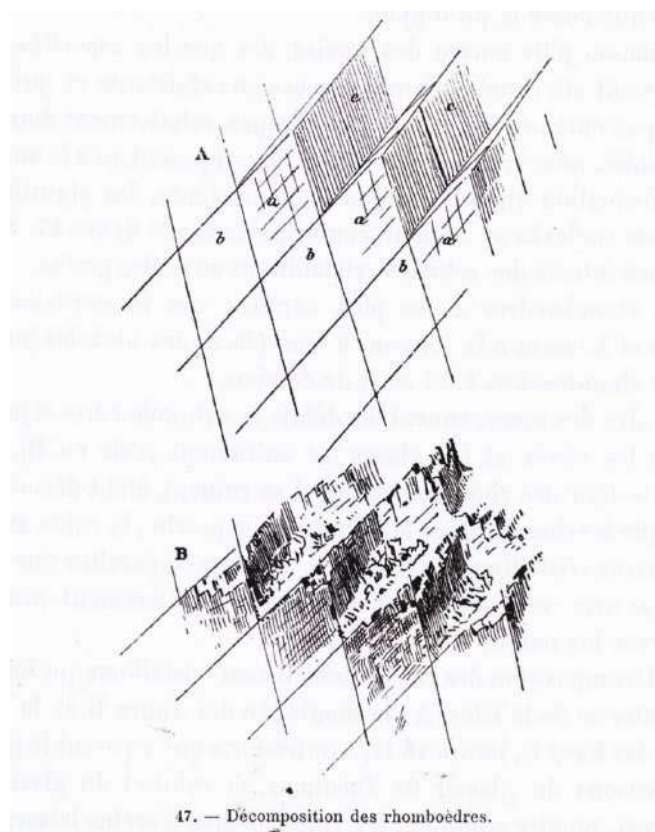


Fig. 29 : Illustration de la formation du massif des Alpes par Viollet-le-Duc

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

épistémologique dans la production du savoir scientifique qu'il s'agit bien là d'une question d'architecture. Sur cette question, Viollet-le-Duc ne laisse planer aucune ambiguïté. Comme il l'explique dans son introduction à l'ouvrage, le massif du Mont-Blanc, comme le globe dans son ensemble, est une question qui relève de l'architecture :

« Je devais en quelques mots, à ceux qui voudront me lire, expliquer comment et pourquoi un architecte a laissé de temps à autre l'architecture pour entrer dans un domaine qui semble n'être pas le sien.

De fait, notre globe n'est qu'un grand édifice dont toutes les parties ont une raison d'être, sa surface affecte des formes commandées par des lois impérieuses et suivies d'après un ordre logique.

Analyser curieusement un groupe de montagnes, leur mode de formation et les causes de leur ruine ; reconnaître l'ordre qui a présidé à leur soulèvement, les conditions de leur résistance et de leur durée au milieu des agents atmosphériques, noter la chronologie de leur histoire, c'est, sur une plus grande échelle, se livrer à un travail méthodique d'analyse analogue à celui auquel s'astreint l'architecte praticien et archéologue qui établit ses déductions d'après l'étude des monuments. »⁵⁰¹

Difficile d'être plus explicite dans l'expression du fait que l'architecture existe pour lui par-delà la production de bâti. En mettant Viollet-le-Duc du côté du savoir de l'ingénieur comme on le fait souvent au nom de l'aspect rationnel revendiqué de sa pensée, on commet une erreur. Le travail de Viollet-le-Duc n'est pas une réfutation de l'architecture au profit du savoir plus performatif de l'ingénieur, il est un combat pour une autre architecture que celle de Quatremère de Quincy et le système des Beaux-Arts, mais il s'agit aussi d'un combat pour l'architecture, pensée en d'autres termes que ceux de l'ingénierie.

II/ L'ARCHITECTURE COMME INFORMATION DU MONDE PARCOURANT L'ENSEMBLE D'UNE CULTURE MATÉRIELLE

« Ma vie sera un escalier sans palier... »⁵⁰²

Si l'architecture ne se réduit pas chez Viollet-le-Duc à la production de bâti, où se situe donc l'architecture dans la production humaine d'artefacts ? Nous tenterons ici de

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 9-10.

⁵⁰² Viollet-le-Duc, cité par Pierre-Marie Auzas dans *Viollet-le-Duc*, éditions de la Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1965, p. 25.

répondre à cette question du point de vue des objets considérés par Viollet-le-Duc dans ses travaux. Pour ce faire, nous arrêterons sur un autre ouvrage ne relevant pas *a priori* de l'architecture à savoir le *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*. La rédaction par Viollet-le-Duc du *Dictionnaire raisonné d'architecture* semble attester chez lui d'une dichotomie entre l'architecture et tout ce qui ne relèverait pas directement de la production de bâti. Nous tenterons ici de montrer que ceci doit être relativisé, voire, invalidé.

A/ RELATIONS ET CIRCULATIONS ENTRE ARCHITECTURE ET MOBILIER DANS LES DEUX DICTIONNAIRES RAISONNÉS

L'amplitude du champ des objets auxquels Viollet-le-Duc a consacré des études, ainsi que la diversité de ces objets, est stupéfiante. Nous n'avons aucune connaissance ici des modalités de production de ces études mais il est assez difficile d'imaginer comment un individu ne disposant pas d'un appareil de production de savoir institutionnel, ne disposant pas même d'un poste d'enseignement, a pu développer une telle quantité de travaux tant théoriques que bâtis dans une seule vie, vie qui ne fut pas particulièrement longue par ailleurs⁵⁰³.

Nous avons vu que Viollet-le-Duc s'était intéressé au Massif du Mont-Blanc et qu'il avait clairement dans son propos mentionné la terre autant que les montagnes comme étant de l'architecture. Le travail qu'il développe dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance* nous fait passer ici de l'étude d'objets d'échelle macro à des objets d'échelle micro. Ce dictionnaire, rédigé de 1858 à 1875, est composé de 6 volumes et comporte environ 3000 pages et 2158 gravures. Il couvre l'ensemble de la culture matérielle du Moyen Âge, exception faite de la production de bâti dont Viollet-le-Duc traite dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, lui-même composé de 10 volumes, rédigés de 1854 à 1868. Les 6 volumes du *Dictionnaire raisonné du mobilier* sont composés comme suit :

Tome 1 : (Partie 1) Meubles – 473 pages, 244 gravures

Tome 2 : (Partie 2) Ustensiles, (Partie 3) Orfèvrerie, (Partie 4) Instruments de musique, (Partie 5) Jeux, Passe-temps, (Partie 6) Outils, Outillages – 565 pages, 391 gravures

Tome 3 : (partie 7) Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette (A à H) – 526 pages, 419 gravures

Tome 4 : Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette (suite J à V) – 517 pages, 378 gravures

⁵⁰³ Eugène Viollet-le-Duc meurt à 65 ans ce qui constitue une différence majeure avec l'extrême longévité de Quatremère de Quincy ayant pour sa part vécu 94 ans.

Tome 5 : (Partie 8) Armes de guerre offensives et défensives (A à G) – 500 pages, 407 gravures

Tome 6 : Armes de guerre offensives et défensives (suite H à V) – 473 pages, 319 gravures

Pour veiller à respecter les termes de Viollet-le-Duc, il est important de dire qu'il n'utilise pas le terme architecture dans le *Dictionnaire raisonné du mobilier français* pour décrire les meubles, bijoux ou armes de guerre. On pourrait s'en étonner à plusieurs titres. D'une part puisque dans son travail de géologie sur le Mont-Blanc il parle d'architecture pour décrire le globe terrestre. Pourquoi ne pas alors étendre à la culture matérielle, à l'étude de laquelle il dévoue tant de temps et d'attention, ce même statut d'architecture ? On pourrait s'en étonner, d'autre part, au sens où il y a une homologie de forme et de structure entre son *Dictionnaire raisonné d'architecture* et son *Dictionnaire raisonné du mobilier français*. Ceci pourrait laisser penser qu'il existe une forme de continuité entre les deux ouvrages. On pourrait encore s'en étonner puisque l'étude qu'il développe, dans les tomes 5 et 6 du dictionnaire du mobilier, porte sur les *Armes de guerre offensives et défensives*, objets dont on a vu à maintes reprises qu'ils occupent une place importante dans les activités des architectes et que Vitruve a intégré à l'architecture dans le livre X du *De Architectura*.

Rappelons une chose. Il ne s'agit pas pour nous ici de *révéler* que ces huit architectes ont réalisé des travaux qu'ils qualifiaient eux-mêmes d'architecture alors que l'historiographie les considère comme n'en étant pas⁵⁰⁴. La logique de notre travail est autre, elle consiste à regarder l'ensemble de la production de ces huit figures et à nous autoriser à faire l'hypothèse d'un déplacement de la ligne délimitant ce qui, dans leurs travaux, inclut ou n'inclut pas l'architecture. Comme nous en avons déjà fait état, le déplacement de cette ligne vaut *y compris pour les catégorisations émises par les personnes qui ont produit les objets considérés*. Ainsi, lorsque nous regardons l'immense travail que constitue le *Dictionnaire raisonné du mobilier français* nous nous autoriserons à défendre l'hypothèse que *ce qui pense* à l'intérieur de ce dictionnaire participe du même mouvement de pensée que Viollet-le-Duc déploie dans ses bâtiments, dans son art de la guerre ou dans son analyse géologique du globe. À ce titre, nous défendrons donc, *malgré* Viollet-le-Duc, que ce qui se joue dans l'ensemble de ses travaux relève de l'architecture. Pour nous en expliquer, commençons par une analyse des relations qu'entretiennent ensemble ces deux ouvrages. Une première distinction entre mobilier et architecture nous est donnée dans le *Dictionnaire du mobilier*. Viollet-le-Duc écrit à l'article Chaise :

« CHAISE, s. f. (*chaire, chaire, forme, fourme*). Siège garni, de bras et dossier, quelquefois de dais pendant les XIV^e et XV^e siècles. Nous comprenons dans cet article tous les sièges, meubles, et même les

⁵⁰⁴ Il se trouve que c'est partiellement le cas, pour plusieurs architectes étudiés dans le présent travail. C'est y compris le cas pour Viollet-le-Duc en ce qui concerne son ouvrage sur le Massif du Mont-Blanc.

trônes, de bois ou de métal, sauf les sièges pliants, *faudesteuils* (voy. ce mot). Quant aux chaires de marbre et de pierre, nous les considérons comme immeubles, et nous renvoyons nos lecteurs au *Dictionnaire d'architecture*, dans lequel ces objets sont décrits. »⁵⁰⁵

Nous pouvons voir que cette distinction n'est pas dans ce cas investie d'une détermination épistémologique très élaborée : le mobilier est ici à comprendre comme ce qui est mobile (meuble) et l'architecture est ce qui est *immeuble*. Mais d'autres déterminations apparaissent au fil de la lecture. Dans le passage qui suit, la relation entre architecture et mobilier est investie théoriquement de manière plus dialectique et profonde. L'introduction des motifs architecturaux dans le mobilier s'avère être un problème pour Viollet-le-Duc puisque les formes du mobilier ne sont plus autodéterminées par leurs besoins propres. Elles sont héritées des formes de la production de bâti qu'il nomme architecture. Il écrit :

« On remarquera que tous ces meubles ne rappellent pas, dans leur composition, les formes adoptées dans l'architecture. Ce n'est guère qu'à la fin du XIII^e siècle que l'on introduisit des détails d'ornementation empruntés à cet art dans la composition des meubles, en oubliant trop souvent cette règle si sage, conforme au bon goût, qui veut que la matière et l'usage commandent la forme, que chaque objet soit décoré en raison de sa destination. Cet empiétement des détails de l'architecture dans le mobilier produisit cependant des œuvres dont il faut reconnaître le mérite d'exécution et de composition ; d'autant plus qu'on trouve encore, malgré l'oubli du principe, une simplicité pleine de grâce dans ces premiers écarts, et un emploi aussi judicieux que possible de ces formes déplacées. »⁵⁰⁶



Fig. 30 : Illustration d'armure par Viollet-le-Duc

⁵⁰⁵ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Tome 1, p. 41.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 52.

On pourrait donc dire que c'est au titre d'un respect de la règle qui fait que chaque forme a sa raison que l'architecture doit-être dissociée du mobilier. Ceci revient à dire qu'il y a une continuité parfaite dans la cohérence interne qui préside à la genèse des objets qu'ils relèvent de la production de bâti ou de la production de mobilier. Si Viollet-le-Duc sépare mobilier et architecture par l'opposition entre ce qui se déplace et ce qui ne se déplace pas, nous appelons en revanche architecture les principes qui circulent chez lui entre production de bâti et mobilier. C'est la règle selon laquelle *la matière et l'usage commandent la forme* qui est architecturale, et chez Viollet-le-Duc celle-ci se déploie indifféremment à travers la morphogenèse des montagnes, la production de bâti, la production de mobilier, la production de bijoux ou d'armes de guerre.

Il est aussi intéressant de constater chez Viollet-le-Duc qu'il y a des effets de continuité directs de « l'architecture » au « mobilier ». C'est le cas à l'article *Écran* pour lequel l'usage du bâtiment est régulé par l'usage du mobilier. Il apparaît impropre du point de vue fonctionnel de dissocier ce que l'on nomme architecture, suivant cette idée que le bâtiment en serait et que le mobilier n'en serait, puisqu'il n'est pas pensable d'utiliser ici le premier sans l'usage du second, sous peine de se « brûler le visage ». Viollet-le-Duc écrit :

« ÉCRAN, s. m. (garde-feu). Sorte de claie d'osier que l'on plaçait devant le feu afin de ne point être incommodé par la trop grande chaleur ¹.
"Tables, tretiaux, fourmes, écrans ²."

Les appartements, pendant le Moyen Âge et jusqu'au XVII^e siècle, étaient chauffés au moyen de très-grandes cheminées dans lesquelles on brûlait des tronçons d'arbres énormes (voy. dans le Dictionnaire raisonné de l'architecture le mot Cheminée) ; ces feux devaient être tellement ardents, qu'on ne pouvait s'en approcher sans risquer tout au moins de roussir ses vêtements. Ces écrans d'osier, plus ou moins grands, tempérèrent la chaleur qui arrivait tamisée à travers les mailles de la claie ; ils étaient montés sur pieds, de manière à pouvoir être posés comme bon semblait. On fabriquait encore des écrans de ce genre, dans l'ouest de la France, à la fin du siècle dernier ; souvent aussi on se contentait de les suspendre par deux boucles au manteau de la cheminée, pour pouvoir se chauffer les pieds sans avoir le visage brûlé. Nos aïeux prenaient, pour rendre le voisinage du feu agréable, une foule de précautions de détail qui indiquent combien on appréciait ce compagnon indispensable des longues soirées d'hiver. Si le feu était ardent et remplissait l'âtre, on approchait les écrans, petits et grands, que l'on disposait comme des mantelets pour tempérer le rayonnement de la flamme et de la braise ; si le feu commençait à s'éteindre et n'occupait plus qu'un petit espace du foyer, on s'asseyait sous le manteau de la cheminée, sur des escabeaux. Parfois des lambrequins, accrochés au manteau, préservaient le visage des personnes qui voulaient se chauffer debout, en se tenant d'une main à des poignées scellées sous le grand linteau de la cheminée. »⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 105.

On peut constater dans cet article, comme pour tant d'autres, que la méthode par laquelle Viollet-le-Duc avance est d'une rigueur impressionnante puisqu'il appuie ces descriptions de références attestant de ses sources, comme s'il s'agissait d'un dictionnaire historique des objets considérés. Les deux notes de la portion de l'article *Écran*, cité précédemment, se présentent comme suit :

« 1/ "À Noël l'escrainier, pour II grans écrans d'osier ; à lui pour II petits écrans d'osier achetés pour la chambre du roy et d'enseigneur de Valois." (Compte des dépenses du Roi Charles VI, année 1382.)

2/ Eustache Deschamps, le Miroir de mariage, XIV^e siècle. »⁵⁰⁸

On assiste au fil de la lecture du dictionnaire du mobilier au déploiement d'une relation réellement dialectique entre mobilier et architecture. Parfois il déplore des usages inadaptés dans les relations existantes entre mobilier et architecture :

« Il faut reconnaître que l'effet des tableaux appendus aux murailles ou piliers des églises n'est pas heureux, et indique, de la part de ceux qui tolèrent ce genre de décoration, un singulier mépris des formes de l'architecture et aussi de la peinture, souvent même l'oubli des plus simples convenances. »⁵⁰⁹

Ailleurs il considère à l'inverse que le mobilier est en quelque sorte *en avance* sur l'architecture, le terme étant ici entendu comme production de bâti :

« Les meubles particulièrement, la manière de les draper, prirent plus d'ampleur. Les artisans français, arrivés à une exécution aussi parfaite que possible, l'appliquèrent aux modes nouvelles. La composition plus large des meubles fut cependant soumise à cette exécution parfaite, et la cour imprimant le mouvement, ce changement se fit sentir d'abord dans les meubles tenant au cérémonial. Ceux-ci prirent un certain air de grandeur que l'on ne trouvait pas encore dans l'architecture, plus lente à se conformer aux idées nouvelles. »⁵¹⁰

En nous arrêtant sur l'objet *dictionnaire* lui-même, il est étonnant de constater que le tome 1 n'a pas d'introduction. L'ouvrage, dès la première page commence brutalement, si on peut dire, par l'article « Armoires ». Pour un dictionnaire, cela peut paraître somme toute normal. Mais il est étonnant de voir *a contrario* que ce même tome 1, comporte une conclusion. Quelles que soient les raisons de ce qui peut paraître comme une instabilité de cette forme du dictionnaire, la conclusion du Tome 1 du *Dictionnaire du mobilier* traite elle aussi d'architecture. Il écrit :

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 267.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 289.

« L'influence des manuscrits grecs et des étoffes orientales fut considérable à partir du IXe siècle. Nous avons l'occasion ailleurs de suivre pas à pas les traces de cette influence sur l'architecture ; nous devons nous borner ici à constater qu'elle fait naître une véritable renaissance dans les produits industriels, tombés, avant cette époque, dans la plus grossière barbarie.

L'architecture répond à des besoins tellement impérieux, qu'elle avait pu se soutenir tant bien que mal à l'aide des traditions romaines occidentales. Depuis l'époque de l'invasion des barbares jusqu'à Charlemagne, l'architecture n'est plus un art, par le fait : c'est une imitation grossière ou plutôt un pillage des arts du Bas-Empire en Occident ; mais les types subsistaient et pouvaient encore servir de modèles. Il n'en est pas de même du mobilier antique, qui dut être promptement détruit ; sa fabrication, exigeant des ouvriers habiles, instruits par des traditions non interrompues, était tombée dans l'oubli. »⁵¹¹

Le fait que la conclusion de ce premier tome du *dictionnaire* traite d'architecture semble attester d'une continuité entre le dictionnaire raisonné d'architecture et celui du mobilier. Cette conclusion est aussi le lieu d'un retour sur les mauvais usages de transferts entre architecture et mobilier, notamment parce qu'il appelle « *faire de l'architecture en petit* ».

« Si l'Italie brillait par ses monuments des XV^e et XVI^e siècles, elle n'avait à nous fournir, pour le mobilier, que des objets d'un usage incommode et assez rares ; on en était venu en France, à cette époque, à faire de l'architecture en petit lorsqu'on voulait une armoire, un cabinet, un dressoir, et nous avons pris ce faux goût à nos voisins d'outre-monts. Ce ne fut guère que pendant le siècle de Louis XIV que la France reconquit, dans la fabrication des meubles, la juste influence qu'elle avait conservée pendant plusieurs siècles. »⁵¹²

Mais ce qui est plus important au regard de la préoccupation principale de notre étude d'un *au-delà* de la production de bâti en architecture est qu'il termine sa conclusion par un argumentaire portant sur les relations entre les objets et les mœurs. Cet argumentaire est pour lui l'occasion d'exprimer clairement le souhait d'un continuum à travers toutes les échelles d'une culture matérielle. Il écrit :

« Ce que nous voudrions trouver dans nos habitations, c'est une harmonie parfaite entre l'architecture, le mobilier, les vêtements et les usages. Lorsque nous voyons des hommes habillés comme nous le sommes, assis dans des fauteuils du temps de Louis XV, il nous semble assister à une réunion de notaires et de commissaires-priseurs procédant à un inventaire après décès. Évidemment ces formes molles, ces couleurs tendres, ne sont point en harmonie avec nos habitudes et notre costume. Le signe

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 420-421.

⁵¹² *Ibid.*, p. 424.

le plus certain d'une civilisation avancée, c'est l'harmonie entre les mœurs, les diverses expressions de l'art et les produits de l'industrie. "Montre-moi ton mobilier, et je te dirai qui tu es." »⁵¹³

Pour conclure sur cette description uniquement formelle des liens entre ces deux dictionnaires nous rappellerons que Le Tome 1 du *Dictionnaire raisonné du mobilier*, pour ne parler que de celui-ci, comporte 15 renvois directs au *Dictionnaire raisonné d'architecture*⁵¹⁴. Il faut ajouter à cela le fait que la rédaction de ces deux entreprises s'est faite partiellement de manière contemporaine pour Viollet-le-Duc durant dix années. Si les deux projets sont décalés, il travaille sur les deux dans la même période de 1858 à 1868. La somme de ces échanges et relations nous conforte dans l'idée qu'il n'y a pas de dissociation entre le mobilier et l'architecture chez Viollet-le-Duc, mais que cette dissociation n'existe pas non plus entre les montagnes et les bijoux. Nous devons maintenant commencer à expliciter en quoi ces objets convergent.

B/ RAISON D'ÊTRE DES FORMES : L'INFORMATION DU MONDE ET LA POSSIBILITÉ D'UNE COUPE LINÉAIRE SUR UNE CULTURE MATÉRIELLE

En quoi donc l'immense travail de documentation de la culture matérielle du Moyen Âge opéré par Viollet-le-Duc participe-t-il de la même pensée architecturale qui se déploierait dans ses bâtiments, ses analyses géologiques ou son travail sur l'art de la guerre ? Pour répondre à cette question, nous pouvons commencer par une citation de Viollet-le-Duc dans sa critique du système de l'architecture des Beaux-Arts. Il écrit :

« Se borner à faire passer devant les yeux de lecteurs attentifs les formes d'architecture des peuples dont nous connaissons les arts, sans indiquer les raisons d'exister de ces formes, leurs rapports avec le génie des nations, leurs influences relatives ; sans chercher le pourquoi des divers systèmes auxquels ces formes se sont soumises c'est faire une compilation stérile de nombreux ouvrages que chacun peut se procurer facilement aujourd'hui [...]. »⁵¹⁵

Restant pour le moment sur ces travaux portant sur l'étude du Moyen Âge, nous dirons que le lien fondamental qui existe entre l'analyse historique et théorique de la

⁵¹³ *Ibid.*, p. 428.

⁵¹⁴ Ce tome traitant du mobilier, on peut penser que les mentions et renvois au Dictionnaire d'Architecture sont logique puisque l'un étant majoritairement dans l'autre. Mais les 5 autres tomes font aussi mention du terme architecture. Le Tome 2 fait 4 mentions du terme architecture, le Tome 3 en fait 3 mentions, le Tome 4 en fait 9 mentions, le Tome 5 en fait 3 mentions et le Tome 6 en fait 2 mentions.

⁵¹⁵ Viollet-le-Duc, *Entretiens... Op. cit.* p. 5-6.

production de bâti médiévale, d'une part, et la description de la totalité de la culture matérielle de la même période, d'autre part, réside *a minima* pour nous dans deux choses :

_ La première est qu'il y a chez Viollet-le-Duc l'idée selon laquelle il existe une raison pour les formes d'exister de la manière dont elles se manifestent. À ce titre, il importe peu que l'on parle d'architecture ou de mobilier, car il existe un continuum transcalaire des relations entre formes, nécessité et moment social d'un groupe humain qui unit l'ensemble de la production des formes au sein d'un moment historique d'une culture. C'est ce que Viollet-le-Duc explique lorsqu'il écrit :

« C'est dans ce sens que j'entends écrire sur l'architecture, en cherchant la raison de toute forme, car toute forme a sa raison, en indiquant les origines des principes divers et leurs conséquences logiques, en analysant les productions les plus complètes de ces principes et les montrant ainsi avec leurs qualités et leurs défauts ; [...]. »⁵¹⁶

_ La seconde est que les facteurs qui participent de la détermination des formes de la production de bâti sont notamment à chercher dans l'état de la culture matérielle dans son ensemble et, plus particulièrement, dans ses modes de production. Là où Foucault parlait d'*épistémé* pour décrire le moment du savoir dans lequel un peuple se déplaçait, on pourrait par jeu de mots parler de *technistémé*, c'est-à-dire l'ensemble des déterminations techniques au sein desquelles un peuple se meut à un moment donné de son histoire. Pour Viollet-le-Duc, ceci est un facteur majeur pour comprendre les formes et les objets, quels qu'ils soient. Mais pour pleinement décrire ce que Viollet-le-Duc met en place, il faudrait aussi adjoindre à ce *moment* de la technique comme critère déterminant dans la raison d'être des formes, la question des *moyens* dont une société dispose pour activer ces dispositifs techniques dont elle a la maîtrise. Il s'agit de la question des moyens humains et financiers, au sein desquels ses formes émergent. C'est ce qu'il explique lorsqu'il écrit :

« Cependant la pierre et le bois sont toujours de la pierre et du bois, et si l'on peut employer ces matières dans une construction en plus ou moins grande quantité, leur fonction est la même chez tous les peuples et dans tous les temps. Quelque riches et puissants que fussent les moines, ils ne pouvaient espérer construire comme l'avaient fait les romains. Ils s'efforcèrent donc d'élever des constructions solides et durables (car ils comptaient bien bâtir pour l'avenir) avec économie. Employer la méthode romaine la plus ordinaire, c'est dire en composant leurs constructions de massifs de blocages enfermées entre des parements de brique ou de moellon, c'était mettre à l'œuvre plus de bras qu'ils n'en avaient à leur disposition. Construire au moyen de blocs énormes de pierre de taille, soigneusement

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

taillés et posés, cela exigeait des transports impossibles, faute de routes solides, un nombre considérable d'ouvriers habiles, de bêtes de somme, des engins dispendieux ou d'un établissement difficile. Ils prirent donc un moyen terme. Ils élevèrent les points d'appui principaux en employant pour les parements de la pierre de taille, comme un revêtement, et garnirent les intérieurs de blocages. »⁵¹⁷

L'architecture serait à comprendre chez Viollet-le-Duc comme une science de *l'information* du monde. Par information il faut comprendre ce par quoi le monde prend forme⁵¹⁸, les mécaniques de sa morphogénèse. Car il s'agit bien de la morphogénèse du monde plus que de la *simple* morphogénèse des bâtiments ou des objets. Or, l'immense quantité de travaux portant sur Viollet-le-Duc peine à traiter de cette idée. La formule selon laquelle *la forme suit la fonction*, que nous devons à ce grand admirateur de Viollet-le-Duc qu'était Sullivan, ne donne qu'une idée bien affaiblie des rapports qui, chez Viollet-le-Duc, lient une forme à ses modes de production. Mais c'est aussi une manière faible de traiter des relations qui existent entre la forme et les moyens donnés au moment de cette production. Chez Viollet-le-Duc la forme ne suit pas la fonction. La forme est une manifestation organique de l'articulation d'une nécessité, de moyens et de formes politiques et sociales à un moment donné de l'histoire d'un peuple. Il écrit sur ce sujet à propos des Romains :

« Comment les Romains procédaient-ils pour obtenir des résistances passives et une adhérence parfaite entre toutes les parties inertes de leurs constructions et les parties actives, c'est-à-dire entre les points d'appui et les voûtes ? Ils composaient des maçonneries homogènes, au moyen de petits matériaux, de cailloux ou de pierrailles réunis par un mortier excellent, et enfermaient ces blocages dans un encaissement de brique, de moelle ou de pierre de taille. Quant aux voûtes, ils les formaient sur cintres au moyen d'arcs de brique ou de pierre en tête et de béton battu sur couchis de bois. Cette méthode présentait de nombreux avantages : elle était expéditive ; elle permettait de construire dans tous les pays, des édifices sur un même plan ; d'employer les armées ou les réquisitions pour les élever ; elle était durable, économique ; ne demandait qu'une bonne direction, en n'exigeant qu'un nombre restreint d'ouvriers habiles et intelligents, sous lesquels pouvaient travailler un nombre considérable de simples manœuvres ; elle évitait les transports lents et onéreux de gros matériaux, les engins pour les élever ; elle était enfin la conséquence de l'état social et politique de la société romaine. »⁵¹⁹

⁵¹⁷ Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée*, *Op. cit.* p. 58.

⁵¹⁸ Article « Information » : « à la fin du XV^e s (1495), *information* se dit pour "action de donner une forme", sens didactique aujourd'hui disparu. ». Dictionnaire *Le Robert*

⁵¹⁹ Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée*, *Op. cit.* p. 41-42.

C/ FROIDEUR CONTRE NOSTALGIE, L'ANHISTORICISME DE VIOLLET-LE-DUC

« J'entrevois un autre but : la connaissance du vrai ; le développement des principes immuables de notre art, appliqués diversement par des civilisations différentes entre-elles. »⁵²⁰

Ceci nous amène encore à un autre contresens important lorsqu'on tente de comprendre ce qu'a été Viollet-le-Duc comme *proposition* dans les affaires humaines. Il existe en effet un autre malentendu portant cette fois-ci sur son rapport à l'histoire et aux « Monuments historiques ». Ce rapport à l'histoire semble avoir fait de lui un personnage associé à une forme de nostalgie. Nous tenterons de montrer comment sa compréhension des formes et de leur mode d'apparition à travers l'histoire relève plutôt d'une analyse froide et transhistorique, voire sous certains aspects, anhistorique. En effet, la revalorisation médiévale opérée par Viollet-le-Duc est une bataille moins pour le médiéval *en soi* que pour la refonte d'une épistémologie de l'architecture dans son ensemble. Le système des Beaux-Arts repose sur la confiscation totale par le modèle grec de l'intelligence architecturale pour toute l'histoire de l'humanité. Chez Viollet-le-Duc il en va tout autrement. Il s'agit pour lui, contre l'académie, de remettre en cause la hiérarchie entre les styles et les époques qui voyait culminer, sans rivale, la Grèce et, dans la prolongation de ce même geste, l'Italie. Viollet-le-Duc modifie les termes de la question en opérant une refonte de la culture architecturale comme savoir spécifique constitué à l'articulation de la production de formes, de savoirs constructifs et des milieux dans lesquels ceux-ci sont amenés à se développer du fait des contingences de l'histoire. C'est pourquoi l'acte de Viollet-le-Duc est autant une philosophie de l'histoire qu'une théorie de l'architecture. Sa contribution à l'histoire aplatit d'un geste l'ensemble des civilisations pour les comparer et peser les vertus et spécificités de chacune d'entre elles comme on épingle des papillons au Muséum d'histoire naturelle. Contrairement à l'idéalisme quatremèrien, il n'y a pas chez lui d'*a priori* formel depuis lequel découlerait un discours de légitimation de l'antique, capable d'organiser la totalité de l'histoire des peuples. Aucun moment de l'histoire n'est en capacité de soumettre à lui seul l'ensemble des autres moments qui composent l'histoire. Le mouvement de Viollet-le-

⁵²⁰ Viollet-le-Duc, *Entretiens... Op. cit.*, p. 7.

Duc installe une sorte de balance générale froide pour la totalité des cultures⁵²¹. Rappelons par ailleurs cette phrase déjà citée dans un autre contexte :

« Il nous faut bien tenir compte de nouveaux éléments, des tendances d'une société nouvelle. Regrettons l'organisation sociale de l'antiquité, étudions-la avec scrupule, recourons à elle, mais n'oublions pas que nous ne vivons ni sous Périclès ni sous Auguste, que nous n'avons pas d'esclaves ; que les trois quarts de l'Europe ne sont plus plongés dans l'ignorance et la barbarie au grand avantage du premier quart ; que la société ne se divise plus en deux portions inégales, la plus forte absolument soumise à l'autre, que les besoins se sont étendus à l'infini ; que les rouages se sont compliqués ; que l'industrie analyse sans cesse tous les moyens mis à la disposition de l'homme, les transforme, que les traditions et les formules sont remplacées par le raisonnement, et qu'enfin l'art, pour subsister, doit connaître le milieu dans lequel il se développe. Or la construction des édifices, au Moyen Âge, est entrée dans cette voie toute nouvelle. »⁵²²

Mais pour revenir plus directement à son rapport à l'histoire, la singularité du rapport que Viollet-le-Duc entretient avec elle réside dans le fait, apparemment contradictoire, que son intérêt pour l'histoire n'est en aucun cas une nostalgie. On pourrait même dire que, contrairement à l'ensemble du dispositif de Beaux-Arts, qui appelle sans

⁵²¹ Il nous faut cependant relativiser ce propos car on peut constater un décalage entre la position épistémologique claire, qui détruit le modèle hiérarchique des cultures pour lui substituer un modèle horizontal d'anatomie comparée d'une part, et, d'autre part, l'apparition d'une autre modalité de hiérarchisation des cultures matérielles par le biais des discours du nationalisme et de la race sur lesquels il s'appuie. Nous dirons que cette destruction de la suprématie absolue de la Grèce nous apparaît comme étant le mouvement épistémologique majeur contenu dans sa proposition. Mais il semble que la promesse d'une horizontalité des cultures matérielles contenue dans cette proposition ne se retrouve pas toujours au fil de ses écrits. Nous n'avons pas les moyens ici d'expliquer ce décalage. À ce jour nous n'arrivons pas à articuler ce positionnement épistémologique clair de dislocation de la suprématie grecque pour une observation froide et parallèle des divers mondes qui se déploient dans le temps et l'espace d'une part, avec, d'autre part, une forme de nationalisme qui recrée, par la médiation au demeurant de thèses raciales, d'autres formes de hiérarchie et de suprématie de certaines cultures matérielles sur d'autres. Les thèses raciales de Viollet-le-Duc semblent présupposer qu'il n'y a pas de hiérarchie entre les peuples, entre les styles, entre les « races », pour reprendre le mot utilisé par lui, dans son époque. Ses opposants considèrent à l'inverse qu'il y a des supériorités ethniques, que la Grèce est bien supérieure à toute autre société et que, par exemple, l'architecture gothique est hideuse et barbare. Paradoxalement, c'est Viollet-le-Duc qui, par une thèse raciale, semble défendre la présence d'une intelligence équivalente à celle de la Grèce dans cet âge jusque-là banni de l'historiographie architecturale qu'était le Moyen Âge. Une étude sur cette question serait d'autant plus nécessaire qu'il est important de noter que la question du nationalisme continue d'être mobilisée dans certaines évocations de l'architecte Viollet-le-Duc. L'ouvrage assez répandu intitulé *L'encyclopédie médiévale* qui présente des parties du *Dictionnaire raisonné du mobilier français* et qui a été édité par la *Bibliothèque de l'image* en 2004 a été menée par Georges Bernage. Bernage est aussi créateur de la revue *Heimdal*, publication dont certains textes ont été identifiés comme étant proches des thèses nationalistes contemporaines. Il semble que les thèses raciales dix-neuviémistes de Viollet-le-Duc ainsi que son nationalisme revendiqué soient l'objet d'une récupération idéologique par la droite nationaliste contemporaine. Sur ce sujet lire : Benoît Marpeau, « Le rêve nordique de Jean Mabire », in *Annales de Normandie*, Année 1993 43-3 p. 215-241.

⁵²² *Ibid.*, p. 50-52.

arrêt de manière structurelle à un éternel retour du même ancré dans la Grèce, et exprime une forte nostalgie de l'antiquité, Viollet-le-Duc pose un acte d'une radicalité et d'une modernité encore aujourd'hui impressionnante. Il considère la totalité des manifestations bâties du passé comme des moments du présent. Sans doute, la superposition contemporaine de Viollet-le-Duc à l'histoire de l'institution des *Monuments historiques*, et ce que celle-ci charrie de conservatisme, empêche de voir Viollet-le-Duc pour ce qu'il a voulu être. Viollet-le-Duc a effacé le sens de l'histoire en architecture en conjuguant au présent l'ensemble des productions bâties humaines. En tentant de comprendre la logique d'*information* des objets de chaque culture matérielle, il a créé une sorte d'anatomie comparée horizontale des diverses cultures matérielles. Il a en quelque sorte montré que tous ces corps étaient encore vivants et opératoires. En étudiant les bâtiments qui lui étaient antérieurs, il a semblé se confiner dans le passé. Ce rapport à l'histoire n'est pas étranger au fait qu'il n'a pas à l'époque obtenu de commissions contemporaines majeures, comme en témoigne son échec pour le concours de l'Opéra. Mais cela a aussi amené à une incompréhension des opérations qu'il a menées sur ces bâtiments historiques puisque, là encore, il s'autorisait à effacer le temps qui le séparait du moment où les édifices avaient été construits pour conjuguer leur grammaire au présent. Ce type d'intervention a bien souvent été lu comme une violation de l'histoire et de sa vérité. À l'inverse c'est précisément en travaillant à comprendre la logique propre à chaque architecture qu'il a participé à effacer la mise à distance opérée par l'histoire. En cela on peut avancer que son rapport à ces objets était essentiellement anhistorique.

III/ L'ARCHITECTURE COMME SCIENCE DE L'ORDRE, ÉTUDIANT LES LIENS DU MONDE

Si l'architecture n'est pas la production de bâti, comment identifie-t-on la manière dont l'architecture peut être travaillée au sein des objets dont elle se saisit ? Quels sont les outils de l'architecture comme savoir ? Quelle est sa méthode ? Dans cette troisième partie sur Viollet-le-Duc, il s'agira de faire état, de son travail mené avec les notions d'*ordre* et de *lien*. Nous le verrons, l'ordre et le lien existent, selon lui, à l'intérieur des choses et entre les choses. Pour cette dernière analyse de Viollet-le-Duc, nous procéderons en trois temps. Un premier temps dans lequel nous tenterons de comprendre dans quelle situation spécifique du savoir, sa pensée de l'organisation interne des objets se déploie. Dans un second temps nous nous arrêterons sur deux

notions clefs de la morphogénèse violetienne que sont l'*ordre* et les *lois du monde*. Enfin, nous nous arrêterons sur ce qui nous apparaît comme la notion fondamentale du dispositif épistémologico-architectural de Viollet-le-Duc : *les liens*.

A/ L'ÉPISTÉMÈ DE VIOLLET-LE-DUC, D'OÙ IL REGARDE LE MONDE

Pour tenter de comprendre la logique interne de ce que l'architecture produit selon lui dans la genèse des objets, il nous apparaît important d'éclaircir le rapport que Viollet-le-Duc noue entre la *culture matérielle* des humains, d'une part, et la relation que l'humain entretient avec le monde, d'autre part. Un des aspects singuliers du travail de Viollet-le-Duc, en tant qu'ensemble, réside dans sa tentative d'articuler un rationalisme bien réel, matérialiste, tel que nous avons tenté de le présenter, et le recours à l'univers du rêve d'autre part. Il y a chez Viollet-le-Duc une tentative de constitution d'une épistémologie alternative, un rapport autre au savoir. On pourrait pour tenter de décrire le travail de Viollet-le-Duc avancer l'hypothèse qu'il s'efforçait d'édifier une nouvelle science capable d'articuler un certain type de matérialisme à la subjectivité romantique de son temps. Viollet-le-Duc était à la quête d'une pierre philosophale capable d'articuler les sciences naturelles froides aux sciences chaudes de l'esprit romantiques. Ce qui peut nous apparaître comme d'étranges mélanges entre sciences et émotions est un pan structurant de la culture du monde occidental. L'historien du romantisme, Georges Gusdorf, décrit dans sa somme sur le romantisme⁵²³ de nombreuses pages sur la tentative du mouvement romantique de refonder un rapport au savoir et à la connaissance en se dotant d'une épistémologie propre. Il écrit :

« Mesmer a attiré l'attention sur cette considérable catégorie de faits que le positivisme et le rationalisme régnants se refusent à prendre en charge. Il existe chez l'être humain un métabolisme moral répondant à des dynamises internes d'une puissance considérable ; le dérèglement des énergies qui sous-tendent le comportement normal des individus entraîne des déséquilibres graves, appelant la sollicitude du médecin. [...] Ainsi s'ouvre aux investigations des théoriciens et praticiens du romantisme l'immense domaine de l'hypnose, du rêve, du somnambulisme, de la voyance, de l'hallucination, des télépathies et influences de toute espèce. Le magnétisme animal, avant d'être une explication, est une monstration, il fait apparaître que la conscience claire sur laquelle philosophes et psychologues concentraient leur attention n'est qu'une zone de rationalité au milieu d'une mer inconnue, ressource ignorée de vie et de sens, car c'est peut-être là que se nouent les significations maîtresses de l'existence. »⁵²⁴

⁵²³ Georges Gusdorf, *Le romantisme, Tome II L'homme et la nature*, Payot, 1993.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 535-536.

Il nous faut donc bien avoir en tête, en regardant Viollet-le-Duc, que la tentative de compréhension de la raison d'être de chaque forme qu'il travaille à construire, baigne dans un monde pour lequel de profondes reconfigurations s'opèrent dans les divers domaines des sciences. Sa démarche analytique n'est pas un cas isolé. Elle évolue dans le monde de Cuvier et de Darwin, d'une part, mais aussi en même temps dans un monde de théosophie, de symbolisme, de mysticisme, dont témoigne sa passion romantique pour le Moyen Âge. L'ouvrage *Les souffrances du jeune Werther* a mis le feu aux poudres de la sensibilité de l'Europe en 1774. Viollet-le-Duc ne naît qu'en 1814. Son monde est aussi le monde du futur Freud qui naîtra en 1856 alors que Viollet-le-Duc à 42 ans. Le mouvement analytique violletien ne repose pas sur une raison cristalline. Celle-ci est partiellement opaque. Le principe ordonnateur de la raison chez Viollet-le-Duc n'est pas exclusivement rationnel. Il est connu qu'il a grandi dans l'ambiance des salons des Romantiques comme le raconte Hubert Damisch :

« Par sa mère, dont Stendhal, le jeune Saint-Beuve (qui prendra plus tard sa défense), P.-L.Courier, Saint-Marc-Girardin, fréquentaient le salon, et surtout par son oncle, le critique Étienne Delécluze, qui jouera un rôle déterminant dans son éducation, le jeune Viollet-le-Duc se forme dans un milieu romantique, passionné d'archéologie, celui des Mérimée, Jussie, Mignet, Rémusat, Ludovic Vitet, etc. »⁵²⁵

Un des points de jonction entre les polarités du rationnel et du romantisme apparaît encore dans son rapport à la montagne, sa passion pour l'alpinisme et ce qu'il prend de Horace Benedict de Saussure, un des premiers hommes à avoir réalisé l'ascension du Mont-Blanc. Saussure a ramené un certain nombre d'observations de son ascension et a su calculer, à quelques mètres près, l'altitude du Mont-Blanc. Viollet-le-Duc souhaite comprendre et expliquer les causes profondes des choses. Celles-ci passent pour lui par l'expérience, comme Saussure qui pratique des essais en haut du Mont-Blanc sur les températures seuil de l'ébullition en haute altitude. C'est pourquoi là encore il faut travailler à ne plus scinder Viollet-le-Duc en deux personnages distincts et contradictoires, composé d'une face d'ordre rationnel, celle des sciences naturelles, et d'une autre face constituée de rêveries gothiques, du type de celle qu'on trouve dans les gargouilles de Notre-Dame. Une manière de nous approcher de ce qui serait un Viollet-le-Duc, dont la somme serait plus que l'ensemble de parties disparates, serait de faire un pas de côté et de nous appuyer un moment sur une considération épistémologique faite dans un tout autre champ. Traitant de la psychanalyse, Jacques Sedat explique :

⁵²⁵ Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée...*, *Op. cit.*, p. 31.

« En outre, le statut même de la psychanalyse, discipline hybride, “sang-mêlé”, selon une formule dont Freud se sert pour le fantasme, rend impossible une délimitation stricte de son champ. Elle est au carrefour de la psychiatrie, de la psychologie, du phénomène de la croyance et de la poésie. »⁵²⁶

Il nous apparaît à plusieurs titres que la science de Viollet-le-Duc serait du même ordre : une science à la délimitation stricte impossible, un sang *mêlé* situé pour sa part au carrefour des sciences naturelles, d'une forme de sorcellerie, et du romantisme. Pourquoi se risquer à une telle comparaison ? Il ne s'agit pas ici de faire de Viollet-le-Duc un ancêtre de la psychanalyse. Son travail a fait l'objet d'assez de transpositions et de transferts pour que nous évitions d'en ajouter. Mais à analyser l'articulation, plutôt que l'opposition, entre *raison* et *romantisme* chez Viollet-le-Duc, il semble qu'un troisième élément opère, quelque chose de magique et d'indéterminé. Une des occurrences de cette *sorcellerie* violletienne apparaît dans la psychologie du sujet qui comprend quelque chose comme une sorte de *glande pinéale romantique*, un opérateur interne qu'il désigne sous le nom de « régulateur intime ». Il écrit :

« L'imagination ne produit que des rêves insaisissables, si l'homme ne possède pas une sorte de régulateur intime qui le force de donner à ses rêveries une apparence vraisemblable. Ce régulateur, c'est sa raison, ou plutôt (car nous n'avons pas de mot en français pour rendre notre pensée) sa faculté de raisonner.

Cette faculté naturelle lui indique que plus les créations de son imagination s'éloignent de la réalité, et plus il doit donner à l'assemblage matériel destiné à les rendre compréhensibles une cohésion, une forme harmonieuse. L'imagination humaine conçoit un centaure, c'est-à-dire un être impossible, contraire à tout ce que la nature a créé, un animal ayant quatre pieds et deux bras, deux paires de poumons, deux cœurs, deux foies, deux estomacs, deux ventres et tout ce qui s'ensuit. Un Iroquois peut concevoir une telle absurdité ; un Grec seul pourra, au moyen de son régulateur intime, donner à cet être impossible une forme vraisemblable. Sa faculté de raisonner lui aura fait observer comment les diverses parties d'un animal s'attachent, se soudent entre elles. »⁵²⁷

Par-delà la distinction ethnique du propos qui avait cours en son temps, il est intéressant de voir comment dans son travail d'analyse des modalités de genèse des formes – *d'information du monde* – la question des structures de la pensée se voit convoquée. Viollet-le-Duc doit nous mettre en présence de *ce qui pense en l'humain* pour que nous puissions parler d'architecture. La formule du « régulateur intime »

⁵²⁶Jacques Sedat, cité sur France Culture dans *Une vie une œuvre, Sigmund Freud 1856-1939*, 32 min. <https://www.youtube.com/watch?v=HK0Nmqlodpw>. Il s'agit semble-t-il d'une version un tout petit peu altérée de l'article de « Psychanalyse (théories et pratiques) » de l'Encyclopédie Universalis dans laquelle la fin est différente : « Elle est au carrefour de la psychiatrie, de la psychologie, du phénomène de la croyance et de la poésie. »

⁵²⁷ Viollet-le-Duc, *Entretiens... Op. cit.*, p. 25

qu'il utilise est assez intrigante en cela qu'elle lie la règle à l'intime. Elle se situe à l'articulation de la « raison », c'est-à-dire de ce qu'on a massivement dit de Viollet-le-Duc et de son architecture « raisonnée » d'une part, et du trouble romantique du moi, d'autre part. Car la lecture dominante d'un Viollet-le-Duc rationnel s'est faite au prix d'une « compréhension raisonnée de sa raison », pour ne pas dire « raisonnable ». Il y a cependant quelque chose de « déraisonnable » ou de « déraisonné » chez Viollet-le-Duc. Le romantisme, le mystère, les Alpes, les vampires sont aussi présents dans son système de pensée que la raison de Cuvier ou de Darwin. Ainsi, sa matrice n'apparaît pas tant comme la préfiguration d'une architecture *raisonnée* que celle d'une architecture que l'on pourrait dire « non raisonnée de la raison », c'est-à-dire une raison qui comprendrait une pente naturelle prononcée vers une compréhension de la raison comme phénomène opaque et non pas cristallin. Il nous semble que le type de raison qui est à l'œuvre dans l'esprit violletien résonne pour partie avec les logiques analytiques de la psychologie de son temps et de ce bain dont est sortie la psychanalyse elle-même. L'architecture du réel que dépeint Viollet-le-Duc n'est pas tant celle d'une somme de liens raisonnés qu'un amas lié d'éléments dont l'ensemble n'a pas vocation à être totalement baigné de lumière. Rappelons à ce sujet que Viollet-le-Duc déplore l'absence d'un mot pour nommer notre pensée dans des termes acceptables pour lui. Il écrit :

« Ce régulateur, c'est sa raison, ou plutôt (car nous n'avons pas de mot en français pour rendre notre pensée) sa faculté de raisonner. »⁵²⁸

Quel sens donner à cette distinction qu'il opère ici entre « raison » d'une part et « faculté de raisonner » d'autre part. Pourquoi opérer une telle distinction ? Nous avancerons l'hypothèse que la faculté de raisonner doit être dissociée du terme de *raison* en cela que ce dernier terme renvoie à un système philosophique ayant une conception assez aride de la faculté de pensée dans laquelle il ne se reconnaît pas. Il semble que pour lui la faculté de raisonner ne se superpose pas parfaitement à « la raison ». Pour Viollet-le-Duc cette faculté de penser semble apte à se mouvoir dans « des rêves insaisissables »⁵²⁹. Et il nous faut bien reconnaître avec lui que le rêve n'est pas historiquement la terre d'excellence de la raison. Cependant, certains travaux qui lui sont contemporains, en psychologie, en théosophie ainsi que la psychanalyse encore en gestation, articulent le rêve et la raison. Chez Viollet-le-Duc on retrouve ce même *bain*, cette coprésence de la raison et du rêve, l'analytique et le sentiment, ce *sang mêlé*.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 25

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 25

B/ L'ORDRE ET LES LOIS QUE VIOLLET-LE-DUC VOIT DANS LE MONDE

La nature pour Viollet-le-Duc est ordonnée. Son ordre procède par des lois et par une logique de petites actions combinées et ordonnées. Un aspect majeur de l'ordre du monde, tel qu'il le comprend, réside dans l'analyse suivante : si les effets de la nature prennent des proportions dévastatrices, comme par exemple les avalanches, les humains peuvent comprendre ces petites règles simples et se prémunir de tels ravages. Il écrit dans le *Massif du Mont-Blanc* :

« Mais, en présence des grands phénomènes géologiques, qu'est-ce que l'Homme ? Que peut-il pour les utiliser ou combattre leurs conséquences ?

Comme ces petits êtres dont l'armée la plus nombreuse serait à peine appréciable sur les rampes de ces montagnes, pourraient-ils modifier en que ce soit les lois qui régissent, sur des soulèvements aussi vastes, les cours d'eau, les atterrissements, les dénudations, l'amoncellement des neiges et leur fonte ? Leur impuissance n'est pas manifeste ?

Non, les phénomènes les plus terribles, les plus puissants de la nature ne résultent que de la multiplication de moyens ou de forces infinitésimales.

Le brin d'herbe ou de mousse remplit une fonction à peine appréciable qui, multipliée, conduit à un résultat d'une grande valeur. La goutte d'eau, qui pénètre peu à peu entre les fissures des roches les plus dures, en se cristallisant, par suite d'un abaissement de la température, finit par faire ébouler des montagnes. Il n'est pas dans la nature de petits moyens, ou plutôt, l'action de la nature ne résulte que de l'accumulation de petits moyens. »⁵³⁰

Le monde dans lequel les humains se meuvent est donc régi par des lois et il y a chez Viollet-le-Duc l'idée d'une possibilité de travailler avec cet ordre du monde si l'on en comprend les lois. C'est ici la thèse principale de notre argumentaire sur Viollet-le-Duc : l'ordre mécanique du monde est une architecture, un ordre qui en tant qu'ordre ne tolère pas d'échelle et s'applique à tout objet du monde et dans le monde. Cet ordre, qui régit la nature, traverse la totalité du monde. Selon Viollet-le-Duc, il nous faut connaître les lois du monde pour nous y mouvoir et faire *ce qui*, en quelque sorte, *doit être fait*. Il écrit :

« Les inondations périodiques qui désolent de vastes territoires ne sont qu'une conséquence de l'application de ces lois ; c'est donc à nous de les connaître, ces lois, et de les faire tourner à notre profit. »⁵³¹

⁵³⁰ Viollet-le-Duc, *Le massif...* Op. cit., P 9-10

⁵³¹ *Ibid.*, P 199

Hélas pour lui les humains s'emploient majoritairement à faire le contraire de ce que les lois régissant la nature nous dictent. De fait, les humains sont les propres artisans de leurs malheurs :

« Non seulement les hommes ont méconnu ces lois dont nous ne rappelons ici que certains points saillants, mais ils ont, le plus souvent, été à leur encontre et préparaient ainsi, de leurs propres mains, les désastres les plus redoutables. »⁵³²

L'*ordre naturel*, appelons-le ainsi pour l'instant, qui régit le monde est décrit comme un ensemble intelligent d'interrelations, de petites actions concertées d'une grande efficacité. Il écrit notamment à propos des forêts :

« L'avalanche suit toujours, ou peu s'en faut, le même chemin ou *couloir*, et, y entraînant chaque année des débris, en fait une longue traînée de pierres plus ou moins menues, mobiles, sur lesquelles la végétation ne peut s'attacher.

Cependant, les forêts d'arbres résineux aiment ces amas pierreux ; leurs racines ont besoin d'air et, s'accrochant à ces débris, les enveloppent ; d'un sol inconsistant, elles font bientôt une pente résistante, solide, où l'humus s'arrête et fait pousser des mousses, des lichens qui soudent ensemble grosses et petites pierres. »⁵³³

L'environnement montagneux est une architecture d'interrelations dans laquelle chaque partie qui le compose joue un rôle qui tend à stabiliser les éléments, les réticuler de manière systémique contre les catastrophes et les grands bouleversements que sont les avalanches :

« Les conifères semblent avoir été créés en vue du rôle qu'ils remplissent sur les rampes des montagnes. Leurs branches, qui s'étalent avec leur verdure persistante, arrêtent les neiges et sont assez fortement clouées au tronc pour résister à la charge qu'elles ont à porter. On voit dans les temps d'hiver, sur les branches palmées des sapins, des couches de 20 et de 30 centimètres de neige qui font à peine plier ces branches. Chaque sapin est ainsi une étagère qui reçoit la neige et l'empêche de s'amasser en bloc compact sur les rampes. Là, pas d'avalanches possibles. Quand la fonte survient, tous ces petits approvisionnements séparés tombent successivement en poussière. Le tronc du conifère s'accroche aux rochers, à l'aide de racines, qui, comme de larges griffes, vont au loin chercher leur nourriture en reliant entre elles toutes ces pierres roulantes. De préférence même, le conifère choisit un rocher, il se campe sur son dos, l'enveloppe de ses robustes racines comme dans un filet ; celles-ci, en s'étendant, vont chercher des pierres voisines, les attachent à la première, comme pour prévenir toutes chances d'éboulements. Dans les interstices, les débris de feuilles et de branchages s'accumulent, forment un

⁵³² *Ibid.*, P 200

⁵³³ *Ibid.*, P 204

humus qui retient les eaux et donne naissance à des herbacées. »⁵³⁴

Lorsqu'il analyse les mouvements qui ont mené à la formation du massif du Mont-Blanc, Viollet-le-Duc travaille à en comprendre la mécanique. Mais cette étude a aussi pour but de pouvoir transposer ces *lois* à d'autres objets. Il lie, de manière explicite, cette activité d'étude habituellement occupée par le géologue au travail de l'architecte lorsqu'il écrit :

« Analyser curieusement un groupe de montagnes, leur mode de formation et les causes de leur ruine ; reconnaître l'ordre qui a présidé à leur soulèvement, les conditions de leur résistance et de leur durée au milieu des agents atmosphériques, noter la chronologie de leur histoire, c'est, sur une plus grande échelle, se livrer à un travail méthodique d'analyse analogue à celui auquel s'astreint l'architecte praticien et archéologue qui établit ses déductions d'après l'étude des monuments. »⁵³⁵

Par ailleurs, et c'est un fait absolument majeur, il va même jusqu'à exprimer clairement que les cultures matérielles faites de mains d'êtres humains permettent de changer des sociétés entières. Pour Viollet-le-Duc, il est possible de changer l'ordre des choses humaines comme cela s'est déjà produit notamment au Moyen Âge. Il écrit :

« Quand l'ordre de Saint Benoît se reforma au XI^e siècle, les tendances des réformateurs ne visaient à rien moins qu'à changer toute une société qui, à peine née, tombait déjà en décomposition. »⁵³⁶

Il y a un prométhéisme chez Viollet-le-Duc qui en fait un architecte porteur d'un espoir assez rare dans l'histoire de cette discipline et qui atteste d'une personnalité fondamentalement différente de celle empreinte du conservatisme rationnel dans lequel il est généralement cloîtré. Lorsqu'on quitte ses analyses des phénomènes naturels pour passer à la manière dont les êtres humains peuvent appliquer les lois de la nature, on constate que les écrits de Viollet-le-Duc regorgent d'énoncés faisant usage des dites lois dans la production de bâti. Plus largement, ces lois sont aussi applicables à la production d'une culture matérielle dans son ensemble. Mais ce qui nous intéresse dans le présent travail n'est pas tant l'application de telles lois au bâti, même si elles relèvent d'une continuité entre ordre du monde, ordre architectural et ordre de la production de bâti qui est importante pour le présent travail. Notre étude visant à penser l'architecture par-delà la production de bâti, nous aurons plus d'intérêt encore à constater la prolongation des usages de ces *lois de la nature* à d'autres objets que la production de bâti.

⁵³⁴ *Ibid.*, P 209

⁵³⁵ *Ibid.*, P 9-10

⁵³⁶ Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée...*, *Op. cit.*, P 57

Il se trouve que la question de l'ordre apparaît de manière très forte chez Viollet-le-Duc dans une autre activité humaine, ne relevant pas là encore de la production de bâti, à laquelle il s'est sérieusement employé : l'art de la guerre.

C'est au tournant de la guerre de 1870 que Viollet-le-Duc participe de l'effort de guerre. Comme nous en avons déjà fait mention, la littérature rédigée par Viollet-le-Duc, sous toutes ses formes, qu'il s'agisse de sa correspondance, de ses cours, de ses dictionnaires, toutes font état de son nationalisme et de son attachement à la France. Aussi lorsque l'empereur se lance dans la guerre en 1870, Viollet-le-Duc, bien que très réservé sur les raisons, la préparation et les chances de réussite d'une telle entreprise, il prend une part très active dans ce processus de guerre. Cette implication sera pour lui le moment de construire et de superviser des fortifications. Il écrit le 2 août 1870 au Général Soumain :

« Si le ministre de la Guerre le jugeait opportun, il serait possible d'organiser quelques compagnies de génie auxiliaire formées d'anciens ouvriers et chefs d'ateliers, lesquels pourraient rendre au besoin des services sérieux. Je connais bien des architectes même qui ne demanderaient pas mieux de faire un service de ce genre. Pour moi, malgré mes 56 ans passés, je suis encore capable, ne fût-ce que de pelleter la terre et de la brouetter, et le ferais de grand cœur. Avec moi beaucoup d'autres. »⁵³⁷

Cette guerre est aussi l'occasion pour lui d'écrire un mémoire sur la défense de Paris. On trouve de nombreuses récurrences de la notion d'*ordre* chez Viollet-le-Duc dans cet ouvrage qui ne relève pas de la production de bâti, intitulé : « *Mémoire sur la défense de Paris, Septembre 1870 – Janvier 1871* ». Viollet-le-Duc, après la défaite de l'armée contre les Prussiens, quitte la France pour fuir *La Commune* et sa « fripouille ». C'est à ce moment qu'il rédigera ledit mémoire. Un passage de l'ouvrage d'Olivier et Georges Poisson sur Viollet-le-Duc relate précisément ses positions après la capitulation de Paris à l'égard des communards :

« Eugène s'installa à Pierrefonds, où il avait un pied-à-terre. Le 12 avril, il écrivit à son épouse : "J'ai quitté Paris à temps. Le lendemain de mon départ, on est venu de la Commune chez moi pour m'enrôler dans leurs Gardes nationaux" "Quant à moi, écrivait-il à son fils le 30, qui n'aime ni les rois [il était bien temps de le proclamer...] ni la fripouille, et ne veux être gouverné ni par les uns ni par les autres, je suis bien décidé à quitter Paris et même la France si on ne comprend pas mieux chez nous les principes les plus élémentaires de toute liberté." Et il fournissait aux autorités versaillaises des renseignements sur les points faibles de Paris. La commune, régime qu'il définissait comme celui de "25 000 imbéciles qui suivent 1 200 gredins", le condamna en effet pour avoir refusé de rejoindre ses troupes. »⁵³⁸

⁵³⁷ Viollet-le-Duc, cité par Pierre-Marie Auzas dans *Viollet-le-Duc...*, *Op. cit.*, P 164

⁵³⁸ in *Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)*, Georges Poisson et Olivier Poisson, Picard, 2014, p. 291

Dans ce *mémoire* Viollet-le-Duc articule son savoir architectural ainsi que les corps de métiers avec lesquels il travaille habituellement et les reconfigure à l'horizon de l'effort de guerre. On y voit assez clairement que Viollet-le-Duc pense aisément dans les termes de la stratégie militaire lorsqu'il cite la redoute de Hautes-Bruyères dont il a lui-même mené la réalisation.

« À la nouvelle de nos premiers désastres, on commença un ouvrage considérable au-dessus de Châtillon ; une redoute aux Hautes-Bruyères, à la droite de Villejuif ; une à Montretout ; une à Brimborion, au-dessus de Sèvres ; de petits ouvrages à Marnes, au château de Meudon et entre ces deux points, en avant de Brimborion, du côté du sud. Du côté du nord, une grande redoute fut tracée à la gauche de Gennevilliers, dans la presqu'île de ce nom, et quelques batteries défendant le cours de la Seine furent ébauchées. Dans la boucle de la Marne, on éleva un ouvrage à Saint-Maur et des batteries dirigées contre les hauteurs qui entourent toute la partie orientale de cette presqu'île. Pour être complètement achevés. »⁵³⁹

Très vite on s'aperçoit à la lecture du *Mémoire* que la question de l'ordre est omniprésente. La guerre, pour Viollet-le-Duc, en quelque sorte c'est l'ordre. La garde nationale est quant à elle indisciplinée et donne le mauvais exemple. Il écrit à ce propos :

« Plus qu'en aucun autre temps, la guerre est une science, ou plutôt le résultat d'une série de connaissances mises à la disposition d'un esprit qui a pris l'habitude de raisonner. Ce qui nous manque, en France, c'est précisément cette habitude de réfléchir et de raisonner. Ce procédé paraît long, pénible, et est volontiers traité de pédantisme. Par suite de l'heureuse faculté qui nous est dévolue de comprendre vite, et surtout d'embrasser facilement les idées générales qui ont toujours un côté vague nous ne pouvons nous astreindre à prendre une question aux cheveux et à ne la quitter que lorsqu'elle est résolue de tous points. Les à peu près nous séduisent ; aussi sommes-nous les gens les moins disposés à nous soumettre à la loi, à la règle, et cherchons-nous toujours un biais pour nous y soustraire. Puis, chacun de nous a la prétention de faire une exception. "La loi pour tous, rien de mieux, mais pour moi, point." Cet aparté est dans l'esprit de tout Français.

Pendant le siège de Paris. Il n'était pas un officier général, pas un des membres des corps armés qui ne dit bien haut que là discipline seule donne les moyens de vaincre. De fait, personne, ni en haut, ni en bas, ne s'y soumettait ou ne cherchait à la faire observer. Il eût fallu modifier les mœurs et habitudes de la population, ce qui ne se peut faire dans l'espace de quatre mois. Par son contact avec la garde nationale, l'armée régulière perdait peu à peu les traditions de discipline qui s'étaient encore conservées ; car il faut reconnaître que l'indiscipline est un des caractères particuliers à la garde nationale, et, sous ce rapport, l'exemple qu'elle donne est des plus pernicieux. »⁵⁴⁰

⁵³⁹ Viollet-le-Duc *Mémoire... Op. cit.*, p. 5

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 66

Ce *mémoire* fait état de manière implicite d'une continuité entre *ordre du monde* et *ordre social*. Ceci renforce encore l'importance de la notion d'*ordre* dans son épistémologie. La discipline semble être ce qu'il faut avant tout et que les communards et la garde nationale piétinent. Lorsque l'ordre apparaît dans ce mémoire c'est bien cette logique de la petite touche organisée et concertée qui est vantée, contre la dépense du grand nombre désorganisé. Nous retrouvons assez distinctement les dispositifs d'ordonnement décrit par Viollet-le-Duc dans son analyse des lois de la nature dans l'ouvrage portant sur le Massif du Mont-Blanc. Il écrit dans le *Mémoire* :

« On se demandera comment une ville comme Paris, renfermant 450 000 hommes capables de porter les armes, a pu se laisser bloquer par une armée qui, à certains moments, n'atteignait pas 300 000 combattants. Il faudra lui répondre, à l'histoire, qu'à notre époque, la guerre est un calcul, une affaire d'organisation administrative, une science, et qu'à défaut de ces éléments, le nombre des hommes armés est un embarras et une cause d'insuccès au lieu d'être une force.

Sans parler de ce qui s'est passé dans les provinces, puisque nous ne pouvons jusqu'à présent apprécier les faits que d'une manière incomplète, nous avons vu qu'à Paris la moitié seulement de ces 450 000 hommes armés n'a jamais été mise en ligne, qu'à peine un cinquième a pu agir à certains moments contre un ennemi qui, en quelques heures, concentrait des forces doubles des nôtres sur le point attaqué.

Certes, l'armée allemande est nombreuse ; cependant sa véritable force ne réside pas dans la quantité, mais dans l'organisation de cette quantité et dans l'instruction que possède cet ensemble. Il n'y a pas un soldat allemand qui ne sache lire, compter — surtout compter — comprendre une carte, écouter un ordre et l'exécuter. En peut-on dire autant des nôtres ? Décidés à envahir notre territoire, la plupart des officiers savent le français. Combien en est-il chez nous qui comprennent l'allemand ? Tout le monde en Allemagne sait la géographie. Combien de gens, soi-disant instruits, ne la savent pas chez nous ? À la dernière affaire de Buzenval, un officier d'état-major me montrant Nanterre du haut des rampes du mont Valérien, me demandait bien : "Quel est ce village ?". Sans être taxé d'exagération, on peut affirmer que peu d'officiers généraux, chargés de concourir à la défense de Paris, en connaissaient les environs. »⁵⁴¹

Viollet-le-Duc souhaite que l'*absence de désordre* qu'il constate chez l'ennemi soit adoptée dans les rangs français. Il est à noter que le terme *désordre* est lui aussi très présent dans sa littérature, tant dans son analyse des montagnes que dans l'analyse de l'art de la guerre :

« Comptant toujours sur l'élan de nos troupes, sur la furia française, personne dans l'état-major de nos armées n'a voulu voir, ou n'a eu le courage de dire hautement que la guerre n'est plus ne peut plus être

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 68

ce qu'elle était ; que c'est affaire de calcul, de raisonnement, de bonne administration et de connaissance des lieux et des choses. Aux avant-postes ennemis nous n'avons jamais aperçu un feu. Les troupes changeaient-elles de position, aucun bruit, aucune rumeur ne signalait un mouvement.

Cantonnées, elles sont réveillées par un avertissement des sous-officiers, allant frapper de porte en porte. La nuit, pendant une marche, les commandements sont transmis à voix basse, ou au moyen de quelques signes. Des corps tout entiers quittent une ville avant le jour, sans éveiller un habitant. L'artillerie et les munitions, soigneusement cachées dans des cours, ne sont jamais vues stationner sur les places publiques. Une heure après l'entrée d'une division dans une ville, les services administratifs sont organisés, le télégraphe fonctionne régulièrement, les hommes logés, les réquisitions faites. Tout officier supérieur prenant possession d'un centre de population sait où est, la préfecture, la mairie, où sont situés les bureaux de poste, les magasins, les usines pouvant être utilisées, la caisse du percepteur des contributions. Tout cela se fait vite, régulièrement, sans désordre, sans bruit. Nous trouvons ces procédés odieux, soit mais si nous faisons la guerre sur territoire ennemi, nous serions très-fiers, à juste titre, de les employer avec une méthode aussi sûre. »⁵⁴²

Lorsqu'il décrit la force d'implantation des avant-postes allemands, il décrit clairement l'intelligence d'une mise en ordre de l'espace fondée sur les principes de la nature dont il loue l'intelligence dans son *Étude sur le Massif du Mont-Blanc*. Même s'il n'utilise là encore pas le mot *architecture*, il apparaît clair pour Viollet-le-Duc qu'il y a plus d'architecture dans l'établissement d'un avant-poste militaire allemand que dans un bâtiment néo-classique d'un élève des Beaux-Arts. Car pour Viollet-le-Duc, l'architecture n'est pas uniquement affaire de bâti. Elle est mise en ordre raisonné du monde, qu'il s'agisse de mettre en œuvre le siège d'une ville ou de réguler la fonte des neiges sur les glaciers du Mont-Blanc. Il écrit, toujours dans le *mémoire* :

« La position des avant-postes allemands est toujours étudiée avec soin, en communication prompte et facile avec les cantonnements ou campements. Dans les villages et bourgades, ces cantonnements sont groupés par îlots d'habitations mises en communication par des percées dans les murs mitoyens ou de jardins les chevaux sont abrités, l'artillerie mise en lieux sûrs, dans des clos ou sous des hangars fermés. Profitant très habilement des dispositions du terrain, des bois, des obstacles naturels ou artificiels, les armées prussiennes ne font qu'un usage assez modéré de la pioche pour se protéger. »⁵⁴³

Si l'ordre est encore très présent lorsqu'il décrit ce que les troupes françaises auraient dû faire selon lui, l'ordre en question est encore une organisation par petites actions coordonnées, logique identique à celle identifiée dans la nature au fil de son analyse de la montagne :

⁵⁴² *Ibid.*, p. 69

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 70

« Supposons qu'une nuit on eût voulu, sur un point désigné, élever une batterie en face des avant-postes prussiens. On pouvait disposer facilement de 20 000 gardes nationaux de bonne volonté. Donnant seulement un sac à terre à porter à chacun d'eux, en quatre ou cinq heures, on élevait un épaulement formidable, puisque 20 000 sacs à terre fournissent 1000 mètres cubes. Je donne cet exemple parce qu'il est élémentaire. Croyez-vous que cette idée si simple n'ait point été indiquée ? Si fait, on la trouvait ingénieuse, mais on ne la mettait pas en pratique. Pourquoi ? Parce qu'il eût fallu, dans une pareille manœuvre, un ordre parfait, une direction nette, précise, de l'entente dans le commandement, de la méthode, en un mot. Paris a fait beaucoup, Paris pouvait faire bien davantage à l'aide des ressources en hommes et en choses dont il disposait. La population, pendant ce siège, n'a certes rien à se reprocher, comme patience, dévouement, abnégation, sacrifices de tous genres ; elle a fait au-delà de ce que l'on eût osé espérer. Ce qui lui a manqué, c'est une direction ferme et convaincue, étrangère aux préoccupations des partis, sourde aux vanités des corps ou des personnes, repoussant les objections de la routine aussi bien que les innovations folles ou hasardeuses. »⁵⁴⁴

On retrouve aussi la critique qu'il adressait au corps des ingénieurs, déployant des moyens immenses pour mettre en œuvre des barrages dans les plaines pour stopper des avalanches ayant acquis assez de vitesse pour être inarrêtables, là où, selon lui, une somme de petites actions bien menées en haut des montagnes aurait permis d'éviter la possibilité même de l'avalanche. Il écrit sur la disproportion des moyens engagés par l'armée française en regard de ses maigres résultats :

« On s'agitait ainsi dans le vide, et des efforts considérables n'aboutissaient qu'à des résultats souvent insignifiants »⁵⁴⁵

Bien que clairement nationaliste, son attachement à l'ordre semble prendre le pas sur sa préférence nationale lorsqu'il est confronté à l'*anarchie* communarde. Farouchement anti-communard, les envahisseurs font pour lui figure de personnes respectables qu'il est difficile, selon lui, de ne pas préférer aux désordonnés communards du fait notamment de leur discipline, de leur politesse et de leur douceur. [sic]

« Tout cela ne constitue pas un état social très-rassurant, surtout quand on a l'ennemi chez soi, qui, non sans raisons, résume ces opinions diverses et ces façons d'agir en une seule expression : "Anarchie". [...] Les deux mois qui viennent de s'écouler expliquent l'impuissance à laquelle nous avons été condamnés devant l'ennemi. Est-ce à grand-peine alors que les gens de cœur ont pu, du moins, sauver l'honneur de la grande cité.

Depuis, des bandits, suivis aveuglément par cette foule ignorante, abusée, affolée, et qui a perdu tout

⁵⁴⁴ *Ibid.* p. XXXVIII et XXXIX

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. XXXVIII et XXXIX

sentiment patriotique, se sont chargés de déshonorer notre pauvre Paris. À la vue de leurs crimes, de leur démente, beaucoup sentaient s'affaiblir en eux l'horreur pour l'invasion étrangère, cette haine vigoureuse pour l'ennemi qui foulait nos provinces. Ceux qui, fugitifs, à grand'peine échappés aux presses organisées par les hommes de la Commune, aux bandes avinées de Paris, se trouvaient au milieu de soldats allemands disciplinés, paisibles, habituellement polis et doux, croyaient sortir d'un cauchemar, et se prenaient à ne plus voir d'un œil indigné ces uniformes étrangers répandus dans nos villes et nos campagnes. Comment pouvait-il en être autrement ? Comment chasser du souvenir ces gardes nationaux de Paris sales, au regard égaré par l'alcool, à l'allure insolente, l'injure à la bouche, insultant leurs officiers, défiants et crédules à la fois ? Comment ne pas les comparer involontairement à ces troupiers allemands si respectueux envers leurs chefs, bien tenus, vivant paisiblement dans les maisons, toujours prêts à tout, silencieux et discrets ? »⁵⁴⁶

La supériorité des Prussiens réside elle aussi dans l'ordre de leur méthode, de leur discipline, et de leur administration.

« Nous pouvions d'autant mieux nous prémunir, que si l'armée prussienne a montré en ces derniers temps une supériorité marquée sur la nôtre, comme administration, comme discipline, comme méthode et ordre dans les mouvements, elle ne s'est pas maintenue, tant s'en faut, à un niveau aussi élevé quand il s'est agi d'attaquer des places ou de construire des ouvrages. »⁵⁴⁷

Comme dans le *Dictionnaire raisonné du mobilier*, Viollet-le-Duc n'utilise pas le mot architecture pour décrire les techniques de l'art de la guerre qu'il loue ou critique. Le mot architecture est absent du *mémoire*. Le mot *ordre* quant à lui est présent 42 fois et il paraît impossible de ne pas y reconnaître le principe ordonnateur qui circule dans la totalité de la culture matérielle, telle qu'elle devrait être, selon lui, harmonieusement conçue, suivant ce principe que chaque forme a sa raison :

« Avec un peu d'ordre dans les idées et d'entendement, les éléments imparfaits que nous possédions au point de vue militaire pouvaient donner des résultats considérables, car la bonne volonté ne manquait certes pas. »⁵⁴⁸

Il est important de noter qu'à certains moments du texte il est difficile de savoir si le mot « ordre » est à comprendre au sens d'un ordre militaire, c'est-à-dire au sens d'une injonction à suivre, ou bien au sens d'un plan d'ensemble. C'est notamment le cas lorsqu'il écrit :

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. LIII à LVIII

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 12

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. XXXVII

« Certes, on n'avait pas eu beaucoup de temps pour exécuter ces ouvrages nécessaires à une bonne défense, mais on en avait perdu à de fausses manœuvres, faute d'ordres précis, de plan d'ensemble, et d'ailleurs on ne paraissait pas se douter de l'effet des pièces de gros calibre de l'ennemi. Au plateau d'Avron, comme partout, on s'abandonnait un peu à la fortune. »⁵⁴⁹

Même jusque dans la syntaxe il est difficile de savoir si le « faute d'ordre précis » renvoie à la partie qui précède (fausse manœuvre) ou celle qui suit (plan d'ensemble). Il est d'ailleurs notable que, dans cette même phrase, il utilise le concept de « fortune » en opposition au concept d'ordre : du fait de l'absence d'ordre, on s'en remet à la fortune. Ce recours à ce terme nous replace dans la longue tradition architecturale déjà évoquée avec Alberti. Par ailleurs, en plusieurs occurrences du *mémoire*, le concept d'ordre semble induire une continuité entre ordre social et ordre spatial. C'est aussi le cas dans les *Entretiens sur l'architecture* comme il l'écrit dans le premier entretien :

« Si Auguste visitait Paris il admirerait fort, certainement, notre police, l'ordre qui règne à toute heure du jour et de la nuit dans cette ville populeuse, [...]. »⁵⁵⁰

Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle l'ordre dont Viollet-le-Duc parle dans la production de bâti et l'ordre dont il fait mention dans son implication dans le siège de Paris sont les mêmes, alors, il devient difficile de ne pas voir dans ces passages un même continuum organisationnel régir sa compréhension de ce qui doit être fait, dans le bâti, comme dans les affaires de la guerre.

C/ VIOLLET-LE-DUC ET LA QUESTION DES LIENS DU MONDE

Il nous faut cependant entrer plus précisément dans la question de la forme et de sa genèse chez Viollet-le-Duc. Résumons simplement qu'il s'intéresse à ce qui traite de l'organisation interne des choses et que, au fil de la pensée et des travaux qu'il déploie, sur cette question, on rencontre le thème assez étonnant du *lien*. Ce thème est déjà apparu lorsqu'il commentait ce qui lui apparaissait comme les désastres de la métropole cosmopolite dans laquelle le véritable drame est que les êtres ne sont plus unis par la nation. Il écrivait :

« La politique, les opinions religieuses et autres n'ont rien à voir là-dedans. Plus de culte, plus de patrie, plus de forme de gouvernement ; plus de lois, puisqu'on les peut changer chaque matin ; plus de

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 35

⁵⁵⁰ Viollet-le-Duc, *Entretiens...*, *Op. cit.* p. 9

possession légale, plus de supériorité acquise par le travail et l'intelligence, plus de liens sociaux. Un seul principe "Prendre et détruire tout ce qu'on ne peut s'approprier. Ignorants et stupides, nous prétendons que tous soient comme nous. Brûlons bibliothèques et musées, archives, travaux accumulés par les générations précédentes." Quoi de plus logique ? »⁵⁵¹

Mais cette question du lien, c'est-à-dire, la question de ce qui tient le corps social ensemble, semble acquérir chez lui une véritable dimension architecturale⁵⁵². Le lien, permettant une bonne articulation des parties entre elles, laisse aussi entendre que son absence est cause de désordre. Ainsi, parce qu'elle rompt le lien, la cosmopolitisation de Paris est responsable de nombre de ses troubles.

Mais si cette notion de *lien* apparaît dans les structures de l'ordre social au fil du *mémoire*, elle apparaît aussi sous d'autres formes dans l'ouvrage sur *Le Massif du Mont-Blanc*. Comme nous l'avons vu, l'économie de moyens est pour lui constitutive du bon ordre naturel du monde. Il faut apprendre de ce dernier et le mobiliser dans la réalisation de notre culture matérielle. Cette économie de moyens relève, chez Viollet-le-Duc, d'un *lien* entre les éléments, c'est-à-dire d'une intelligence de la relation entre les éléments naturels. Il s'agit d'un dialogue entre des actions minimales et des effets massifs. On se rappellera ici de l'analyse du rôle des conifères pour retenir la neige qui pour nous codifie le plus clairement cette notion de lien dans l'ordre matérialiste violletien⁵⁵³. Dans cette analyse, une somme de petites actions opérées par des acteurs divers révèle leur interdépendance et la manière dont la montagne, lorsqu'elle est laissée à elle-même, constitue un ensemble lié d'entités travaillant naturellement de concert à la prévention de catastrophes. C'est la dislocation du lien, de l'interdépendance des actions convergentes de la nature par l'humain qui génère les catastrophes :

« Il est merveilleux de voir comme, en quelques années, des rampes composées de débris de toutes tailles, sans apparence de végétation, se couvrent de sapinières touffues, vivaces, si toutefois les chèvres

⁵⁵¹ Viollet-le-Duc *Mémoire... Op. cit.*, p. LII à LIII et aussi « À l'approche des grandes crises, la population cosmopolite augmente singulièrement en nombre et en audace, et la véritable population parisienne, celle qui est l'honneur et fait la richesse de la cité, s'éloigne, s'abstient, ayant horreur du désordre, du trouble et de tout ce qui la détourne de ses travaux. La masse ignorante, impressionnable et faible, demeure ainsi à la merci de gens sans scrupules, sans liens dans la cité, et qui, pour arriver à leurs fins, c'est-à-dire au triomphe de l'anarchie, dont eux seuls profitent, excitent les plus mauvaises passions, les appétits les plus bas, et propagent les mensonges les plus grossiers. » *Ibid.*, p. 60-61

⁵⁵² Cette notion architecturale des liens au sein du corps social n'est pas sans rappeler les mots d'Alberti lorsqu'il écrit dans le *de re aedificatoria* à propos du Roi Numa : « Par ailleurs, une règle, que je vois scrupuleusement respectée par tous les Anciens, déconseille d'incorporer au remplissage des pierres de plus d'un livre. En effet, les petites pierres sont jugées plus faciles à unir et mieux adaptées aux liaisons que les grandes. Ce que Plutarque raconte du Roi Numa illustre bien notre propos : en effet, Numa divisa la plèbe en corporations, avec la pensée que, plus un corps est morcelé, plus il est aisé à niveler et à gérer comme on l'entend. » in Alberti, *L'art de bâtir, Op. cit.*, P 57

⁵⁵³ Viollet-le-Duc, *Le massif... Op. cit.*, P 209

ne viennent pas arracher les jeunes pousses, et si un peu de repos est laissé à ce éboulis. Alors, le terrain stérile est conquis, et, si l'avalanche survient, elle renverse quelques-uns de ces jeunes arbres, se fait un passage, mais la végétation s'empresse de réparer ses pertes. »⁵⁵⁴

La question du lien semble être une notion très importante chez Viollet-le-Duc. Le lien est ce par quoi (1) les parties se tiennent et (2) la somme des parties constitue plus que l'ensemble. Il est d'ailleurs nécessaire de noter un précédent important de la question du lien dans l'histoire de l'architecture. Ce thème du lien n'est pas sans rappeler la question des « linéaments » dont parlent Pierre Caye et Françoise Choay dans leur traduction du *De re aedificatoria*. Caye et Choay utilisent le terme « linéaments », qu'ils reprennent à Jean Martin, pour leur traduction du *De re aedificatoria* :

« L'art d'édifier est entièrement fondé sur les linéaments de la construction »⁵⁵⁵

Dans une note de bas de page, ils expliquent le recours à ce terme :

« La traduction de ces termes en français est rendue particulièrement difficile par l'absence, dans notre langue, d'un vocable moderne, tels l'italien *disegno* ou l'anglais *design* qui, s'ils ne traduisent pas parfaitement la complexité des notions albertiennes, en marquent du moins la dimension mentale, que ne rend pas le mot "dessin". Raison qui nous fait emprunter à Jean Martin (*L'architecture et l'Art de bien bastir du seigneur Léon Baptiste Albert...*) le vieux terme de "linéaments" pour traduire, dans tout ce premier chapitre, le projet ou l'image mentale que désigne le pluriel *lineamenta*. »⁵⁵⁶

On trouve même l'usage du terme « linéaments » chez Viollet-le-Duc pour décrire le contour des animaux :

« Il lui met une tête d'animal sur un corps humain ; il lui donne dix bras, il le peint en rouge ou en bleu. Il a été frappé de la physionomie fière, noble ou féroce de tel oiseau de proie ; il prend les traits principaux de cette physionomie, il les exagère, il outre, par instinct, les linéaments que la nature a tracés, et il pose cette tête sur les corps de son Dieu des combats. »⁵⁵⁷

Il semble qu'il y ait dans l'articulation entre l'intérieur et l'extérieur d'une forme une logique tenue par la question du lien chez Viollet-le-Duc. Si la question de l'interproportionnalité des parties a été un des opérateurs clefs de toute l'histoire de l'architecture, nous proposons d'avancer l'hypothèse que Viollet-le-Duc actualise cet

⁵⁵⁴ *Ibid.*, P 209

⁵⁵⁵ Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, P 55

⁵⁵⁶ Viollet-le-Duc, *Entretiens...*, p. 23

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 23

opérateur dans sa rencontre avec les sciences naturelles : l'interproportionnalité se transforme en interdépendance des parties entre elles par la notion de lien. Il y a une existence de la forme en tant que forme chez Viollet-le-Duc et il semble que la formule selon laquelle *la fonction détermine la forme* soit, là encore, trop univoque dans son cas. Il existe une dimension dialectique dans la morphogénèse de Viollet-le-Duc. Le lien est peut-être ce qui le plus précisément fait sens pour penser la matrice de la morphogénèse chez lui. Lorsqu'il parle d'architecture il nous semble qu'il parle de ce lien :

_ Un lien qui traverse une culture matérielle dans son ensemble, allant d'un château à une boucle de ceinture comme on peut le voir dans son encyclopédie médiévale.

_ Un lien de co-intelligence des éléments entre eux, tel que l'exemple des branches de sapin du massif du Mont-Blanc l'exprime parfaitement.

_ Un lien « social ». Viollet-le-Duc ne cultive pas uniquement la froideur du système anatomique. La morale joue un rôle majeur dans les affaires humaines, comme on le voit dans cet ordre social hiérarchisé dans lequel les classes sociales favorisées ont vocation à diriger les classes sociales défavorisées, celles-ci ayant vocation à leur obéir. Ce *lien social* est la garantie de l'organisation, de la tenue de l'ordre qui ne se limite pas à la production de bâti. Le lien est cet ordre qui tient les montagnes, les nations, les corps des animaux et les cultures matérielles ensemble.

7/ TOTALITÉ ORGANIQUE DE LA SOCIÉTÉ ET PRODUCTION TOTALE DU MONDE : PARADOXES DE L'ARCHITECTURE CHEZ LE CORBUSIER ENVISAGÉE COMME MOYEN OU COMME FIN

« Ainsi est-on passé d'une architecture réservée aux réalisations uniques et exceptionnelles à l'architecture appliquée à la solution des besoins de ce nouveau client collectif et constitué pour l'essentiel par les travailleurs des usines et des bureaux.

Le contexte économique, social et politique dans lequel apparaît cette idéologie moderne en architecture et en urbanisme est important à prendre en compte. C'est le contexte de l'après-guerre 1914-1918. En Russie, la Révolution d'octobre 1917 a porté les bolcheviks au pouvoir. Il est passé aux mains des représentants de ceux pour lesquels il n'y avait eu jusque-là ni architecture ni urbanisme. En Europe occidentale, des régions entières sont en ruine. Les survivants du grand massacre espèrent qu'avec la paix revenue, la vie sera meilleure. La III^e internationale regroupe l'avant-garde du mouvement ouvrier pour lequel la révolution russe constitue désormais un modèle universel. Dans tous les pays d'Europe touchés par la guerre se développent de vastes campagnes revendicatives pour une vie meilleure, pour une transformation des rapports sociaux. De larges couches de la population croient à l'imminence de bouleversements politiques et sociaux fondamentaux. En Hongrie, en Allemagne, il ne s'en faut que de peu pour que ces bouleversements aboutissent et la répression qui suit ces échecs ne fait qu'aviver la volonté de changement. De cette époque on a souvent voulu retenir le seul aspect des années folles, celui de la recherche effrénée de jouissances après la grande peur de la guerre et qui est l'une des composantes du style Art-Déco. Mais l'autre aspect, celui de la croyance profonde dans les bouleversements prochains, fut sans aucun doute plus important au sein des masses démunies et parmi certains intellectuels (dont des architectes et des urbanistes) qui à ce moment rallient le mouvement ouvrier.

C'est dans ce contexte qu'apparaissent les *fonctionnalistes*, la *Novembergruppe* en Allemagne, Le

Corbusier et le mouvement de *L'esprit Nouveau* en France. C'est la révolution qui donnera aux futuristes un champ d'action politique et social.

La Maison Domino a été conçue par Le Corbusier :

“sous l'impression des dévastations causées par la guerre dans les Flandres. Ce squelette en béton armé devait permettre une reconstruction rapide, tandis que les appartements seraient installés par les habitants suivant leurs besoins”. »⁵⁵⁸

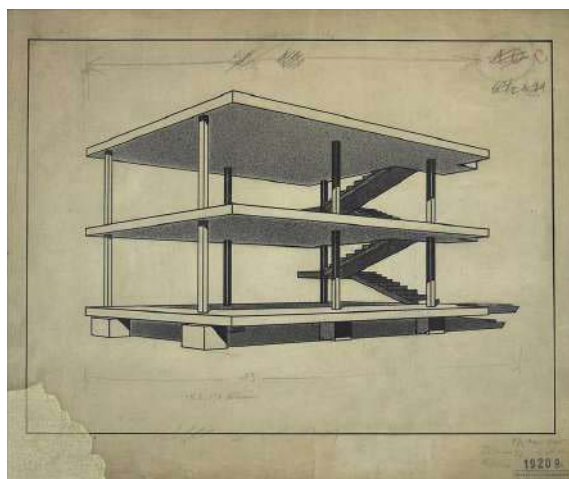


Fig. 31 : Maison *Dom-ino* de Le Corbusier, 1914 - ©Fondation Le Corbusier

I/ LE « MOUVEMENT MODERNE », INDÉPENDAMMENT DE LE CORBUSIER

Avec Le Corbusier et Rem Koolhaas, les deux dernières figures venant clore cette famille de portraits, nous entrons dans une relation différente à nos objets d'étude du fait de leur proximité dans le temps et de leur participation active au monde dans lequel nous sommes aujourd'hui. Toute position prise sur Le Corbusier ou Rem Koolhaas, en France en tout cas, pourrait être qualifiée de « chaude », c'est-à-dire, vraisemblablement teintée d'affects en capacité de prendre le pas sur le recul critique dont bénéficient de fait des figures situées plus loin de nous dans l'histoire. Cela ne fait que 55 ans que Le Corbusier est mort à l'âge de 78 ans. Rem Koolhaas pour sa part, né en 1944, avait vingt à la mort de Le Corbusier et est pour sa part aujourd'hui âgé de

⁵⁵⁸ Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, p. 4-5, la citation à la fin du passage est de Le Corbusier.

77 ans. Il est difficile d'écrire sur Le Corbusier ou Rem Koolhaas en faisant abstraction de ce que l'on pense d'eux, ceci participant des relations dans lesquelles nous sommes pris aujourd'hui dans les écoles d'architecture notamment. Dans le but d'essayer de limiter les conséquences de ce biais épistémologique sur le présent travail, pour ces deux figures, nous avons tenté de construire un *étrangement*⁵⁵⁹ de notre regard sur eux. En d'autres termes, nous avons tenté de construire la possibilité d'un regard *frais* sur ces deux figures dans l'espoir de pouvoir les redécouvrir et ne pas être tributaires des préconceptions inévitables que nous avons sur leurs travaux.

Concernant Le Corbusier qui nous occupe présentement, cette tentative de prise de recul a consisté à essayer de sortir Le Corbusier de la figure individuelle mythique d'auteur et de génie, aujourd'hui structurante dans la réception de ses travaux, en travaillant à le réinsérer au sein du paysage d'architectes auquel il participe. Il s'agira donc ici, dans un premier temps, de mettre en avant la dimension internationale et collective du « mouvement moderne » auquel appartient Le Corbusier. Pour cette raison, Le Corbusier sera ici traité autant que possible non pas en tant que figure individuelle, mais en tant qu'il est partiellement représentatif du rapport que les architectes du « mouvement moderne » ont entretenu vis-à-vis du savoir architectural envisagé par-delà la production de bâti. Pour ce faire, dans cette première partie traitant du « mouvement moderne » de manière générale, nous nous appuierons majoritairement sur un texte précis, le livre de Anatole Kopp intitulé *Quand l'architecture n'était pas un style mais une cause*⁵⁶⁰. Cet ouvrage a la remarquable singularité de travailler à observer le phénomène du « mouvement moderne » par-delà les figures individuelles, c'est-à-dire au sein d'un mouvement mondial de reconfiguration du rôle et des moyens de la discipline architecturale. De nombreuses citations de cet ouvrage seront donc proposées dans les pages qui suivent.

⁵⁵⁹ Le mot *étrangement* fait ici référence au terme anglais *estrangement* qui dans la langue anglaise désigne le processus par lequel on rend le familier non familier. Il s'agit de rendre étranger ce qui nous est connu, afin de pouvoir l'observer d'une manière nouvelle.

⁵⁶⁰Anatole Kopp, *Quand le moderne... Op. cit.* Les relations dialectiques entre figures individuelles et dynamiques collectives au sein du mouvement moderne relèveraient d'un travail de recherche en soi. Cet ouvrage décrit notamment la circulation de thèmes au sein des pratiques et débats du temps de Le Corbusier qui attestent de considérations partagées et diffuses. Il fait état notamment des relations entre le peu connu *Narkomfin* de Milinis et Ginzburg (1930) et l'*Unité d'habitation* (1953) bien plus tardive bien que la seconde est éclipsée la première. Sur ce passage voir p. 147-148 de cet ouvrage. Voir aussi, Kenneth Frampton dans son *Avant-propos* à la republication de l'ouvrage de Moïseï Ginzburg, *Le style et l'époque*, Pierre Mardaga Éditeur, 1982, p. 7

A/ LE « MOUVEMENT MODERNE » ET LA QUESTION DE L'ARCHITECTURE PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI : QUELQUES HYPOTHÈSES DE PENSÉE

1/ LE « MOUVEMENT MODERNE » COMME PRATIQUE VITRUVIENNE DE L'ARCHITECTURE ?

Comme nous avons essayé de le montrer, l'historiographie de l'architecture en général, et celle du « mouvement moderne »⁵⁶¹ en particulier, tendent à isoler certaines figures au sein de mouvements pour en faire des figures héroïques et isolées⁵⁶². Alors que nous aspirons ici à comprendre l'évolution du sens et des attributs du mot architecture au sein des sociétés au fil des siècles, notre rapport au « mouvement moderne » sera inverse. Il s'agira au contraire de regarder ce que les membres de ce mouvement ont en commun plutôt que ce qui les singularise. Proposons ici une première hypothèse : du point de vue du questionnement qui est le nôtre d'exploration de la nature du phénomène architectural comme ne relevant pas exclusivement de la production de bâti, il nous apparaît clair que l'ensemble des protagonistes du mouvement moderne s'entend sur un programme que l'on pourrait qualifier de vitruvien.

Nous l'avons vu, pour Vitruve, l'architecture comprend trois parties : (1) *la production des bâtiments*, (2) *la gnomonique* et (3) *la mécanique*⁵⁶³. Il nous apparaît ici possible de défendre que les architectes modernes ont fait leur une telle définition de l'architecture. Pourquoi dire une telle chose ?

(1) les « modernes » prennent en charge de manière flamboyante la production de bâti de leur temps.

(2) Leur architecture est en dialogue avec la totalité du monde, ce *tout* étant ici compris comme un nouvel âge civilisationnel issu de l'apparition de la machine. L'architecture ne se limite donc pas pour eux à la production des bâtiments, mais est bien une affaire de changement de manière d'habiter le monde tant d'un point de vue matériel que philosophique et esthétique. Le mouvement moderne entre dans ce qui s'apparente ici pour nous à sa partie *gnomonique*, c'est-à-dire dans la fonction qu'il s'assigne de refondre une relation de monde humain à l'ensemble cosmique au sein duquel il est pris. Là où Vitruve tentait au livre IX de résoudre certaines contradictions du déplacement

⁵⁶¹ L'expression « mouvement moderne » ne sera pas ici convoquée en tant qu'elle recouvre une réalité historique mais en tant qu'un groupe d'architectes à usé de ce vocable pour parler de lui-même. À ce titre cette expression sera accompagnée de parenthèses.

⁵⁶² Sur cette question lire Panayotis Tournikiotis, *The Historiography... Op. cit.*

⁵⁶³ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, P 33

des étoiles au sein d'un cosmos conçu comme géocentré⁵⁶⁴, les architectes modernes tentent de transformer la totalité matérielle du monde face à sa machinisation.

(3) Chez les « modernes », l'architecture inclut une réflexion sur les modes de production matériels de ce qu'elle produit. La question des nouveaux modes constructifs issus de la civilisation machiniste, tout particulièrement l'industrialisation, est une question centrale de l'architecture moderne qui porte sur une redéfinition non pas tant de l'architecture elle-même que de ses manifestations. Il ne s'agit pas dans ce pan de questionnement des « modernes » d'une réflexion sur les formes et les proportions de l'architecture comme elle l'a majoritairement été jusqu'alors, mais de la redéfinition des modes de production de l'architecture. Cette volonté renvoie au terme de *mécanique* énoncé par Vitruve et introduit dans l'architecture l'ensemble de la question de la technique. Ceci explique notamment la part importante des écrits des modernes mettant en lumière la question de l'articulation de la figure de l'architecte face à la figure de l'ingénieur qui, depuis son apparition au XVIII^e siècle, a été le dépositaire de la question de la technique au détriment des architectes qui en avaient été auparavant les garants⁵⁶⁵. Mais ce rapport des « modernes » à la machine ne se limite pas à la transformation des modes de production de bâti, il comprend des travaux sur la transformation des modes de production mêmes. Comme l'a montré Jean-Louis Cohen dans l'ouvrage *L'architecture en uniforme*, les architectes ont joué un rôle majeur dans le déploiement des potentialités de la machine vers une économie de guerre mondialisée en intervenant de diverses manières sur l'appareil productif⁵⁶⁶. Il nous faut expliciter comment, dans des proportions massives, le mouvement moderne s'est saisi de la question des modes de production et de la machine au moment de ce que Giedion a appelé *la prise de pouvoir de la mécanisation*⁵⁶⁷. L'architecture moderne naît de la tentative de faire se rencontrer la production de bâti et le mode de production machinique. À ce titre, ce mouvement a été l'occasion d'un intense dialogue entre production de bâti et mécanisation des moyens de production.

⁵⁶⁴ « Quant à Mercure et Vénus, autour des rayons du Soleil qui leur sert de centre et qu'elles couronnent dans leurs déplacements, elles sont soumises à des rétrogradations et des ralentissements, mais des stations aussi, dans ce mouvement circulaire, les font s'attarder dans le domaine de certains signes. » *Ibid.*, p. 591

⁵⁶⁵ « La division entre architectes et ingénieurs se comprend dans un contexte de renforcement des pouvoirs de l'État sur l'aménagement ; elle est inséparable de l'intensification des échanges et d'une perspective de progrès technique. [...] Plus qu'à une rupture qui n'interviendra qu'à l'extrême fin du siècle, on assiste en réalité à l'apparition d'un imaginaire technique autonome chez les ingénieurs chargés d'aménager le territoire. », « Chargés de la construction des routes et des ponts, mais aussi de projets d'architecture, les ingénieurs des Ponts élaborent un discours d'une efficacité incontestable, parce qu'en prise sur les grands problèmes du moment ». Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au Siècle des lumières*, Parenthèses, 1988, P 8-9. Sur cette question voir l'ensemble de l'introduction à cet ouvrage dont ce passage est tiré.

⁵⁶⁶ Jean-Louis Cohen, *L'architecture en uniforme*, CCA, 2011, voir notamment le chapitre intitulé *Produire la production et le Logement ouvrier*, p. 81-140

⁵⁶⁷ Sigfried Giedion, *Mechanization takes command*, the Norton library, 1969

2/ L'ARCHITECTURE MODERNE COMME SOMME VITRUVIENNE ?

Si nous acceptons cette hypothèse d'un rapport fondamentalement vitruvien des « modernes » à la discipline architecturale, nous pourrions même avancer l'hypothèse que les modernes en ont en quelque sorte opéré une somme signifiante, ce qui n'existait pas à notre sens chez Vitruve. Chez Vitruve, les trois parties de l'architecture ne constituaient pas, dans leur somme, quelque chose de supérieur aux parties. On peut à ce titre noter deux choses : (1) Vitruve répartissait de manière inégale au sein de son de *architectura*, le bâti, la gnomonique et la mécanique en attribuant sept livres à la production de bâti, un livre à la mécanique, un livre à l'hydraulique et un livre à la gnomonique. (2) Outre cette disproportion entre les parties de l'architecture, les moments de mise en système de ces quatre parties y sont assez rares. On trouve dans la notion d'harmonie quelques fébriles points de jonction. C'est le cas au fil du texte entre le renflement d'une colonne, le mouvement des planètes et la note émise par la corde d'une catapulte bien réglée qui, tous trois, sont régis par l'harmonie sans que celle-ci ne fasse l'objet d'une théorisation substantielle dans cet ouvrage.

À l'inverse, dans le cas du mouvement moderne, il semble que ces deux impensés du *de architectura* prennent sens. Au sein du « mouvement moderne », ce qu'on nommera rapidement ici comme les parties vitruviennes de l'architecture à savoir la *production de bâti*, la *gnomonique* et la *mécanique* apparaissent bien plus diffuses et mélangées, liées et insécables dans les parcours et pratiques des architectes. C'est notamment le cas de Le Corbusier qui, certes, dessine des bâtiments, mais travaille aussi à penser l'ensemble de l'établissement humain sur terre ou encore la répartition des sites de production sur le territoire français. Par-delà cette répartition plus équitable de ces trois parties architecturales, on constate aussi qu'elles sont pensées ensemble, comme un ensemble ou un tout. Par exemple, comment dissocier les trois termes d'une *maison* conçue comme une *machine* du fait de l'émergence d'un *nouvel âge total du monde* ? *Bâti*, *mécanique* et *gnomonique* n'apparaissent-ils pas ici comme un ensemble pour le mouvement moderne ? Ne retrouve-t-on pas une tripartition d'un tel ordre dans la trilogie de jeunesse de Le Corbusier que constitue *Vers une architecture*, *L'art décoratif aujourd'hui* et *Urbanisme* ? Ces trois livres sont issus d'articles publiés dans le journal *L'Esprit nouveau* mais leur regroupement en trois échelles, trois parties, ne nous amène-t-il pas à penser ces trois ouvrages comme un ensemble, voire comme une somme qui résonne avec la tripartition du savoir architectural chez Vitruve ? Pour mieux comprendre cette question, arrêtons-nous ici sur la notion de *tout*, omniprésente dans la littérature du « mouvement moderne » en général et dans celle de Le Corbusier en particulier.

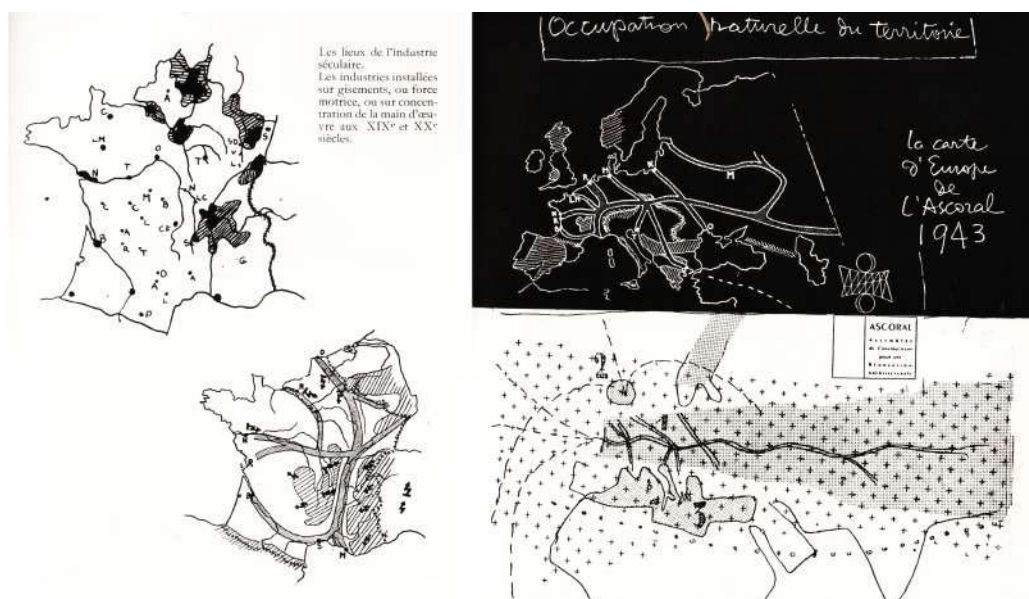


Fig. 32 : Réforme de l'appareil productif français et redéfinition des quatre routes à l'échelle européenne par Le Corbusier - ©Fondation Le Corbusier

3/ L'ARCHITECTURE COMME DISCIPLINE DU TOUT

Laissons ici cette hypothèse vitruvienne et essayons de survoler l'immense diversité de ce à quoi s'emploient les architectes du « mouvement moderne ». Pour ce faire, nous nous arrêterons brièvement sur deux objets : (1) le travail de Jean-Louis Cohen intitulé *l'architecture en uniforme* décrivant les occupations des architectes de 1939 à 1945, (2) l'expérience d'Ernst May à Francfort.

a) *L'architecture en uniforme*

Le travail de documentation et de mise en perspective du « mouvement moderne » proposé par Jean-Louis Cohen dans l'exposition *L'architecture en uniforme* nous donne à voir un matériau très vaste d'architecture par-delà la production de bâti. Il constitue un exemple assez rare de la manière dont l'historiographie de l'architecture dépasse les travers habituels d'hyper subjectivation de l'histoire pour regarder plus largement des évolutions massives des sociétés⁵⁶⁸. Afin d'introduire le sens de ce travail, il écrit :

⁵⁶⁸ Les chapitres de cette exposition et de ce livre ont par exemple des titres assez explicites sur leur approche systémique de la question architecturale : “Une mobilisation totale, du chantier à la cuisine”, “Produire la production et le logement ouvrier”. Il est clair que *L'architecture en uniforme*, réalisé en 2011, a été un apport important pour nous dans les divers chemins ayant pu mener vers le présent travail. Cependant il est à noter que si Jean-Louis Cohen a bien montré dans les fait par cet ouvrage que les architectes disposaient d'un savoir applicable en tant de guerre à d'autres objets que la production de bâti, il ne nous semble pas que son travail se soit employé à redéfinir la discipline architecturale depuis cette pluralité d'occupation tel que nous nous employons à le faire dans le présent travail.

« Le désir d'entreprendre cette recherche découle d'une profonde frustration à la lecture des récits historiques consacrés à l'architecture du XX^e siècle. Sans exception, ils ignorent les années de la guerre, ou ne les considèrent que sous le seul angle du problème de la reconstruction des villes détruites. »⁵⁶⁹

Souhaitant échapper à ce travers, Cohen place l'ensemble de son travail sur l'architecture durant la Seconde Guerre mondiale dans les termes d'une architecture par-delà la production de bâti en expliquant :

« Écrivant à Richard Neutra en avril 1940 depuis Londres, Maxwell Fry se montre pessimiste quant à la possibilité d'une activité architecturale en temps de guerre : "J'étais presque certain au début de la guerre que l'architecture connaîtrait une éclipse totale en Angleterre et, en dépit d'un léger sursaut de l'intérêt pour la recherche, les événements ont suivi mes prévisions les plus sombres. Il est aussi difficile de développer l'idée de l'architecture sans construire qu'il le serait de concevoir de la musique sans instruments. Et la perte est sévère." L'intensité des épisodes présentés plus loin dément cette vision : loin d'être un vide obscur dans l'histoire du XX^e siècle, la guerre est bien un processus complexe de transformation, engageant toutes les composantes de l'architecture, mobilisée dans sa totalité. »⁵⁷⁰

L'ensemble de ce travail montre comment, durant la Seconde Guerre mondiale, les architectes ont été éminemment actifs, par-delà la production de bâti, engagés dans un ensemble d'activités absolument essentielles de l'économie et de la production de la guerre. Cohen explique :

« La guerre met en quelque sorte l'architecture dans tous ses états, ou dans toutes ses phases, [...] la trajectoire des architectes peut être définie à partir de trois axes de coordonnées, qui mesureraient pour l'un le caractère de leur activité, pour l'autre leur position dans la société des temps de guerre et pour le troisième le temps, car la chronique de ces années les voit changer constamment de position. Les activités dans lesquelles les architectes sont engagés vont de la planification et de la logistique au projet de bâtiment, du camouflage au design graphique, de l'aménagement intérieur à la protection des monuments historiques et au travail pictural le plus classique. Ces tâches exploitent leur expertise spécifique, qu'elle soit spatiale, visuelle, technologique, organisationnelle, territoriale ou simplement psychologique. »⁵⁷¹

On se retrouve ici à nouveau confronté à une question structurante du présent travail : lorsque les architectes s'emploient à d'autres objets que la production de bâti, produisent-ils toujours de l'architecture ? Notre réponse en trois temps reste la même : (1) suspendons notre *a priori* sur la définition du terme architecture comme

⁵⁶⁹ Jean-Louis Cohen, *L'architecture... Op. cit.*, p. 12

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 18

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 28

étant limité exclusivement à la production de bâti ; (2) observons l'ensemble des activités ne relevant pas de la production de bâti opérées par les architectes ; (3) voyons en quoi notre compréhension du terme architecture a pu ou non bouger durant cette opération.

b) Le « mouvement moderne » dessinateur d'institutions : Ernst May à Francfort

« C'est dans ce but qu'est mis en place par l'architecte Martin Wagner, membre du parti socialiste, un centre destiné à conseiller les divers organismes de logement liés aux syndicats, le R.E.W.O.G. (*Reichswohnungfürsorge AG für Beamte, Angestellte und Arbeiter*) qui publiera un périodique *Whonwirtschaft* destiné à promouvoir une politique d'ensemble. Il proposait des plans types de logements économiques, donnait des conseils en matière de construction de coopératives, de réunions de locataires, d'acquisitions de terrains, etc. Un autre organisme, la *Reichsforschungsgesellschaft* fondée en 1926 s'occupait à l'échelle nationale de recherche architecture et technologique. Paul Frank, Gropius, Hilberseimer et d'autres participent à ses travaux. »⁵⁷²

Signe d'une aspiration collective autant que de la volonté de transformer le réel dans sa totalité, par-delà le seul exercice de production de bâti, le « mouvement moderne » des architectes est le moment d'une intense création d'institutions collectives : les CIAM évidemment, mais aussi ASNOVA et OSA en URSS ; en Allemagne les GEHAG, REWOG, *Reichsforschungsgesellschaft*, DEWOG, GAGFAH, *Haushaltsgenossenschaft GmbH*, *Deutscher Gartenstadtgesellschaft*, fédération des *Bauhütten*, *Werkbund*, *Arbeitsrat für Kunst*, AEAR en France, etc. Chaque pays crée des instances et des institutions, des coopératives, des modes de production. Aussi on peut dire que le « mouvement moderne » prend par certains aspects des formes de *Gesamtkunstwerk*, d'œuvre d'art totale dont la production de la ville et le bâti sont les produits les plus visibles. Il ne faut cependant pas, face à ces résultats identifiés et identifiables de la production architecturale, laisser de côté les occupations et productions plus inattendues et moins visibles des architectes. C'est notamment le cas du programme de transformation de la vie ouvrière, moins visible ou iconique que les murs blancs et les toitures-terrasses, mais qui n'en est pas moins une partie fondamentale des travaux et des préoccupations des architectes modernes. Kopp écrit à ce propos :

« Dans les logements conçus pour ces communautés nouvelles, seront créées les conditions nécessaires à la simplification des tâches ménagères qui, habituellement, sont du ressort de la femme. Les magasins coopératifs, les crèches, les jardins d'enfants, les blanchisseries collectives seront les *monuments* de la nouvelle architecture. »⁵⁷³

⁵⁷² Anatole Kopp, *Quand le moderne...*, p. 47

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 51

Ces travaux s'inscrivent dans un mouvement large qui ne concerne pas que l'activité des architectes et dont les architectes ne sont pas la cause. C'est à l'inverse un mouvement de transformation des sociétés dans lequel la discipline architecturale est prise. Kopp fait notamment état d'institutions qui existaient dans la classe ouvrière et auxquelles il fallait désormais donner une forme.

« Dans ce domaine, le parti et les syndicats avaient mis à la disposition de leurs adhérents tout un réseau social et culturel. Ils publient une masse importante de journaux, de revues, de brochures, de livres sur les sujets les plus divers allant des problèmes strictement du travail à ceux de la vie familiale et sexuelle. Des écoles politiques sont mises en place, mais d'autres concernent le perfectionnement technique ou les questions culturelles et artistiques allant des groupes de théâtre aux chorales et aux orchestres en passant par les cercles de poésie et les ensembles de ballet. De ce vaste système de formation ouvrière ne sont pas absentes les préoccupations sanitaires : se laver les dents et prendre soin de son hygiène personnelle s'enseigne comme toute chose et doit l'être d'autant plus que les conditions de vie sont celles que nous avons évoquées précédemment. Et dans le cadre des innombrables activités sportives proposées aux travailleurs mais aussi aux travailleuses, l'autodéfense n'est pas oubliée, car, et le parti ne manque pas de le rappeler, c'est un combat qu'il mène au sein d'une société hostile. Au sein de ce réseau mis à sa disposition, la classe ouvrière membre du parti ou des syndicats trouvera aussi les structures de solidarité sociale inexistantes au niveau de l'État : caisses ouvrières de maladie, de chômage, de décès, tandis que sont créés à travers tout le pays de puissantes coopératives de consommation et aussi de construction de logements. Toute la vie ouvrière est ainsi encadrée dans un tissu d'organisations mutuelles et coopératives qui la protège de certaines difficultés et conflits de l'existence tout en permettant à chacun de ses membres de se développer professionnellement physiquement et intellectuellement ; ainsi est constituée au sein de la société existante, comme une contre-société à l'intérieur de laquelle on peut naître, vivre et mourir ; société qui a ses règles, ses mœurs et son mode de vie. »⁵⁷⁴

Sur la question des institutions comme « objet » produit par les architectes, le cas des travaux de Ernst May à Francfort est particulièrement marquant. Comme l'explique Susan R. Henderson dans son ouvrage *Building Culture, Ernst May and the New Frankfurt Initiative, 1926-1931*, le travail mis en place par May comprend une réforme de la chaîne de production du bâti dans son ensemble :

« Dirigée par l'architecte et urbaniste Ernst May, la Nouvelle Francfort était une initiative de développement urbain, qui a façonné une vision de la Nouvelle Vie et a entrepris de la construire. Le programme a commencé en 1926 avec la construction des premiers lotissements, et s'est terminé dans une érosion prolongée de 1931 à 1933. Mais les années qui suivirent, May et son équipe ont fabriqué de

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 28

nouveaux produits, des prototypes de meubles et de logements, des projets de logements innovants pour les personnes âgées et les femmes seules. Ils ont conçu leur propre catalogue d'éléments de construction standardisés — allant des fenêtres aux poignées de porte, en passant par les pierres tombales des cimetières — ainsi que des graphismes publicitaires et la signalisation urbaine. Ils ont lancé la Nouvelle Francfort et ses réalisations par une campagne médiatique qui a mobilisé la presse écrite, le cinéma et la radio, et ont produit le journal sans précédent *Das Neue Frankfurt* (DNF). Quinze mille unités de logement ont été construites dans quatorze nouveaux lotissements, relogant quelque soixante mille personnes, de nouvelles installations collectives, des écoles, des églises, des bâtiments publics, des parcs et des colonies de jardinage sont venus peupler les nouvelles banlieues. Le champ des travaux de conception englobait la cuisine, les systèmes de logements préfabriqués et le mobilier pour les logements et les écoles. »⁵⁷⁵

Mais la singularité de l'expérience de May dépasse la réforme de l'appareil productif. Elle comprend l'organisation voire la création d'instances administratives permettant la coordination de la production. Henderson raconte à ce propos :

« Comme en Silésie, les réalisations futures de May dépendaient des vastes rôles et responsabilités qui lui étaient accordés. Il détermina le plan de développement de la ville pour les dix années suivantes. Il avait un contrôle virtuel sur toutes les activités de construction dans la ville et une équipe d'une trentaine d'architectes. Il dirigeait la construction de nouvelles routes et de nouvelles infrastructures, ainsi que les équipements publics construits en même temps que les logements. Il dirigeait le bureau des paysages et des parcs de la ville, le bureau de financement des logements publics et le bureau d'inspection – toute réalisation privée importante devait être approuvée par lui, tant sur le plan du style que sur celui du fond. »⁵⁷⁶

Elle explique par ailleurs :

« L'équipe de May se mit au travail dans des bureaux situés dans le bâtiment sud du Rathaus, au cœur du vieux Francfort. Les responsabilités considérables de son bureau comprenaient trois divisions principales, le bureau d'établissement (Siedlungsamt) et le bureau d'application du code (Baupolizei). Le Hochbaumat comptait trois divisions : L'architecture civique (Grossbauten) sous la direction d'Elsaesser, la normalisation dans la construction de logements (Typisierung im Wohnungsbau) sous la direction de Kaufmann, et le "conseil de construction" (Bauberatung) sous la direction de Meyer... Le Siedlungsamt comprenait la division de la planification urbaine et régionale, des parcs, de la conception des jardins, du financement des logements et de l'expropriation des terres. »⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Susan R. Henderson *Building Culture, Ernst May and the New Frankfurt Initiative, 1926-1931*, Ma traduction, Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2013, p. 22.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 22

Il semble que peu d'instances de décision et de conception échappent au champ d'action de May sur la production de la nouvelle réalité de Francfort. On pourrait voir cette emprise sur la conception de totale de la réalité comme une tentative de maîtriser totalement la production de bâti. Il nous apparaît à l'inverse que les domaines convoqués, les compétences requises et les objets concernés sont si divers et variés que l'architecture consiste chez May à organiser la réalité et sa production comme un ensemble, dont la production de bâti n'est qu'une partie.



Fig. 33 : Ernst May's Neue Frankfurt - *Bruchfeldstraße Settlement*, Frankfurt AM. 1927 Dr. Paul Wolff & Tritschler, Historical Picture Archive, Offenburg

B/ LE MOUVEMENT MODERNE ET LA QUESTION DE LA TRANSFORMATION DU MONDE COMME « TOUT »

Le thème d'un nouvel âge total du monde partagé au sein du « mouvement moderne » semble avoir mis la question architecturale face au monde comme « tout ». Nous le verrons, Le Corbusier fait un usage récurrent du terme « tout » dans sa littérature, mais il n'est pas le seul. Anatole Kopp explique bien les transformations profondes *totales* visées par le « mouvement moderne » à propos de l'aménagement intérieur des appartements modernes, par exemple, à Francfort :

« La nouvelle cuisine est un élément essentiel dans la simplification des tâches ménagères. Cette même simplification s'appliquera à tout ce qui doit trouver place (et est indispensable) dans le logement : meubles, appareils de chauffage, luminaires, équipements sanitaires, instruments ménagers, vaisselle, etc. Tous ces objets seront étudiés — souvent par des architectes — de manière à s'intégrer dans le nouveau logement aussi bien sur le plan du confort que sur celui de la facilité d'entretien. L'objectif sera de développer des *types* de meubles en nombre limité, la réduction du nombre de modèles devant permettre leur production industrielle et la réduction de leur coût. Mais ces aspects purement économiques ne seront pas les seuls à inciter à la rationalisation du mobilier et de l'ensemble de l'équipement domestique. L'idée dominante, comme en ce qui concerne le logement même, est que tout ce qui constitue l'environnement matériel influe sur le comportement et participe ainsi à la transformation progressive de la nature humaine. »⁵⁷⁸

Il en va donc de la nature humaine. Toujours dans le but de situer Le Corbusier dans son temps, il nous apparaît important de bien comprendre le moment culturel dans lequel il est pris. Afin de prendre la mesure de la prégnance de la notion de *tout* dans les diverses pensées et pratiques architecturales du « mouvement moderne » nous nous arrêterons ici sur un exemple particulièrement saillant de la tentative de transformation totale de la réalité, exemple que Le Corbusier connaît bien pour y avoir travaillé : l'URSS.

1/ LE CAS DE L'URSS

« *En quoi consiste aujourd'hui notre tâche, que devons-nous apprendre en premier lieu, vers quoi devons-nous tendre ? Il faut apprendre à bien travailler – avec précision, avec propreté, avec économie. Nous avons besoin de développer la culture du travail, la culture de la vie, la culture du mode de vie.* »⁵⁷⁹

Ne souhaitant pas nous attarder sur l'exemple soviétique, nous ne nous ferons ici que relever l'importance de la notion de transformation totale du monde telle que Kopp la rapporte dans *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*. Nous tenterons de nous en tenir ici aux passages descriptifs et aux citations qu'il rapporte des protagonistes de cette expérience durant les années vingt. Antistalinien, Kopp sera critique du tournant que prendra la révolution bolchévique durant les années trente, critique à laquelle il consacra un ouvrage en 1978 intitulé *L'architecture de la période*

⁵⁷⁸ Cité par Anatole Kopp in Anatole Kopp, *Quand le moderne...*, *Op. cit.*, p. 69

⁵⁷⁹ Léon Trotsky tirée de *Les questions du mode de vie* publié pour la première fois dans la *Pravda* en 1920, cité par Anatole Kopp, *Ibid.*, p. 8-9

*stalinienne*⁵⁸⁰. Dans les pages qu'il rédige sur l'architecture moderne accompagnant la révolution bolchévique il donne à voir comment la Russie des constructivistes a été un des exemples parmi d'autres de la volonté des architectes, non pas de proposer de nouveaux bâtiments, mais de transformer la vie dans sa totalité. Kopp écrit à ce sujet :

« Ce qui caractérise avant tout l'architecture soviétique des années vingt, c'est la tentative de créer un cadre de vie total conforme au projet de société que la Révolution d'octobre 1917 avait proclamé vouloir mettre en œuvre ; c'est la corrélation entre projet architectural et projet social qui fait l'intérêt principal des recherches de cette époque ; c'est cette corrélation qui a fait de cette architecture une cause sociale et politique en même temps qu'un mouvement architectural d'avant-garde. »⁵⁸¹

On constate cette ambition totale chez les artistes du *front gauche de l'art* (LEF) qui déclarent :

« Le Constructivisme doit devenir la forme supérieure de l'ingénierie des formes de la vie tout entière. »⁵⁸²

Kopp écrit à leur sujet :

« Les artistes *de gauche* et aussi certains dirigeants de la révolution pensent que la construction de la *société sans classe* qui est l'objectif final proclamé par la révolution peut être aidée ou au contraire freinée par le cadre de vie dans lequel se développe cette société. Les partisans de *l'art de gauche* penseront hâter l'avènement de cette société par le moyen de leur art, par leur action sur l'environnement. C'est dans ce sens que le petit groupe des architectes Constructivistes, ceux de l'OSA, proclameront dans le premier numéro de leur revue *L'architecture Contemporaine* (Sovremenniaia Arkhitektura) paru en 1926 : L'architecture contemporaine doit cristalliser le nouveau mode de vie socialiste ! »⁵⁸³

Plus explicitement, Moïsseï Ginzburg écrira en 1928 ;

⁵⁸⁰ Anatole Kopp, *L'architecture de la période stalinienne*, Presses Universitaires de Grenoble, 1978. Nous avons travaillé à partir de sa réédition de 1985 portée par les Presses Universitaires de Grenoble et l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. En introduction il écrit à propos du retour de sa première visite de l'URSS en 1958 : « À mon retour, le revue *La Nouvelle Critique* me demande un article sur l'architecture soviétique. Disons tout de suite que cet article, discuté et rediscuté entre la rédaction de la revue et moi-même ne parut jamais. On était alors à une époque où une publication liée au mouvement communiste ne se permettait pas la moindre critique, la moindre interrogation sur l'Union soviétique. On me proposa de supprimer certains passages. je refusais. Ce fut l'article tout entier qui fut supprimé. ». p. 17.

⁵⁸¹ Cité par Anatole Kopp in Anatole Kopp, *Quand le moderne...* *Op. cit.*, p. 83-84.

⁵⁸² Propos rapporté par Anatole Kopp comme étant publié dans la revue LEF (front gauche de l'art) in *Ibid.*, p. 87.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 88-89.

« Le but pour nous n'est donc pas l'exécution d'une commande en tant que telle, mais le travail en commun avec le prolétariat, la participation aux tâches de l'édification d'une vie nouvelle, d'un mode de vie nouveau. »⁵⁸⁴

Ce qui est notable en URSS est l'ampleur de l'entreprise de cette transformation totale de la réalité. Kopp écrit à ce propos :

« Ainsi l'expérience soviétique sociale et architecturale des années vingt, dans la mesure où elle se fixait ce même objectif, n'était-elle pas sans précédent. La différence pourtant — ce qui la rend particulièrement intéressante — c'est l'échelle à laquelle elle fut tentée. [...] À un certain moment en URSS on a pu croire qu'il en serait autrement, puisque le parti au pouvoir, puisque le gouvernement proclamaient vouloir construire cette société nouvelle à l'échelle du pays tout entier. C'est à cette même échelle que furent conçues les recherches architecturales et urbanistiques de ceux qui se proclamaient Constructivistes et pour lesquels les produits de ces recherches devaient contribuer à l'édification de cette société nouvelle dont l'URSS allait être le chantier et le champ d'expériences. »⁵⁸⁵

Le dépassement de l'architecture comme production de bâti vers une architecture *du tout* est explicite chez le « désurbaniste » Mikhaïl Okhitovitch qui écrit :

« L'architecture de notre époque n'a pas pour tâche la construction d'un bâtiment, mais *la construction*. La mise en forme des rapports sociaux dans le cadre des nouveaux rapports de production sous la forme de bâtiments dont le caractère commun sera d'exprimer formellement leur contenu social et productif. »⁵⁸⁶

Face à l'ampleur de cette entreprise, il est intéressant de noter que les constructivistes ne se considèrent pas comme les décideurs de ce nouveau *tout*. Dans leurs propres mots, ils expriment leur désir de se mettre au service du mouvement de transformation totale de la société déclenché par la révolution bolchévique. Après que la révolution a éclaté, les acteurs ne savent pas ce qui doit être fait pour construire les nouveaux modes de vie. Kopp présente ici la thèse selon laquelle ce ne sont pas les architectes qui décident que les modes de vie doivent changer. Selon Kopp, les architectes travaillent alors à trouver des solutions pour traduire en nouvelles formes bâties, mais aussi en nouveaux programmes et institutions, la nouvelle société à venir. Si son point de vue n'engage que lui, il nous intéresse car il participe à construire une distinction, tant nécessaire que multiple, entre transformation du *tout* du monde et

⁵⁸⁴ Propos de Moïsseï Ginzburg tiré du numéro 5 du journal S.A. en 1928, *Ibid.*, p. 91

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 84

⁵⁸⁶ Mikhaïl Okhitovitch cité par Anatole Kopp, *Ibid.*, p. 128

autoritarisme d'une conception de grande échelle. Son analyse va à l'encontre de l'idée assez répandue selon laquelle adresser la grande échelle dans la conception confinerait irrémédiablement les concepteurs dans la posture du démiurge et au travers de dessins totalisants, voire totalitaires. Il écrit :

« Pourtant, malgré les écrits et les discours, les caractéristiques précises de cette nouvelle société demeuraient floues. Ni les textes officiels des premières années du pouvoir soviétique, ni ceux des classiques du marxisme-léninisme n'ont jamais présenté — comme l'avaient fait avant les *socialistes utopiques* — une description de cette société future qu'il s'agissait d'édifier. [...] Ainsi les Constructivistes n'ont-ils jamais disposé d'un *projet de société* précisément formulé et en fonction duquel ils auraient imaginé leur projet architectural. Basée sur des textes et des prises de position fragmentaires, sur des extraits de discours de tel ou tel dirigeant, sur des décisions partielles mais dont on pouvait penser qu'elles n'étaient que les premiers pas vers des mesures plus globales, sur des idées enfin qui avaient pris naissance dans le feu des discussions menées dans l'émigration quand on pensait avoir encore tout son temps, une certaine idée de la société future avait fini par s'accréditer dans certains milieux politiques et intellectuels et en particulier chez certains artistes et architectes. Cette idée imprécise et non-officielle constituera la clef véritable de la compréhension de leurs réalisations, de leurs projets et de leurs recherches théoriques. »⁵⁸⁷

Comme l'explique Kopp, les questions sont nombreuses. Il ne s'agit pas de construire un projet utopique, qui aurait été conçu *a priori*. Il s'agit d'un travail de conception qui doit accompagner les transformations de la société, pour lesquelles aucune recette n'existe au moment où les constructivistes veulent construire la société sans classe. Les questions portent sur la réorganisation de toute les composantes de la société. Kopp écrit à propos de la structure familiale :

« Fallait-il éduquer les enfants au sein de la famille ou au contraire dans des locaux appropriés et sous la direction de spécialistes ? Nombre d'éducateurs et de militants politiques penchaient pour cette dernière formule. Outre la meilleure qualité de l'éducation qu'ils pensaient ainsi obtenir, ils y voyaient aussi les avantages d'une rupture avec le milieu familial porteur d'habitudes anciennes et retardataires. Mais d'autres dirigeants s'opposaient à ces méthodes ainsi par exemple N. Krupskaja, la veuve de Lénine, qui s'occupa toute sa vie des questions d'éducation et d'enseignement. Les implications d'un tel choix étaient évidentes au niveau architectural et urbanistique. Le logement sera-t-il étudié en fonction de la présence d'enfants ou pas ? Les écoles seront-elles des internats ou des externats ? Seront-elles situées à proximité des quartiers d'habitation ou au contraire à la campagne ? Autant de questions dont la réponse dépendait des options sociales et des choix faits en matière de mode de vie. »⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 86-87

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 100

Une autre manière d'exprimer l'ouverture des Constructivistes à l'égard des attentes de la société et du nouveau mode de vie est de citer Ginzburg lorsqu'il écrit à propos de la forme :

« Ce qui définit avant tout notre voie, ce sont les objectifs rationnels de la collectivité qui constitue notre classe. Néanmoins, dans la mesure où notre travail consiste à créer des formes concrètes matérielles, nous n'ignorons pas le problème de la forme : nous le traitons à travers la réalisation de l'objectif social. La forme reste pour nous une inconnue, constamment redéfinie par l'objectif révolutionnaire. »⁵⁸⁹

Ce projet de transformation totale de la société s'incarne dans la politique de l'URSS et l'action des membres du gouvernement. Anatole Kopp écrit à ce propos :

« Le *BYT* ou mode de vie sera l'un des termes clefs du discours social et architectural en URSS. N. Semachko, premier ministre de la santé publique du temps de Lénine définira ce mot de la façon suivante :

“On désigne par là l'ensemble des habitudes, des usages, des coutumes, des croyances et des opinions appartenant à un homme ou à un groupe d'hommes”.

Quant à l'importance que revêt aux yeux des révolutionnaires cette idée de transformation, de *reconstruction* du mode de vie, elle apparaît très clairement dans toute une série de textes d'agitation et de propagande de l'époque, comme par exemple dans *Pour un homme nouveau* de M. Iankovski :

*La révolution n'est pas terminée. Depuis la victoire d'Octobre se sont dressées devant elle des tâches infiniment plus complexes que celles de la préparation des masses à la révolution politique. Devant le pays se sont posées les tâches de la révolutionnarisation de toute la vie économique du pays. Mais ceci n'est encore rien : s'est posé devant la révolution le problème de la reconstruction de tout le mode de vie, de tout le comportement d'un pays et de ses millions d'habitants. »*⁵⁹⁰

Anatole Kopp décrit plus globalement la prise de conscience de la part des constructivistes : la transformation des modes de vie ne passera pas que par la production de bâti, elle doit s'engager dans une pensée beaucoup plus large d'*établissement humain*. Il écrit :

« Toujours à la recherche des *condensateurs sociaux* de la vie nouvelle, ils allaient prendre conscience qu'ils ne pouvaient rien réaliser au coup par coup, bâtiment par bâtiment ; et que c'était tout l'environnement humain qui devait constituer un seul *condensateur social*. L'architecture au sens étroit du terme était dépassée. Les problèmes de l'aménagement étaient à l'ordre du jour. [...] Mais ces rares exemples de la nouvelle architecture étaient insérés dans le tissu urbain ancien, disposés au hasard des

⁵⁸⁹ Moïsseï Ginzburg cité par Anatole Kopp, *Ibid.*, p. 129

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 93

terrains disponibles et ne constituaient nullement l'amorce d'une conception urbaine qui aurait préfiguré une nouvelle forme d'établissement humain : celui du socialisme.

Pourtant, si comme l'avaient affirmé les classiques du marxisme la ville était le reflet de la société, la société nouvelle, la société socialiste devait susciter des formes urbaines nouvelles. C'est la ville toute entière qui devait agir à la manière d'un *condensateur social* géant. »⁵⁹¹

Notons ici que la lecture de Kopp de l'expérience soviétique appelle une considération plus large sur la question du rapport au *tout*. Penser l'architecture comme champ disciplinaire s'adressant au *tout* du monde amène à penser l'articulation entre tentative de transformation totale de la réalité, d'une part, et la confiance ou l'inquiétude que les acteurs peuvent avoir en leur temps. Une histoire de l'architecture par-delà la production de bâti est aussi l'annonce d'une histoire des flux et contreflux entre confiance et inquiétude vis-à-vis du monde comme de la totalité elle-même. L'URSS des années vingt est un moment de confiance des acteurs dans leur avenir ainsi qu'à l'égard de la notion de *tout*⁵⁹². Kopp montre bien comment les hypothèses avancées considèrent alors comme possible la transformation des modalités d'établissements des humains dans le monde.

« Mais les *urbanistes* en restent à la notion de ville même si leurs villes sont de taille réduite, rationnellement implantées, conçues en fonction du nouveau mode de production et du nouveau mode de vie socialiste, tandis que pour les *désurbanistes* la notion même de la ville doit à long terme disparaître pour faire place à une forme totalement différente d'implantation des établissements humains. »⁵⁹³

Il cite par ailleurs Sabsovitch qui témoigne là aussi de la confiance des acteurs de la construction de l'URSS en leur temps, ainsi que de leur croyance dans la possibilité d'une transformation totale du monde :

« Ce processus changera radicalement la physionomie de notre pays. Tout le territoire de l'Union soviétique sera couvert de villes agricoles et industrielles liées étroitement à leur base de production. Grâce à l'installation progressive d'industries alimentaires et autres, ces villes nouvelles, créées initialement pour être purement agricoles, deviendront par la suite des villes à caractère mixte, agro-industriel. De même, nous allons transformer graduellement les villes industrielles en villes à caractère mixte en y installant, à côté des travailleurs de l'industrie, des travailleurs des grandes entreprises agricoles limitrophes. Dès maintenant, une partie des villes construites aura un caractère mixte avec

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 123

⁵⁹² À ce propos, il est fort probable que l'échec de l'URSS dans son entreprise de transformation totale de la réalité, en tant qu'elle avait vocation à émanciper la classe ouvrière, pèse lourdement sur notre rapport contemporain au *tout* et la possible transformation du monde comme ensemble.

⁵⁹³ Anatole Kopp, *Quand le moderne...* *Op. cit.*, p. 126

prépondérance de l'élément agraire ou de l'élément industriel.

De cette façon, nous parviendrons à éliminer dans les toutes prochaines années la contradiction entre la ville et la campagne. »⁵⁹⁴

Par ailleurs, il est aussi important de noter que la transformation de la totalité du monde ne s'étend pas qu'aux établissements humains dans leur dimension matérielle ou bâtie. Cette transformation s'étend à leur dimension institutionnelle. C'est par exemple le cas de la famille, à propos de laquelle Anatole Kopp écrit :

« Pour les classiques du marxisme, la famille au sens traditionnel du terme ne constitue qu'un stade transitoire du développement de la société humaine ; la famille telle que nous la connaissons n'avait pas toujours existé et elle n'existera pas toujours ? Dans la mesure où elle était non seulement une cellule sociale, mais aussi une cellule économique, les bouleversements de l'économie apportés par le socialisme devaient condamner la famille traditionnelle à disparaître et à être remplacée par d'autres formes de relations. Et disparaîtront aussi la haine, l'individualisme, la jalousie, repliement sur soi-même, l'amour exclusif et l'attitude possessive à l'égard des enfants qui "ne seront plus les miens ou les tiens, mais les nôtres, ceux de la société communiste tout entière". Ce monde nouveau où "l'union libre sera portée par l'esprit de camaraderie", où "des rapports nouveaux entre l'homme et la femme assureront à l'humanité toutes les joies de l'amour libre ennobli par l'égalité sociale véritable des deux époux" c'est le monde que la révolution s'est donné pour objectif de construire. »⁵⁹⁵

Nous en resterons là sur les liens entre URSS et transformation totale du monde avec l'espoir d'avoir mieux fait état du monde des idées dans lequel Le Corbusier évolue. Le Corbusier a travaillé en URSS en construisant à Moscou de 1928 à 1935 le *Centrosoyuz* (l'Union centrale des coopératives de consommateurs). À ce propos, il fait référence à divers moments à l'URSS dans ses écrits. Un des thèmes très fertiles qu'il engage d'une manière aussi floue que structurante tout au long de ses écrits, notamment à l'égard de l'URSS, est la notion de *plan*. On trouve d'ailleurs dans la revue *Plans*, qu'il participe de fonder, des passages enthousiastes sur le planisme développé en URSS :

« Nous estimons que la révolution russe constitue pour la Russie un grand progrès sur l'état antérieur de ce pays. Nous estimons qu'au moins par son fédéralisme politique et par son idée d'un plan général de la production, l'URSS a posé les bases de quelques institutions nécessaires des temps modernes. Bref l'effort de l'URSS nous intéresse dans la mesure où il est l'une des grandes tentatives destinées à substituer à l'impuissance des démocraties parlementaires, individualistes et libérales, l'État moderne de l'économie nouvelle. »⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Sabsovitch L, cité par Anatole Kopp in Anatole Kopp, *Quand le moderne... Op. cit.*, p. 127

⁵⁹⁵ Anatole Kopp articulant certaines citations de Alexandra Kollontaï tirées de son ouvrage "la famille et la société communiste" de 1920, in Anatole Kopp, *Quand le moderne... Op. cit.*, p. 95

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 162-163

C/ LES QUESTIONS DE L'ÉCONOMIE ET DU PLAN DANS LE « MOUVEMENT MODERNE »

La dernière notion qu'il importe d'approcher d'un point de vue collectif, avant de l'explorer de manière individuelle chez Le Corbusier, est la notion de *plan*. Ce terme prend au vingtième siècle, notamment du fait de l'expérience soviétique, un sens nouveau qui résonne de manière particulière avec la notion de *tout* du monde. Si le plan a historiquement été l'outil de la discipline architecturale, il devient, avec la notion de plan quinquennal, l'outil de la discipline nommée *économie*. C'est là un noeud important pour le présent travail de thèse que cette articulation, voire ce glissement, du terme *plan* d'une discipline à l'autre. En effet, nous défendrons ici que le *plan* en économie n'est plan qu'en cela qu'il prend en charge la totalité de l'économie de la nation concernée et que, à ce titre, il est un plan *architectural* au sens où nous entendons ici ce terme. Nous développerons cette idée plus avant. Commençons d'abord ici par faire émerger cette notion de *plan* dans les textes des *modernes* en général, avant de l'étudier plus en profondeur chez Le Corbusier. Anatole Kopp écrit à propos du plan quinquennal soviétique et des liens entre architecture et économie :

« L'approfondissement théorique du problème de la ville et de l'aménagement du territoire qui marque la période de 1929-1931 doit être rétabli dans le contexte du premier plan quinquennal qui, lui aussi, est lancé en 1929. Les économistes chargés de mettre au point ce plan, premier exemple d'économie planifiée dans le monde, avaient déjà eu beaucoup de mal à le préparer en tant que document budgétaire et financier. La prise en compte de ses aspects sociaux et territoriaux, les relations entre les différentes implantations industrielles et d'habitat, les effets à long terme du plan sur la structure sociale du pays, comme les effets d'entraînement dus au plan lui-même, tous ces problèmes complexes et nouveaux dépassaient les capacités de synthèse des planificateurs et faisaient appel à des instruments prospectifs inconnus à l'époque. »⁵⁹⁷

Il est important de noter que, pour les bolchéviques, l'économie n'est pas une fin en soi. L'économie est le lieu et le moment d'une distribution politique autre des moyens dont on dispose, une répartition alternative des parties au sein de l'ensemble qu'est la société communiste. Anatoli Lounatcharski, commissaire à l'éducation, écrit à propos des relations entre économie et société :

« Le communisme a pour but la transformation du mode de production et de distribution des biens matériels. Il peut arracher les moyens de production gigantesques et en croissance continue des mains

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 125

des classes exploiteuses qui détiennent le pouvoir ; il veut instaurer une production des biens et leur distribution équitable entre tous les membres de la société humaine. Mais ce but lui-même, cette grandiose tâche économique que nous sommes loin d'avoir résolue alors que nous avons atteint nos objectifs politiques, ne constitue pas notre objectif ultime dans la mesure où l'homme n'existe pas pour s'adonner à des tâches économiques, n'existe pas pour travailler ; au contraire, il s'occupe d'économie, il travaille pour exister. [...] Ainsi l'économie elle-même — c'est-à-dire la façon selon laquelle l'humanité produit et distribue les biens matériels nécessaires à son existence — n'a d'utilité que dans la mesure où elle permet d'organiser une vie heureuse, organisée et fraternelle pour les hommes, dans la mesure où elle permet à tous les talents qui sommeillent dans la conscience humaine de s'épanouir dans le cadre d'une existence productive et brillante. Et bien c'est justement cette vie-là qui constitue notre but en matière de mode de vie. Il en découle que la politique constitue l'outil nécessaire à la transformation de l'économie et que l'économie constitue la base de la transformation du mode de vie, de la transformation du mode de la vie quotidienne de chaque être humain. »⁵⁹⁸

1/ QUI DESSINE LE PLAN ?

La question du plan en tant qu'il est générateur, si l'on reprend l'expression de Le Corbusier, pose une question disciplinaire d'importance. Comme l'explique Kopp, dans le cas de l'URSS, un des concepteurs du plan quinquennal, Sabsovitch, est un économiste *et* un urbaniste. Il écrit :

« L. Sabsovitch, auteur du livre *Les Villes de l'avenir et l'organisation du mode de vie socialiste*, était économiste. Il joua un rôle important dans l'élaboration et le lancement du premier plan quinquennal. Il est considéré comme le chef de file de ceux qui s'appelleront eux-mêmes les *urbanistes*. Ce mot, lorsqu'ils l'employaient, ne désignait pas pour eux une profession, mais une doctrine (opposée à celle des *désurbanistes*), une manière d'envisager le développement et l'implantation des établissements humains. »⁵⁹⁹

L'exemple de ce qui s'est déroulé sous le *New Deal* aux États-Unis d'Amérique, dans le Tennessee, à propos de la question du plan est une bonne illustration de la difficulté à nommer qui conçoit le plan quand celui-ci est une transformation systémique d'un environnement tant du point de vue des infrastructures bâties que de l'économie qui les porte. Il est difficile de voir quelle discipline, quel « sujet acteur », est à la manœuvre dans des transformations de la réalité d'une telle ampleur. Kopp commence par décrire certains objectifs de la *Tennessee Valley Authority* :

« La TVA [Tennessee Valley Authority] se fixait de multiples objectifs : améliorer la navigation et contrôler les inondations par la construction de barrages : sept seront construits entre 1933 et la guerre.

⁵⁹⁸ Anatoli Lunatcharski cité par Anatole Kopp in Anatole Kopp, *Quand le moderne... Op. cit.*, p. 94

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 125-126

Ces barrages, couplés avec des centrales hydro-électriques, devaient permettre d'électrifier la région, de moderniser et rentabiliser les fermes et développer ainsi l'agriculture. Le reboisement devait à terme mettre fin à l'érosion des sols et de ce fait fournir une nouvelle ressource à la vallée. On allait également aider à la construction de coopératives agricoles, installer grâce à l'énergie électrique des usines d'engrais, en bref il s'agissait d'un développement *tous azimuts* dont la création d'un réseau routier moderne et de ses ouvrages d'art était un éléments important, puisque permettant des inter-communications jusqu'alors impossibles. »⁶⁰⁰

Comme nous l'avons constaté dans le présent travail à propos de Vitruve, ce type de transformation peut être qualifié d'architecturale. Ce n'est pas le cas chez Kopp qui considère ces aménagements comme n'étant pas architecturaux :

« Avant d'aborder les aspects proprement architecturaux de l'aménagement de la vallée, il faut revenir à la question de la production d'électricité dans la mesure où c'est par le biais de cette production que des attaques constantes ont été menées dans certains milieux contre la TVA. Au moment de sa création, deux barrages, édifiés par des entreprises privées, existaient déjà sur la rivière. Les sept barrages projetés par la TVA et leur production apparaissaient donc comme des concurrents directs de ces entreprises, ceci d'autant plus que la TVA vendait le courant au prix coûtant. Il y avait donc concurrence entre l'État et l'industrie privée ; situation intolérable pour une partie de l'opinion américaine et particulièrement pour ses représentants au Congrès et au Sénat. Ce n'est pas le lieu ici de retracer l'histoire de la guerre menée par les industriels contre la TVA dénoncée comme *un rêve soviétique*. Mais il fallait en rappeler l'existence car le défi lancé là par la TVA contre l'industrie privée est l'un des aspects importants de son histoire, l'une des raisons aussi qui ont fait d'elle un exemple unique aux USA, alors que d'autres aménagements étaient envisagés dans d'autres régions. »⁶⁰¹

Nous en resterons ici pour l'esquisse de ce questionnement, mais il est important de voir qu'il semble y avoir une hésitation, ici dans la lecture de Kopp, entre d'une part la volonté des architectes de transformer la totalité de la société et d'autre part le fait que lesdites transformations ne sont pas pour autant qualifiées d'architecturales lorsqu'elles se produisent.

2/ LE MOUVEMENT MODERNE, L'ARCHITECTURE ET L'ÉCONOMIE : LA DÉCLARATION DE LA SARRAZ

Alors que nous cherchons à montrer l'ambiguïté du « mouvement moderne » en ce qui concerne la notion de *plan* en tant que celui-ci relèverait indistinctement de l'architecture, de l'économie, voire des deux, on peut constater l'importance

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 242-243

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 242

fondamentale de la question économique dans l'architecture dite *moderne* à travers la lecture de la déclaration de la La Sarraz. Le premier *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM) est l'occasion d'une déclaration, intitulée *déclaration de la Sarraz*, du nom du Château dans lequel cette rencontre a eu lieu. Cette déclaration, qui inaugura une séquence d'architecture internationalisée de trente ans (1928 à 1959), étonnement, ne commence pas par une adresse au bâti. Son premier chapitre s'intitule *Économie générale*. La déclaration commence par ces mots :

« I. Économie générale

1. La notion de l'architecture moderne comporte la liaison du phénomène architectural à celui de l'économie générale.
2. La notion de "rendement" n'implique pas une production fournissant un profit commercial maximum, mais une production réclamant un effort de travail minimum.
3. La nécessité du rendement le plus efficace est la conséquence inéluctable du régime appauvri de l'économie générale. »⁶⁰²

Énoncer comme premier point du premier chapitre que « *La notion d'architecture moderne comporte la liaison du phénomène architectural à celui de l'économie générale* » est un énoncé d'une importance majeure. Il est de nature à faire basculer l'ensemble de l'entreprise du « mouvement moderne » d'une perspective de l'architecture comme production de bâti à une perspective plus proche d'un savoir architectural vitruvien articulant la production de bâti à d'autres savoirs⁶⁰³.

Le second chapitre de la *déclaration* est intitulé Urbanisme. Il est défini comme suit :

« II. Urbanisme

1. L'urbanisme est l'organisation des fonctions de la vie collective ; il s'étend aussi bien aux agglomérations urbaines qu'aux campagnes. L'urbanisme est l'organisation de la vie dans tous les pays. L'urbanisation ne saurait être conditionnée par les prétentions d'un esthétisme préalable : son essence est d'ordre fonctionnel.
2. Cet ordre comporte trois fonctions :
 - a) habiter ;
 - b) produire ;
 - c) se délasser (maintien de l'espèce).

Ses objets essentiels sont :

⁶⁰² *Déclaration de La Sarraz*, 26 juin 1928, Article 1, 2, 3 du chapitre I

⁶⁰³ On constatera plus tard une différence conséquente dans le positionnement de Le Corbusier vis-à-vis de cette primauté de l'économie dans la déclaration des CIAM, déclaration à laquelle il a contribué.

- a) la division du sol ;
- b) l'organisation de la circulation ;
- c) la législation. »⁶⁰⁴

Le second point, portant sur la question de l'urbanisme, envisage ce terme d'une manière singulière puisque s'il intègre l'habitat, on y trouve la production et la question du maintien de l'espèce. Là encore, les architectes de la première rencontre des CIAM attribuent à leur travail des objets qui ne relèvent pas *a priori* de leur compétence. Il est intéressant de noter que, pour les architectes des CIAM, le terme *architecture* n'arrive qu'au chapitre trois, intitulé « L'architecture et l'opinion publique », suivi du quatrième et dernier chapitre intitulé « L'architecture et ses rapports avec l'État ». Si donc le terme *architecture* n'est pas utilisé dans les chapitres I et II, on constate tout de même que c'est à l'architecte qu'incombent les tâches d'articulation des modes de vie à l'économie générale, décrites au chapitre I. C'est aussi à l'architecte de prendre en charge l'urbanisme qui, dans les termes énoncés au chapitre II, dépasse largement la question de la production de bâti.

Quant à l'architecture elle-même, quand le terme est cité dans cette *déclaration*, elle relève de l'*habitation*. L'habitation articule, de manière indistincte, le logement en tant que phénomène bâti et les manières de l'habiter :

« III. 2. Par l'éducation à l'école, un faisceau de vérités élémentaires pourrait constituer le fondement d'une éducation domestique (par exemple : économie générale de l'habitation, les bases de la propreté et sa signification morale, les effets de la lumière solaire, les méfaits de la pénombre et de l'obscurité, les principes de l'hygiène, la rationalisation de l'entretien domestique, l'utilisation du mobilier, l'emploi de la mécanique dans la vie domestique, etc.). »⁶⁰⁵

Il semble difficile de considérer que l'architecture, même réduite à la notion d'*habitation*, soit entendue uniquement comme production de bâti. Qu'est-ce donc en effet qu'une *économie générale de l'habitation* ? Sur l'importance de l'*économie* pour le groupe du « mouvement moderne », Kopp rapporte les propos du groupe tchécoslovaque du second CIAM :

« Les travaux préliminaires [...] du groupe hollandais permettent de reconnaître et de comparer avec exactitude les aspects particuliers des villes existantes. (mais) l'observation scientifique des formes de ville amènera forcément à reconnaître que la construction des villes dépend des rapports de production et des rapports de pouvoir qui les coiffent [...]. Tous les efforts urbanistiques [...] resteront infructueux aussi longtemps que seuls les symptômes seront observés et que les rapports économiques et sociaux

⁶⁰⁴ *Déclaration de La Sarraz, Op. cit.*, Article 1, 2, du chapitre II

⁶⁰⁵ *Ibid.*, Article 2 du chapitre III

ne seront pas pris comme point de départ. »⁶⁰⁶

Une déclaration comme celle-ci atteste là encore de la prise en compte structurante de l'économie dans l'architecture pour les acteurs des CIAM. La production de l'environnement bâti est une conséquence de l'économie dont les architectes doivent se saisir en premier lieu. Comme nous le verrons par la suite, Le Corbusier a un rapport sensiblement différent à l'économie que celui présent dans les discours des CIAM. Ce sont d'autres rapports, idéalisés, plus distants de la question politique, qu'il défendra notamment à travers sa notion de « joies essentielles ».

Nous espérons que cette incursion dans le moment moderne par les écrits importants, et à nos yeux trop méconnus d'Anatole Kopp, aura permis de contextualiser Le Corbusier dans la relation que son temps entretient à l'architecture entendue par-delà la production de bâti. Attachons-nous désormais à ses écrits.

INTRODUCTION : LE CORBUSIER AU SEIN DU « MOUVEMENT MODERNE »

« D'ailleurs, l'architecture en ces temps nouveaux s'étend à la masse inouïe de la production contemporaine. Où est l'architecture ? Dans tout ! *L'abri* – logis et transports (route, fer, eau, air). *L'équipement* : la ville, la ferme, le village utile, le port et l'équipement encore du logis : l'outillage domestique. *La forme* : tout ce que nos mains touchent ou que nos yeux observent, de ce monde neuf de matières et d'organismes fonctionnels qui, si subitement en cent années, a entouré notre vie de faits plastiques bien vivants et palpitants sous la lumière.

Donnerons-nous, exigerons-nous des diplômes pour toutes ces activités qui ont le droit de se référer à l'architecture et qui représentent l'une des plus grandes parts de l'activité présente ? »⁶⁰⁷

Au fil du présent travail, nous avons pris pour méthode de regarder les écrits d'architectes ne traitant pas de la production de bâti afin de juger de leur appartenance à la discipline architecturale. Pour certains de ces travaux, leurs auteurs considèreraient vraisemblablement qu'ils ne relèvent pas du domaine de l'architecture. Il est probable que Viollet-le-Duc considèrerait son travail sur la défense de Paris comme ne relevant pas de la discipline architecturale ; il en irait peut-être de

⁶⁰⁶ Groupe polonais des CIAM cité par Anatole Kopp in Anatole Kopp, *Quand le moderne... Op. cit.*, p. 182

⁶⁰⁷ Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches, Voyage au pays des timides*, Plon, 1937, p. 174-175

même pour Alberti à l'égard de sa *petite grammaire*. C'est une caractéristique du présent travail que d'aller parfois contre le jugement des auteurs en intégrant leurs travaux dans la discipline architecturale, malgré eux. Le cas de Le Corbusier est un peu différent et en quelque sorte un peu paradoxal. Chez lui, l'architecture désigne principalement, implicitement ou de manière parfois très explicite, la production de bâti. C'est d'ailleurs ce à quoi, avec l'écriture et la peinture, il emploie la plupart de son temps : dessiner des bâtiments et des villes. Contrairement à Palladio, Le Corbusier ne dessine pas de déplacement d'armées. Contrairement à Alberti, il n'écrit pas des *divertissements mathématiques*, contrairement à Vauban il ne crée pas un impôt ou des traités de paix. Le Corbusier construit des bâtiments, trace des villes, peint et écrit des livres⁶⁰⁸. Cependant, à observer attentivement ce dont il parle lorsqu'il traite de la question de l'architecture, il est incontestable qu'il traite majoritairement de tout autre chose que de la production de bâti. Paradoxalement, Le Corbusier écrit sur les avions, sur les paquebots, sur l'ensemble des objets du quotidien pour parler de l'architecture comme production de bâti. Nous nous emploierons à mettre en évidence dans les pages qui suivent ce qui nous apparaît ici comme un paradoxe.

Nous aurions pu dans son cas procéder de la même manière que pour les autres architectes en analysant uniquement les textes de Le Corbusier ne traitant pas de la production de bâti. C'est le cas de *Aircraft*, dédié à la naissance de l'aviation, mais c'est aussi le cas du *Modulor* qui expose la proposition d'un système de mesure capable de fondre le système métrique et le système pied-pouce. Nous aurions peut-être pu, suivant une telle approche, retenir *Les trois établissements humains* et *Sur les quatre routes* qui relèvent tous deux de l'aménagement du territoire, voire peut-être du *plan* au sens de *plan quinquennal* que lui ont donné les soviétiques. Mais il apparaîtra à toute personne connaissant ces livres que cette ligne de démarcation entre les livres traitant de la production de bâti et ceux n'en traitant pas est inopérante et factice à l'égard du travail de Le Corbusier. Elle apparaît factice car qu'il s'agisse de *Vers une architecture*, ouvrage centré sur la production de bâti, ou de *Aircraft*, ouvrage traitant de la naissance de l'aviation, *Le Corbusier parle toujours de tout en même temps*. Il traite toujours de la totalité du monde, l'apparition d'un âge nouveau de l'humanité appelant à une redéfinition de l'ensemble de la culture matérielle. Face à cette émergence d'un monde nouveau, l'ensemble de cette transformation de l'appareil productif par la machine passe pour sa part par la *production de bâti*. Ainsi, étrangement, c'est dans le sens qu'il donne au mot *architecture* en tant que production de bâti qu'il nous faut travailler l'architecture par-delà la production de bâti. Et c'est

⁶⁰⁸ Ce tableau comprend un nombre important de citations de Le Corbusier. Ses écrits sont souvent l'occasion de formulations langagières singulières ainsi que de mise en page et de compositions typographiques travaillées. Nous avons repris cette langue singulière ainsi que les choix orthotypographiques de Le Corbusier dans chacune des citations.

pour cette raison que nous avons procédé différemment d'un point de vue bibliographique en sélectionnant des ouvrages de nature diverse au fil de son travail pour mettre en valeur sa relation à l'architecture par-delà la production de bâti.



Fig. 34 : Publicité pour la briqueterie d'Alforville et lieu de production (1919), images tirées de l'ouvrage de Jean Louis Cohen *Le Corbusier Le Grand* - ©Fondation Le Corbusier

Que fait Le Corbusier ? Il écrit des livres, il construit des bâtiments, il peint, il dessine des villes, il imagine un système de normes, il dessine et réalise du mobilier, il ouvre une fabrique de briques en béton,⁶⁰⁹ il est conseiller pour une société de béton armé⁶¹⁰... Face à cette pluralité d'occupations, il nous faut ici opérer un tri. Le présent travail s'étant fixé pour méthode de travailler à partir des écrits d'architectes nous en resterons à son œuvre écrite. La *Fondation Le Corbusier* recense quarante-sept livres écrits par Le Corbusier entre 1912 et 1968⁶¹¹. Nous proposons d'en retenir dix. Le choix de ces dix livres résulte de l'articulation de plusieurs paramètres : (1) la possibilité d'accès au texte, (2) l'intuition que dans les ouvrages retenus s'opérait quelque chose résonnant spécifiquement avec la question d'une architecture par-delà la production de bâti, (3) la volonté de parcourir l'ensemble de sa longue carrière, (4) le désir d'adresser autant que possible la diversité des types de littérature qu'il a produites et enfin, (5) la tentative de prendre en compte les livres ayant été des

⁶⁰⁹ Sur ce sujet voir Jean Louis Cohen *Le Corbusier Le Grand*, 1917-1918 voir *Le grand*, Phaidon, 2014, p. 92

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 95

⁶¹¹ Nous ne prenons pas en compte dans ce calcul ses *Oeuvres complètes* que la *Fondation Le Corbusier* ne recense pas parmi ses écrits. Le Corbusier n'a pas rédigé les œuvres complètes même s'il les a initiées et y a contribué. Si ces ouvrages n'ont pas été retenus pour le présent travail, il est toutefois intéressant de noter que ce qu'il considère comme son œuvre complète se résume exclusivement à son œuvre bâti. Son œuvre peinte et son œuvre littéraire y sont quasiment inexistantes. Ceci atteste là encore que pour Le Corbusier l'architecture c'est de la production de bâti.

contributions majeures de son parcours de pensée. Il s'agit des dix ouvrages suivants : 1923 — *Vers une architecture*, 1924 — *Urbanisme*, 1925 — *L'art décoratif aujourd'hui*, 1935 — *Aircraft*, 1937 — *Quand les cathédrales étaient blanches*, 1941 — *Sur les 4 routes*, 1942 — *La maison des hommes*, 1945 — *Les trois établissements Humains*, 1950 — *Le Modulor*, 1966 — *Mise au point*.

L'ensemble de notre lecture de Le Corbusier est construit en deux parties. (1) Une première partie consistera à observer ce que Le Corbusier entend par architecture en tant que discipline, c'est-à-dire, la fonction qu'il assigne à l'architecture et à l'architecte dans le concert des activités humaines. (2) Une seconde partie s'attachera à penser la relation qu'il tisse avec la question du *tout*, notamment les liens qu'il propose entre le terme architecture et la transformation du monde dans sa totalité.

II/ LE CORBUSIER, LA QUESTION DISCIPLINAIRE DE L'ARCHITECTURE

A/ LES SENS FLOTTANTS DU MOT ARCHITECTURE CHEZ LE CORBUSIER

1/ SUR LE SENS DU MOT ARCHITECTURE CHEZ LE CORBUSIER

Le premier travail que nous devons mener chez Le Corbusier pour comprendre ce qu'il entend par *architecture* est un travail de récolement des diverses définitions qu'il expose. Ce récolement, ne portant que sur dix livres de sa main, n'est pas exhaustif. Pourquoi un récolement ? Parce qu'à la lecture de ces écrits il apparaît assez distinctement que Le Corbusier n'est pas un penseur théorique visant à structurer une pensée construite de l'architecture, contrairement à de nombreux architectes ayant proposé des définitions de l'architecture systémiques et hiérarchisées. Les dix livres du *De l'architecture* de Vitruve, les dix chapitres de l'*Art d'édifier* d'Alberti, *Les Quatre livres de l'architecture* de Palladio, l'*Encyclopédie méthodique* de Quatremère de Quincy, l'*Encyclopédie Médiévale* de Viollet-le-Duc, pour ne parler que de ces ouvrages dans l'océan de textes qui composent la littérature théorique de l'architecture, sont tous des textes qui dans leur construction attestent d'une tentative de codification du

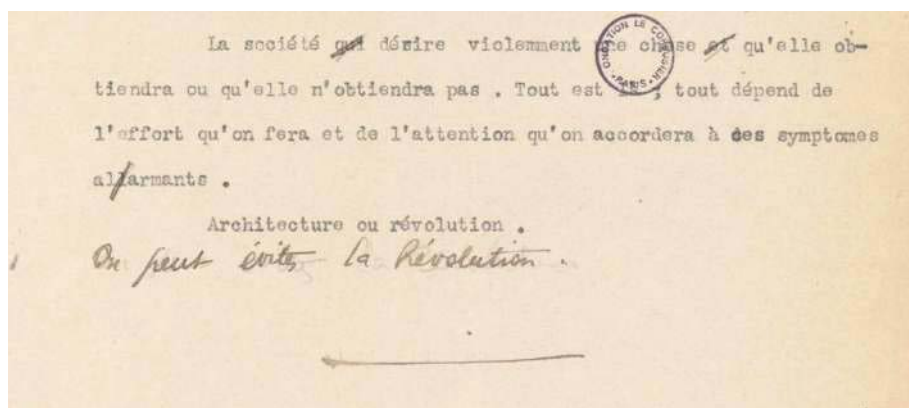


Fig. 35 : Note manuscrite de Le Corbusier pour la conclusion
 de *Vers une architecture* - ©Fondation Le Corbusier

savoir architectural. Il n'y a rien de tel dans les écrits de Le Corbusier⁶¹². Les dix ouvrages que nous avons retenus sont le lieu d'une floraison de définitions du terme architecture, tour à tour complémentaires ou contradictoires. Parallèlement à cette première hypothèse d'une pensée non systémique de Le Corbusier, nous en défendrons une seconde, avancée avec plus de prudence : au fil de ses livres, la littérature de Le Corbusier opère un déplacement sur la question qui nous occupe. Le point de vue de Le Corbusier semble passer d'une *architecture entendue comme production de bâti pensée par-delà la production de bâti* dans ses écrits de jeunesse, à *une architecture pensée par-delà la production de bâti pour laquelle le bâti passe au second plan* dans ses écrits plus tardifs. Afin de mettre en avant ce glissement ainsi que par souci de simplicité de rédaction et de lecture, nous avancerons dans ces dix livres de manière linéaire et chronologique, sauf à de rares exceptions.

a) Trilogie de jeunesse : production de bâti et nouvel âge machinique

« Conclusion : Il s'agit d'un problème d'époque. Davantage du problème de l'époque. L'équilibre des sociétés est une question de bâtiment. Nous concluons sur ce dilemme défendable : *Architecture ou Révolution.* »⁶¹³

⁶¹² Il faudrait peut-être ici modérer le propos en considérant que la structure de *Vers une architecture*, scandée comme des formes de leçons, pourrait être lue comme renvoyant à la forme canonique du « cours d'architecture ». L'ouvrage est structuré comme suit : *Trois rappels à Mm. les architectes, Le volume, La surface, Le plan – Les tracés régulateurs – Des yeux qui ne voient pas – Les paquebots – Les avions – Les autos – Architecture – La leçon de Rome – L'illusion des plans – Pure création de l'esprit – Maisons en série – Architecture ou révolution.* Cependant, il apparaît depuis cette hypothèse que cette tentative est de faible intensité du point de vue de la structure même de l'ouvrage. La structure de l'ensemble ne semble pas aspirer à faire système et c'est précisément ce qui nous semble caractériser la littérature architecturale de Le Corbusier. Son écriture est filante, appuyée sur une verve plus proche de la forme du manifeste que d'une écriture théorique structurée.

⁶¹³ Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Champs Flammarion, 1995, p. 224

Vers une architecture, *Urbanisme* et *L'art décoratif aujourd'hui* constituent trois ouvrages qui fonctionnent ensemble. Issus d'articles produits pour la revue *l'Esprit Nouveau*, ils attestent d'une définition plurielle, déclamée plus que théorisée, de l'architecture. Il nous semble que le dialogue qu'entretiennent ces trois ouvrages atteste du paradoxe énoncé précédemment. D'une part, l'architecture y est envisagée de manière explicite comme production de bâti à travers la fameuse formule du *jeu savant correct et magnifique* :

« L'émotion architecturale, "c'est le jeu savant correct et magnifique des volumes sous la lumière" (pierre d'angle de notre intervention dans le mouvement architectural en 1921 dans *l'Esprit nouveau*). »⁶¹⁴

D'autre part, la répartition de ces trois ouvrages, suivant les trois échelles distinctes de l'objet du quotidien (*L'art décoratif aujourd'hui*), du bâtiment (*Vers une architecture*), et de la ville, voire de l'aménagement du territoire (*Urbanisme*), renvoie à une définition de l'architecture par-delà la production de bâti, engageant l'ensemble de la culture matérielle de son temps. Le Corbusier écrit à propos de ces trois ouvrages :

« J'ai donc laissé celui-ci intact et j'ai fait deux autres livres qui sont comme les ailes droite et gauche. En même temps que la réédition de *Vers une Architecture* sortiront des mêmes presses : *Urbanisme* et *l'Art décoratif d'aujourd'hui* [...] »⁶¹⁵

Il appuie l'idée selon laquelle les trois ouvrages embrassent l'ensemble de la culture matérielle de son temps à la fin de son introduction de *Vers une architecture* en écrivant :

« Ainsi *Vers une Architecture*, parti seul l'an dernier, cette année poursuit sa route flanqué de deux appuis extrêmes qui sont d'une part le phénomène architectural urbain par qui se situe l'architecture, d'autre part ce qu'on est convenu d'appeler de ce triste mot "art décoratif", par quoi nous devons trouver sous nos mains et accompagnant tous nos actes, la présence constante d'un esprit architectural nous maintenant tant sous le charme des sens que dans un état de dignité virile. »⁶¹⁶

Il apparaît ainsi dans les premiers écrits de Le Corbusier qu'une architecture semble plus être un ensemble incluant la totalité de la production d'objets que la production de bâti à elle seule. Mais chez Le Corbusier, nous devons faire face à une pluralité de

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. V

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. II

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. II

définitions de l'architecture qui coexistent de manière flottante et cumulative. Ces définitions ne se superposent pas, elles diffèrent parfois significativement, sans pour autant que l'une annule l'autre. Elles coexistent sans pour autant définir la même chose. Nous en présentons ici quelques-unes à titre d'illustration.

Une première définition pour laquelle l'architecture est une *intention* :

« Et par palais nous voulions signifier que chaque organe de la maison, par la qualité de sa disposition dans l'ensemble, pouvait entrer en tels apports émouvants dévoilant la grandeur et la noblesse d'une *intention*. Et cette intention, c'était, pour nous, l'*architecture*. »⁶¹⁷

Une autre définition de l'architecture comme *rappports émouvants* :

« L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des *rappports émouvants*.

L'architecture est au-delà des choses utilitaires.

L'architecture est chose plastique.

Esprit d'ordre, unité d'intention, le sens des *rappports* ; l'architecture gère des quantités.

La passion fait des pierres inertes un drame »⁶¹⁸

Une autre définition de l'architecture est proposée, basée strictement sur les moyens propres à la production de bâti :

« Les éléments architecturaux sont la lumière et l'ombre, le mur et l'espace. »⁶¹⁹

Une autre définition de l'architecture par ce qui est visible et qui excède la fonction :

« On l'admet pour la peinture et la musique ; mais on rabaisse l'architecture à ses causes utilitaires : boudoirs, w.-c. radiateurs, ciment armé, ou voûtes en berceaux ou arcs ogifs, etc., etc. Ceci est de construction, ceci n'est pas d'architecture. L'architecture, c'est quand il y a émotion poétique. L'architecture est chose de plastique. La plastique, c'est ce qu'on voit et ce qu'on mesure par les yeux. »⁶²⁰

Une autre définition de l'architecture comme art des arts et mathématique :

« L'ARCHITECTURE c'est l'art par excellence, qui atteint à l'état de grandeur platonicienne, ordre mathématique, spéculation, perception de l'harmonie par les *rappports émouvants*. Voilà là FIN de l'architecture. »⁶²¹

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. V

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 121

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 142

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 176

⁶²¹ *Ibid.*, p. 6

Dans ce florilège de définitions, on constate la prégnance de l'échelle du bâti comme étant l'échelle de référence à travers le vocable du mur, de l'ombre, de la plastique, des pierres ; nous sommes résolument dans l'échelle de l'objet construit⁶²². Pourtant, dans le même mouvement d'ensemble, ce sur quoi doit se fonder ce nouveau bâti est d'une ampleur sans commune mesure avec le bâti. La production de bâti renouvelée ne trouve pas les raisons de sa transformation dans sa propre histoire, mais dans le monde qui l'entoure. Elle trouve les raisons de sa transformation dans l'esprit du temps, dans l'apparition d'un monde nouveau déclenché par l'irruption de la machine dans l'histoire. L'architecture en tant que production de bâti doit se mettre au diapason de ce nouveau monde :

« C'est véritablement tragique : la société moderne est en pleine refonte, tout est bouleversé par la machine, l'évolution a suivi en cent ans un rythme foudroyant, un rideau est tombé à jamais sur ce qui fut de nos usages, de nos moyens, de nos travaux ; devant nous s'ouvre l'étendue et le monde entier s'y est précipité. »⁶²³



Fig. 36 : *Des yeux qui ne voient pas*, planches tirées des numéros 8 et 9 du journal *L'Esprit nouveau* - ©Fondation Le Corbusier

⁶²² On constate aussi à quel point le décalage est important entre le Corbusier et nombre d'acteurs du « mouvement moderne » sur la définition de l'architecture fondée, dans la « Déclaration de La Sarraz », sur *L'économie générale*. Il est aussi en rupture franche avec Mies van der Rohe qui écrit : "Pour nous il n'y a pas de problèmes de forme, mais seulement des problèmes de construction. La forme n'est pas le but, mais le résultat de notre travail. Il n'existe pas de forme en soi. La forme véritable est déterminée par les contraintes de la tâche à accomplir dont elle est indissociable. Voir dans la forme le but c'est du formalisme ; et cela, nous le refusons. Nous ne voulons pas davantage d'un style. La volonté d'un style est formaliste aussi. Nous avons d'autres soucis." Mies Van der Rohe, « Immeuble de bureaux », paru dans G, n°2, Septembre 1923, p.1

⁶²³ Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. VII XIII

Dans *Vers une architecture* ce n'est pas tant l'architecture qui agit sur *tout*, que *tout* qui agit sur l'architecture. Ce sont les paquebots, les avions, les autos qui agissent sur l'architecture. En d'autres termes, ce n'est pas la logique de l'architecture en tant que production de bâti qui se déploie dans l'organisation de la réalité. C'est l'organisation de la réalité dictée par les moyens techniques de l'époque qui s'impose à l'architecture en tant que production de bâti. Il écrit :

« Une grande époque vient de commencer.

Il existe un esprit nouveau.

L'industrie, envahissante comme un fleuve qui roule à ses destinées, nous apporte les outils neufs adaptés à cette époque nouvelle animée d'esprit nouveau.

La loi d'Économie gère impérativement nos actes et nos pensées.

Le problème de la maison est un problème d'époque. L'équilibre des sociétés en dépend aujourd'hui.

L'architecture a pour premier devoir, dans une époque de renouvellement, d'opérer la révision des valeurs, la révision des éléments constitutifs de la maison. »⁶²⁴

Ce qui rend les choses difficiles à comprendre chez Le Corbusier c'est qu'il appelle aussi *architecture cet esprit nouveau* qui souffle sur le monde. Il écrit :

« Au contraire, c'est le splendide phénomène architectural qui nous invite et, par phénomène architectural j'entends la qualité spirituelle d'organisation qui, par les puissances créatrices, constitue un système capable d'exprimer la synthèse d'événements présents et non pas l'aspect d'un simple caprice personnel. »⁶²⁵

— *La maison : un problème du monde, un problème d'époque*

L'échelle des événements du monde mobilisés pour la redéfinition du phénomène bâti ne se limite pas à la transformation totale du monde terrestre, elle inclut même l'univers, le cosmos, et appelle dans le même mouvement à une redéfinition du rôle de l'architecte face à l'importance que Le Corbusier accorde à la figure de l'ingénieur. Il écrit :

« L'ingénieur, inspiré par la loi d'Économie et conduit par le calcul, nous met en accord avec les lois de l'univers. Il atteint l'harmonie.

L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre qui est une pure création de son esprit ; par les formes, il affecte intensivement nos sens, provoquant des émotions plastiques ; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en

⁶²⁴ *Ibid.*, p. XX

⁶²⁵ Le Corbusier, *Oeuvres complètes 1910-1929*, tome 1, Les éditions d'architecture, 1936, p. 7

accord avec celui du monde, il détermine des mouvements divers de notre esprit et de notre cœur ; c'est alors que nous ressentons la beauté. »⁶²⁶

Dans cette citation, il avance quelque chose d'une pensée systémique, voire *gnomonique* de l'architecture au sens où nous entendons ce terme dans ce travail. Outre l'attention qu'il porte à la notion de *beau*, qui est vraisemblablement la notion la plus en rupture avec l'ensemble du « mouvement moderne », il pose la question de l'architecture comme devant faire face au problème posé par une époque dans sa totalité. Pour l'époque dans laquelle il est pris, le problème est celui de la maison dont l'équilibre des sociétés dépend. La question de la maison semble désigner plus largement ce que Engels avait problématisé en 1872 dans son ouvrage *La question du logement*.⁶²⁷ Ce sens large du mot *maison* apparaît clairement lorsque, avant de commencer le chapitre conclusif de *Vers une architecture* intitulé *Architecture ou révolution*, il écrit à propos de la maison en série et du logement :

« Conclusion : Il s'agit d'un problème d'époque. Davantage du problème de l'époque. L'équilibre des sociétés est une question de bâtiment. Nous concluons sur ce dilemme défendable : *Architecture ou Révolution*. »⁶²⁸

On constate à nouveau une définition de l'architecture par la question de la production de bâti qui est « une question de bâtiment ». Mais dans notre tentative de bien comprendre ce que Le Corbusier veut nous dire, nous rencontrons un problème littéraire. Traitant de la question des définitions et des termes utilisés par Le Corbusier nous devons tenter de comprendre le rapport qu'il entretient avec les mots, l'usage qu'il en fait. Le Corbusier *écrivain* fait un usage qu'on pourrait qualifier de littéraire de la langue contrairement à d'autres architectes à la langue plus performative ou scientifique. Il y a chez Le Corbusier une dimension poétique, en tout cas non univoque des mots. Un bon exemple de l'usage polysémique qu'il fait des mots, parfois au sein d'un même paragraphe, est le titre du chapitre conclusif de *Vers une architecture* nommé *Architecture ou Révolution*. Il écrit en introduction de ce chapitre conclusif :

« Dans tous les domaines de l'industrie, on a posé des problèmes nouveaux, créé un outillage capable de les résoudre. Si l'on place ce fait en face du passé, il y a eu révolution. [...] Alors que l'histoire de l'architecture évolue lentement à travers les siècles, sur des modalités de structure et de décor, en cinquante ans, le fer et le ciment ont apporté des acquisitions qui sont l'indice d'une grande puissance

⁶²⁶ Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. XVII

⁶²⁷ Friedrich Engels, *La question du logement*, Editions Sociales, 1969

⁶²⁸ Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. 224

de construction et l'indice d'une architecture au code bouleversé. Si l'on se place en face du passé, on mesure que les "styles" n'existent plus pour nous, qu'un style d'époque s'est élaboré ; il y a eu révolution. »⁶²⁹

Dans cette première partie de l'introduction, le titre *Architecture ou révolution* signifie en quelque sorte *architecture c'est-à-dire révolution* et le terme *révolution* est ici utilisé positivement, voire avec enthousiasme. Mais dans la seconde partie de cette même introduction, il poursuit :

« Le rouage social, profondément perturbé, oscille entre une amélioration d'importance historique ou une catastrophe. L'instant primordial de tout être vivant est de s'assurer un gîte. Les diverses classes actives de la société n'ont plus de gîte convenable, ni l'ouvrier, ni l'intellectuel. C'est une question de bâtiment qui est à la clé de l'équilibre rompu aujourd'hui : architecture ou révolution. »⁶³⁰

Dans cette seconde partie, le titre signifie plutôt que si on ne crée pas des logements tels que cette nouvelle architecture les permet, alors il y aura révolution. Ici, la révolution n'est plus valorisée comme une forme de progrès, elle est quelque chose qui, socialement, doit être évité. Aussi, dans une telle perspective d'usage de la langue, que faut-il comprendre par *maison* par exemple lorsqu'il écrit :

« L'architecture a pour premier devoir, dans une époque de renouvellement, d'opérer la révision des valeurs, la révision des éléments constitutifs de la maison. »⁶³¹

Autorisons-nous ici à trahir la chronologie de notre analyse un instant pour éclairer ce point. Le Corbusier publiera en 1942 un ouvrage intitulé *La maison des hommes*. Dans une adresse au lecteur sur un coupon de vote détachable dans cet ouvrage, il appelle à une prise de position *pour* ou *contre* les thèses du livre. Il écrit concernant cet ouvrage portant sur la maison :

« Lecteurs,

Tous, vous vous trouverez intéressés, ne serait-ce que comme usagers, à la remise en ordre de la "chose bâtie" à travers le territoire, et à l'immense programme de reconstruction qu'elle comportera forcément.

Ce programme de reconstruction touchera, en outre, au centre même de leur action, non seulement les gens de métier, urbanistes, architectes, techniciens, artisans et ouvriers, mais aussi tous ceux, quels qu'ils soient, auxquels est dévolu un rôle dans la santé ou dans l'économie, publique ou privée du pays.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 227

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 227

⁶³¹ *Ibid.*, p. XX

Or, la confusion règne encore dans les esprits concernant la doctrine qui devra présider à cette prodigieuse, mais indispensable refonte, du cadre extérieur de la vie française. La “querelle des anciens et des modernes” risque de renaître à son propos.

Comment sera “édifié” demain ?

Des principes directeurs d’une solution cohérente figurent dans l’ouvrage que vous tenez entre les mains.

Les approuvez-vous, les refusez-vous ?

Votre réponse importe au plus haut point, car il n’est pas de réussite possible, pour une entreprise dont dépendront dans l’avenir les formes et les qualités de la vie sociale, sans une concordance bien établie entre les vues proposées et le désir de ceux qui vivront leur réalisation. »⁶³²

Ainsi, dans ce texte de 1941, la question de la *maison* peut être entendue par-delà la production de « logements ». D’une part, il élargit le sens du mot *maison* à l’ensemble de la « chose bâtie », d’autre part, cette « chose bâtie » semble ici devoir être comprise au-delà d’elle-même comme désignant de manière plus générale *cette prodigieuse, mais indispensable refonte du cadre extérieur de la vie française*, ou encore, *une entreprise dont dépendront dans l’avenir les formes et les qualités de la vie sociale*. Il s’agit donc ici d’une compréhension très large du terme maison dont on pourrait dire qu’elle désigne *l’établissement des humains sur terre* de manière générale. On pourrait dire qu’il fait un usage métonymique du mot maison, la partie maison renvoyant au tout de l’ensemble de l’habitation humaine comme phénomène anthropologique. Dans l’introduction à ce même ouvrage, rédigée par François de Pierrefeu avec qui il a écrit ce livre, ce dernier use du terme *maison* en ce sens en écrivant :

« En cet été de 1941, Winter est à Paris, Le Corbusier et moi sommes à Vichy, mais il n’y a pas de “ligne de démarcation” pour l’idée ni pour l’amitié ; le travail d’équipe reste possible, et il serait peut-être utile au pays... Décrivons donc la Maison des hommes, la maison visible qui doit incarner la maison spirituelle !

Cette maison, Le Corbusier et moi, nous la voyons avec les mêmes yeux, nous en pouvons faire le tour ensemble, encore que nous y soyons venus de points de l’horizon fort éloigné l’un de l’autre, et pas des démarches combien différentes !

Mais c’est là, justement, que gît l’intérêt de la chose : la maison des hommes est un lieu de rassemblement... »⁶³³

Cette manière d’énoncer le tout par la partie, de nommer par *la maison* l’ensemble de *l’établissement humain sur terre*, est un usage poétique et littéraire de la langue qui ne simplifie pas pour nous la signification théorique des termes dans les écrits de Le

⁶³² François de Pierrefeu et Le Corbusier, *La maison des hommes*, Plon, 1941, Coupon volant placé dans l’ouvrage.

⁶³³ *Ibid.*, p. 1

Corbusier. L'architecture en tant qu'elle est bâtiment *et* modalité souhaitable d'organisation de l'établissement des humains dans le monde est théoriquement peu claire. Mais cette ambiguïté est fertile. Elle permet à Le Corbusier de faire de l'architecture une question fondamentale des sociétés. Cela lui permet de tisser des liens puissants entre la production de bâti et la totalité du monde. C'est par cet usage poétique de la langue que les thèmes de la santé et de la morale prennent sens dans l'ensemble de sa littérature. On peut lire dans *Vers une architecture* :

« Nous sommes malheureux d'habiter dans des maisons indignes parce qu'elles ruinent notre santé et notre morale. »⁶³⁴

La maison est bien ici envisagée dans un rapport plus large au mode d'habitation humain qu'il s'agit de redéfinir. D'un point de vue littéraire on peut interpréter cette ambiguïté comme une figure poétique autorisant indistinctement les deux significations. D'un point de vue épistémologique en revanche, nous devons prendre acte que lorsque Le Corbusier parle de la maison il ne parle pas de production de bâti, mais des modalités d'établissement de l'humanité sur terre, et cela même si ces modalités se manifestent chez lui, pour des raisons peu claires et en contradiction avec le reste du mouvement moderne, exclusivement par la production de bâti.

Dans l'ouvrage *Urbanisme* quelques nouvelles définitions apparaissent exprimant ce même rapport double à l'architecture : phénomène bâti et modalité d'organisation des sociétés humaines. La définition du terme *urbanisme* renvoie quant à elle plus largement à une condition de possibilité d'existence des humains. Là encore, alors que l'ouvrage *Urbanisme* traite exclusivement de production de bâti, la discipline de l'urbanisme concerne un objet qui dépasse très largement le bâti. Il écrit :

« En fait l'urbanisme est l'expressif produit du pacte d'association qui a toujours conditionné l'existence possible des hommes. »⁶³⁵

L'urbanisme est la condition de possibilité de l'existence des hommes. Si cette condition prend *in fine* la forme du phénomène bâti qu'est la ville, ce bâti a pour Le Corbusier une dimension anthropologique, aussi vaste que profonde, qui excède son objet bâti. Dans le troisième ouvrage de cette trilogie, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, il continue de déployer des sens divers du mot architecture. Il propose une définition de l'architecture comme condition de la création humaine :

« *Que s'est-il passé ? Une époque machiniste est née.*

⁶³⁴ Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. 6

⁶³⁵ Le Corbusier in *Urbanisme*, Champs Flammarion, 1994, p. 120

Nos effusions, notre compréhension vive de la nature, de ses beautés, de ses forces, tout s'est intégré dans un système d'organisation architecturale.

Car la science en nous révélant le phénomène cosmique nous a donné une grande puissance créatrice et l'architecture est la condition de la création humaine. »⁶³⁶

S'il est un peu difficile de savoir ce que Le Corbusier veut dire de manière précise par ce type d'énoncé, nous pouvons nous entendre sur deux choses : d'une part, il décrit le terme architecture de manière bien différente de la production de bâti ; d'autre part, il engage un dialogue entre l'architecture et l'ensemble du cosmos. Mais après avoir associé l'architecture à l'échelle du cosmos, Le Corbusier l'associe à celle de l'objet :

« Mais si l'art décoratif n'a pas de raisons d'exister, il existe par contre l'outillage, il y a l'architecture, il y a l'œuvre d'art.

L'outillage, ce qui sert : -servant, serviteur ; mécanique de la vie domestique. Une condition : servir bien.

L'architecture est un système de l'esprit qui fixe dans un monde matériel le sentiment résultant d'une époque. »⁶³⁷

On voit dans un tel énoncé que les concepts sont assez mouvants chez Le Corbusier. Entre *le jeu savant, correct et magnifique* d'une part et *le système de l'esprit qui fixe dans le monde matériel le sentiment résultant d'une époque*, les définitions de l'architecture sont multiples et leurs relations au phénomène bâti différent, sans que Le Corbusier cherche à s'en expliquer ou à concilier ces différences. Une autre définition apparaît dans laquelle on retrouve la question des *rappports* :

« Et qui réalisera cette atmosphère, sinon l'architecture dont la fin est de créer des rapports ? »⁶³⁸

De quels rapports parle-t-il ? Parle-t-il des rapports entre les objets physiques bâtis mêmes ? Ce *jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière* construit de *paroi de lumière* et d'*ombre* ? Ou bien ces rapports désignent-ils des rapports plus larges entre éléments du monde ? Traite-t-il ici des rapports entre la production de bâti et le monde de la machine ? Il n'est pas ici possible de trancher. Il s'agit bien à nos yeux, indistinctement, des deux.

Une autre définition est proposée dans *l'art décoratif aujourd'hui* qui introduit un nouveau terme : la distinction entre culture savante et culture non savante, entre architecture d'architecte et architecture sans architecte. Il écrit :

⁶³⁶ Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Editions Vincent, Fréal & C^{ie}, 1959, p. XX

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 120

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 128

« L'architecture est le jeu magnifique des formes sous la lumière. L'architecture est un système cohérent de l'esprit. L'architecture n'a rien à voir avec le décor. L'architecture est dans les grandes œuvres, difficiles et pompeuses léguées par le temps, mais elle *est aussi dans la moindre mesure*, dans un mur de clôture, dans toute chose sublime ou modeste qui contient une géométrie suffisante pour qu'un rapport mathématique s'y installe. »⁶³⁹

Concluons sur les définitions plurielles, flottantes et paradoxales du mot *architecture* chez Le Corbusier en rappelant ce fait simple et ici lourd de sens : dans ses *Oeuvres complètes*, dont il a orchestré la publication, Le Corbusier ne présente que son œuvre de production de bâti. Son œuvre peinte et son œuvre littéraire, toutes deux conséquentes, n'y sont quasiment pas représentées. Le Corbusier exclut de ses *Oeuvres complètes* ce qui ne relève pas de la production de bâti. Et dans le même mouvement, paradoxalement, dans le texte introductif qu'il rédige au premier tome de ces œuvres complètes, il donne là encore une définition de l'architecture qui dépasse largement le cadre strict de la production de bâti en écrivant :

« Architecture signifie pour moi : agir par construction spirituelle ».⁶⁴⁰

— Impossible dépassement du paradoxe

Nous avons ici tenté de décrire ce que, par les mots, Le Corbusier entendait par *architecture*. Divers sens y apparaissent sans qu'il soit possible de n'en retenir qu'un. Mais, plutôt que ce qu'il désigne sémantiquement par ce terme, il nous semble qu'il importe plus de nous attacher à regarder ce qu'il produit, ce qu'il fait. Et en regardant ce qu'il fait, nous nous attacherons, comme pour les autres figures étudiées dans le présent travail, à distinguer ce qui ne relève pas de la production de bâti et qui pourrait cependant relever de l'architecture.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 128

⁶⁴⁰ Au tome I des œuvres complètes de Le Corbusier, daté de 1936, on trouve un texte introduction de sa main, daté de 1929, dans lequel il donne encore une autre définition de l'architecture qui semble plus franche et concise que l'ensemble des définitions suggestives rencontrées dans les dix ouvrages retenus. Il y écrit deux choses. (1) « Plus que jamais, je me sens tout proche du mouvement qui, aujourd'hui, anime le monde entier. J'analyse les éléments qui déterminent les caractères de notre temps, de ce temps auquel je crois et dont je ne cherche pas seulement à faire comprendre les manifestations extérieures, mais bien le sens profond : le sens constructif ; n'est-ce pas là, la raison même de l'architecture? Les différents styles, les frivolités de la mode ne me troublent pas ; illusions et mascarades. Au contraire, c'est le splendide phénomène architectural qui nous invite et, par phénomène architectural j'entends la qualité spirituelle d'organisation qui, par les puissances créatrices, constitue un système capable d'exprimer la synthèse d'événements présents et non pas l'aspect d'un simple caprice personnel. ». (2) à la formule « qualité spirituelle d'organisation » il ajoute une note de bas de page dans laquelle il est écrit : « Architecture signifie pour moi : agir par construction spirituelle ». In Le Corbusier, *Oeuvres complètes 1910-1929*, tome 1, Les éditions d'architecture, 1936, p. 7



Fig. 37 : Carte d'identité de Le Corbusier *Homme de lettres* - ©Fondation Le Corbusier

Outre construire, dessiner des plans de ville, peindre, écrire des livres, il propose aussi une refonte mondiale du système des normes de dimensionnement. Il écrit un livre sur l'aviation. Il dessine une organisation de l'ensemble des modes de déplacement sur le territoire français : *la route de terre, la route de fer, la route d'eau, la route d'air*. Qu'est-ce qui, dans tout ceci, relève de la pratique architecturale ? Qu'est-ce qui n'en relève pas ? Il nous semble à ce stade impossible de répondre à une telle question. Sa peinture, sa littérature, sa planification territoriale, sa proposition d'un système de mesure mondialisé relèvent-elles de son travail d'architecte ? Et devons-nous le prendre au sérieux lorsqu'il déclare que sa profession, plus que tout autre, est *homme de lettres* ?⁶⁴¹

Face à cette fertile pluralité corbuséenne, il nous semble que nous devrions procéder en regardant par-delà les définitions ce que, dans les faits, Le Corbusier assigne à l'architecture comme rôle. Quelle est son ambition pour l'architecture et par l'architecture ? De quoi s'agit-il ? Qu'essaie-t-il de faire ? Dès lors, on constate aisément qu'il n'a pas uniquement pour but de faire du bâtiment. Il s'agit pour lui d'articuler l'humanité à un nouvel âge, du point de vue du mode de vie, des mœurs, mais aussi des modes de production, et ce, jusqu'au rapport des sujets à l'émotion esthétique. Le Corbusier, comme l'ensemble du mouvement moderne, a pour objectif de nous faire changer totalement de monde.

⁶⁴¹ Jean-Louis Cohen écrit : « Le Corbusier a été tellement dévoré par la passion de l'écriture qu'il fait porter en 1930 sur sa première carte d'identité française "homme de lettres" en guise de profession ». Jean-Louis Cohen, « Le Corbusier, la tentation de l'universel », Critique n° 476-477, 1987, p. 48.

_ Sur la pluralité d'articulations des figures de l'ingénieur et de l'architecte

Il est important de noter qu'au flottement conceptuel du terme *architecture* correspond un flottement conceptuel équivalent du terme *architecte*. La pluralité de définitions qu'il assigne à cette figure est particulièrement lisible au fil des relations diverses qu'il propose entre *architecte* et *ingénieur*. Il est notamment étonnant de constater comment la figure de l'ingénieur est tour à tour valorisée ou dénigrée. Il en va de même pour la figure de l'architecte qui apparaît tour à tour comme un problème ou comme une solution. Voici trois énoncés de ce type :

« Des ingénieurs anonymes, des mécanos dans le cambouis et la forge, ont conçu et construit ces choses formidables que les paquebots. »⁶⁴²

« Le plan implique, dès le début, les procédés de construction ; l'architecte est tout d'abord ingénieur. »⁶⁴³

« La modénature est la pierre de touche de l'architecte. Celui-ci se révèle artiste ou simplement ingénieur. »⁶⁴⁴

La redéfinition des modes de production par la machine amène Le Corbusier, à l'image de l'ensemble du « mouvement moderne », à dessiner un nouveau territoire pour l'architecte dans son rapport à la figure de l'ingénieur. Il écrit :

« Les ingénieurs sont saints et virils, actifs et utiles, moraux et joyeux. Les architectes sont désenchantés et inoccupés, hâbleurs ou moroses. C'est qu'ils n'auront bientôt plus rien à faire. *Nous n'avons plus d'argent* pour échafauder des souvenirs historiques. Nous avons besoin de nous laver. »⁶⁴⁵

_ 1935-1966, un rôle plus systémique assigné à l'architecture ? Aircraft, Quand les cathédrales étaient blanches, Le Modulor, Mise au point

La lecture que nous avons faite de ces dix ouvrages nous a donné le sentiment que le sens du mot *architecture* tendait à devenir plus clair, moins paradoxal, au fil de son œuvre, notamment par une mise en retrait de l'architecture comme production de bâti, vers une position plus clairement assumée de l'architecture comme modalité d'organisation de la vie humaine dans sa totalité. Nous exposerons ici les raisons de ce sentiment. Les ouvrages allant de 1935 à 1966 continuent de faire état de la

⁶⁴² Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. 70.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 146.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 6.

transformation du monde par l'âge machiniste. Le Corbusier écrit en 1935 dans *Aircraft* :

« Éblouissement qui remonte au premier Salon de l'Aéronautique à Paris, après la guerre en cette époque où je participais à la direction de *L'Esprit nouveau*, revue qui tenta de déchirer le voile dont était masquée encore pour beaucoup, l'ère nouvelle de la civilisation machiniste. »⁶⁴⁶

Cet ouvrage traitant de l'aventure de l'aviation, il est compréhensible que la thématique du bâtiment soit moins présente. Mais, c'est en soi un fait notable pour la question qui nous intéresse ici, Le Corbusier écrit sur un objet n'ayant rien à voir avec la production de bâti : l'avion. Dans cet ouvrage, l'absence du bâti se conjugue à une redéfinition plus large de la tâche de l'architecture. Il parle par exemple de *la toute-puissance de l'architecture*, ainsi que de la tâche, large s'il en est, de *s'occuper du bonheur des gens*. Il écrit :

« Étant indissolublement lié en toutes les fibres de mon être aux événements humains essentiels que gère l'architecture, étant depuis longtemps parti sans crainte des haines ni des embuscades, dans une croisade loyale de libération de l'être par la toute-puissance de l'architecture, c'est en architecte et en urbaniste et par conséquent en homme éminemment occupé du bonheur des gens, que je me suis laissé emporter ici sur les ailes de l'avion [...]. »⁶⁴⁷

Sans doute plus encore que dans *Aircraft*, ouvrage de commande dont le sujet rend plus difficile de parler de la production de bâti, c'est dans l'ouvrage *Quand les cathédrales étaient blanches* que ce glissement nous apparaît être encore plus clair. Dans cet ouvrage, dont le titre fait directement référence à la production de bâti, le mot architecture est utilisé pour décrire l'organisation de la réalité dans sa totalité.

« Dès les premiers jours on ressent que l'Amérique est animée d'esprit d'architecture manifesté en toutes choses du gratte-ciel à la machine, à l'objet, au bar et au costume. »⁶⁴⁸

Le Corbusier ne donne pas d'explicitation théorique de ce qu'*un esprit d'architecture* signifie. Mais on constate dans cette citation une bascule importante : alors que dans la trilogie de *L'Esprit nouveau* c'était le monde nouveau qui servait de matrice à la nouvelle architecture conçue comme production de bâti, il semble que ce soit ici l'architecture qui se diffuse en toutes choses et s'applique à la transformation de la culture matérielle dans sa totalité. Dans ce livre, le sens du mot *architecture* s'étend à la

⁶⁴⁶ Le Corbusier, *Aircraft*, Parenthèses, 2017, p. 143.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁴⁸ Le Corbusier, *Quand les... Op. cit.*, p. 163.

structuration d'un repas :

« Par une longue tradition de la cuisine, par l'architecture sage d'un repas, par l'effet du vin, bon compagnon de l'homme, le Français sait manger et tenir table. »⁶⁴⁹

Au fil du livre, et de sa découverte des États-Unis d'Amérique, il utilise le terme *architecture* de manière récurrente comme émancipée de la production de bâti. L'architecture y est un principe d'ordonnement *tout court*, si l'on peut dire :

« Je suis allé au "Salon de l'Automobile". On ne discute pas la mécanique américaine. Elle est au point. Les voitures sont lourdes et épaisses. C'est un sentiment de cette nature qui vous en vient. Le spectacle de la rue en est oppressé.

L'esprit funèbre est dans ce qu'on appelle "l'architecture". »⁶⁵⁰

Alors qu'il expliquait que l'architecture est en toutes choses et qu'elle s'entend *au costume*, il écrit à propos du costume :

« Le costume est l'expression d'une civilisation »⁶⁵¹

Il n'est plus question d'architecture comme *jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*. L'architecture y est comprise de manière bien plus large. Il écrit :

« L'architecture est une mise en ordre. »⁶⁵²

Et dans cet ouvrage, lorsqu'il fait référence à la production de bâti, ce bâti devient lui-même beaucoup plus vaste, indéterminé, et renvoie à la notion de *maison* au sens métaphorique de l'établissement humain de manière générale tel que nous l'avons déjà abordé précédemment. Sur l'architecture, Le Corbusier écrit dans *Quand les cathédrales étaient blanches* :

« L'architecture est le moule d'une société ; elle construit des *abris*. Quelle est donc cette société ? Où sont ses besoins ? »⁶⁵³

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 233.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 162.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 173.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 173.

Pour Le Corbusier, dans ces divers énoncés, l'architecture influe de manière générale sur la totalité de la société au point selon lui de la *mouler*. L'architecture y devient active, elle n'est plus simplement le miroir d'un moment de l'histoire. Elle est la logique interne propre à ce moment de l'histoire. C'est une compréhension en quelque sorte mésologique du terme architecture. L'architecture est ce qui constitue un milieu, au sens où la physique use de ce terme. Un milieu est un élément physique dans lequel un corps est placé, au sein duquel se produit un phénomène.

— Sur le sens du mot architecture dans le Modulor

On retrouve cette compréhension systémique du mot *architecture* dans le livre intitulé *Le Modulor*, publié en 1948. Le Corbusier y écrit en premières lignes de son *avertissement* introductif :

« 1° Le mot "Architecture" recouvre ici :

*L'art de bâtir des maisons, des palais ou des temples, des bateaux, des autos, des wagons, des avions.
L'équipement domestique ou industriel ou celui des échanges.*

L'art typographique des journaux, des revues ou des livres.

Le mot "Mécanique" en appelle à la construction de celles des machines qui se réclament directement de la présence humaine et aux espaces qui les entourent. Il implique le remplacement de l'arbitraire ou de l'approximatif par un choix motivé lors du dimensionnement des pièces étirées, laminées ou fondues entrant dans la confection des machines. »⁶⁵⁴

L'ouvrage *Le Modulor* a un objectif bien précis. Il s'agit de créer un nouveau système de mesure. L'association de ce système de mesure à quelques édifices réalisés par Le Corbusier, conjugué à l'obstination de l'historiographie architecturale à n'entendre l'architecture qu'en termes de production de bâti, a conduit à confondre *Le Modulor* avec la production de bâti. C'est manquer l'intérêt et la singularité de cette proposition comme objet architectural par-delà la production de bâti. Le Corbusier écrit :

« Si un outil de mesures linéaires ou optiques était offert, semblable à l'écriture musicale, les choses de la construction en seraient-elles facilitées ? Telle est la question qu'on va chercher à débattre. [...] On finira sur une simple affirmation : c'est dans une société moderne machinisée dont l'outillage se perfectionne chaque jour pour fournir des ressources de bien être, l'apparition d'une gamme des mesures visuelles est admissible puisque cet outil neuf aura pour premier effet d'unir, de rallier, d'harmoniser le travail des hommes précisément désuni en ce moment – voir déchiré – du fait de la présence de deux systèmes difficilement conciliables : le "pied-pouce" des Anglo-Saxons, le système métrique d'autre part. »⁶⁵⁵

⁶⁵⁴ Le Corbusier in *Le modulor*, Birkhäuser, 2000, p. 9.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 20.

Il explique toujours en introduction :

« Un siècle et demi plus tard, à l'heure où les produits usinés voyagent, la terre se trouve divisée en deux : les tenants du pied-pouce, ceux du mètre. Le *pied-pouce* fermement raccroché à la stature humaine, mais d'une manipulation atrocement compliquée. Le mètre, indifférent à la taille des hommes et se divisant en demi-mètre, en quart de mètre, en décimètres, en centimètres, en millimètres, autant de mesures indifférentes à la stature humaine puisqu'il n'existe aucun homme d'un mètre ou de deux mètres. »⁶⁵⁶

Le Corbusier propose donc un nouveau système de mesure, unifiant le travail des hommes aujourd'hui *déchiré*. *Le Modulor* permettra l'accrochage de ce système de mesure au corps humain, tel que le fait le système pied-pouce, combiné à la facilité d'usage du mètre. Pour expliquer le sens de cette entreprise il développe un argumentaire toujours plus globalisant :

« Pendant que ces lignes sont écrites, l'aviation moderne transforme le monde, provoquant un bouleversement total (dont nous omettons de prendre conscience). Ce n'est pas le lieu ici de développer le thème. Il en résulte ceci : tout devient, tout est devenu *solidaire*. Les besoins se déplacent, conquièrent de nouveaux espaces. Les moyens d'y subvenir se multiplient, les produits surgissent, voyagent, courent et couvrent le monde. Voilà la question posée : les mesures qui servent à confectionner les objets peuvent-elles demeurer locales ? Ici se situe très exactement la question.

Lorsque le monde romain se prit à occuper d'immenses territoires, Rome disposa d'une langue unique et s'en servit pour gouverner.

Lorsque l'Église naissante s'empara du monde connu et se mit, siècle par siècle, à conquérir des terres, des mers et des continents, elle disposa d'un outil de transmission de pensée, unique : le latin. Pour traverser l'Âge Noir, quand l'Europe, à feu et à sang, recherchait une assiette nouvelle, le latin fut le véhicule de la pensée occidentale. »⁶⁵⁷

Dans des passages comme celui-ci, la notion de bâti a disparu comme horizon de l'architecture, même si elle continue de faire évidemment partie du paysage de la discipline qui inclut l'ensemble de la culture matérielle. La production de bâti n'est plus l'objectif final. Elle n'est même plus le moyen privilégié. L'objectif semble de vouloir atteindre une totalité apaisée de l'humanité à travers des dispositifs d'organisation comme la langue ou les systèmes de mesure. Nous nous arrêterons plus longuement en seconde partie sur le rapport de Le Corbusier au *tout*. Pour l'instant, l'objectif est de mettre en évidence ce qui nous apparaît être une évolution

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.

du sens de l'architecture pour lui, c'est à dire, du rôle qu'il assigne à l'architecture d'une part, et des objets qui sont concernés par cette discipline d'autre part. Deux hypothèses à propos du *Modulor* nous semblent intéressantes à considérer :

1) Avec le *Modulor* Le Corbusier fait basculer l'architecture comme production de bâti à une *production d'outil*. Il utilise en effet ce vocable à propos du *Modulor* à plusieurs reprises.

« Si un outil de mesures linéaires ou optiques était offert, semblable à l'écriture musicale, les choses de la construction en seraient-elles facilitées ? Telle est la question qu'on va chercher à débattre. »⁶⁵⁸

Il écrit encore suivant cette même idée :

« Le *Modulor* est un outil de travail, un outil précis ; disons que c'est un clavier, un piano, un piano accordé. »⁶⁵⁹

Le passage de la production *du jeu savant correct et magnifique* à la production d'*outils* apparaît comme un fait important. Le vocabulaire de l'outil n'est pas nouveau chez Le Corbusier. Dans *L'art décoratif d'aujourd'hui*, il proposait déjà de remplacer le terme *Art décoratif* par outillage⁶⁶⁰. Ce qui semble différent désormais est que l'architecture puisse consister elle-même en la production d'outils, par-delà la production de bâti. *Le Modulor* est un outil, au même titre que la langue latine ou la *Grammatichetta* d'Alberti. Il est de ce point de vue étonnant de constater que l'outil est aussi le moyen pour Le Corbusier d'avoir une prise beaucoup plus ample sur la réalité dans son ensemble. C'est un outil par lequel il peut enfin trouver un levier d'action à la hauteur de la transformation systémique du monde opérée par la machine. L'objectif du *Modulor*, par-delà l'unification des deux systèmes de mesure dominants est le paramétrage de la production en série. Il écrit :

« Je mesure que la Grille des Proportions, si elle doit servir un jour aux préfabrifications devra discipliner "pied-pouce" et "mètre". »⁶⁶¹

2) Un deuxième élément très important qui apparaît à la lecture du *Modulor* c'est la distinction entre *espace* et *espacement* qui s'opère, ou peut-être plus simplement, se

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁶⁰ « Mais si l'art décoratif n'a pas de raisons d'exister, il existe par contre l'outillage, il y a l'architecture, il y a l'œuvre d'art. L'outillage, ce qui sert : servant, serviteur ; mécanique de la vie domestique. Une condition : servir bien. » Le Corbusier, *L'art décoratif...* *Op. cit.*, p. 120.

⁶⁶¹ Le Corbusier in *Le Modulor*, *Op. cit.*, p. 45

clarifie dans cet ouvrage. *Le Modulor* est le lieu de la reprise du thème déjà abordé dans le présent travail d'une bascule de l'espace comme fondement de la question architecturale à l'espacement. Dans *Le Modulor*, la question de l'espace est centrale. L'espace y est pour Le Corbusier un fait anthropologique fondamental. Il écrit :

« Prendre possession de l'espace est le geste premier des vivants, des hommes et des bêtes, des plantes et des nuages, manifestation fondamentale d'équilibre et de durée. La preuve première de l'existence, c'est d'occuper l'espace. »⁶⁶²

Il expose comment l'humain se saisit de la production de l'espace :

« L'architecture, la sculpture et la peinture sont spécifiquement dépendantes de l'espace, attachées à la nécessité de gérer l'espace, chacune par des moyens appropriés. Ce qui sera dit ici d'essentiel, c'est que la clef de l'émotion esthétique est une fonction spatiale. »⁶⁶³

Nous l'avons vu précédemment, Le Corbusier a défini à plusieurs reprises l'architecture comme rapport entre les choses. La phrase du *jeu savant correct et magnifique* relève elle aussi de cette logique. Son rapport au tracé régulateur et à la mathématique que nous avons pu constater dans sa trilogie de jeunesse est là encore une affaire de *rappports*. Mais à travers des notions d'harmonie, assez peu théorisées de sa part, l'espace apparaît souvent comme volume sculpté, statique, contemplatif et unitaire. C'est ce qui émane de déclarations comme celle-ci :

« L'œil du spectateur se meut dans un site fait de rues et de maisons. Il reçoit le choc des volumes qui se dressent à l'entour. Si ces volumes sont formés et non dégradés par des altérations intempestives, si l'ordonnance qui les groupe exprime un rythme clair, et non pas une agglomération incohérente, si les rapports des volumes et de l'espace sont faits de proportions justes, l'œil transmet au cerveau des sensations coordonnées et l'esprit en dégage des satisfactions d'un ordre élevé : c'est l'architecture. »⁶⁶⁴

Dans l'ouvrage *Le Modulor*, Le Corbusier se fait plus théorique. Il travaille à construire une théorie des outils humains par la création d'intervalles harmonieux.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶⁴ Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. 35. Il développe une notion complémentaire d'espace comme sculpture statique : « Je suis l'inventeur de l'expression « l'espace indicible » qui est une réalité que j'ai découverte en cours de route. Lorsqu'une œuvre est à son maximum d'intensité, de proportion, de qualité d'exécution, de perfection, il se produit un phénomène d'espace indicible : les lieux se mettent à rayonner, physiquement, ils rayonnent. Ils déterminent ce que j'appelle "l'espace indicible", c'est-à-dire qui ne dépend pas des dimensions mais de la qualité de perfection : c'est du domaine de l'ineffable. » *in* Le Corbusier, conversation enregistrée à la Tourette, *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° spécial « Architecture religieuse », juin-juillet 1961, p. 3.

Rappelons que le titre annonce une tentative de théorisation d'un tel dispositif :

« Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique »⁶⁶⁵

Il écrit dans cet ouvrage, à propos de la musique :

« Le son est un événement continu, conduisant sans rupture du grave à l'aigu. La voix peut l'émettre et le moduler ; certains instruments le peuvent également, le violon par exemple, la trompette aussi ; mais d'autres en sont incapables car ils ressortissent à un ordre déjà humainement organisé sur des intervalles artificiels : le piano, la flûte, etc. »⁶⁶⁶

Le Corbusier travaille à créer un outil pour que la production de l'espace fonctionne de manière analogue au clavier dans le domaine de la musique. Il cite explicitement la création de l'écriture musicale comme exemple pour *Le Modulor* :

« Ainsi fut créée la première écriture musicale capable d'enfermer des compositions sonores et de les transmettre à travers temps et espace : les modes doriques et ioniques, assiette, plus tard, de la musique grégorienne et par conséquent de la pratique du culte chrétien à travers toutes les nations et les langages divers. À part une tentative sans grand succès à la Renaissance, cette pratique fut perpétuée jusqu'au XVIIe siècle. C'est alors que la famille des Bach, et particulièrement Jean-Sébastien lui-même, créèrent une nouvelle notation musicale : la "gamme tempérée", *outil* neuf, plus perfectionné et qui donna désormais un essor immense à la composition musicale. »⁶⁶⁷

Le fait de produire une *Grille de Proportions*, comme il l'appelle, amène à une reconfiguration paramétrique de la production de bâti qui transforme le rapport sculptural de l'espace à une conception du bâti non pas comme *un* espace, mais comme une multitude d'*espacements* venant régler les éléments. L'architecture est désormais le fruit d'espacements paramétrés. Il écrit à propos de l'usage du Modulor pour l'unité d'habitation de Marseille :

« Je demandais à l'atelier de dessin d'établir la nomenclature *de toutes les mesures* employées dans la construction de Marseille : *Quinze* mesures ont suffi. *Quinze !* »⁶⁶⁸

Comme nous l'avons déjà noté à plusieurs reprises dans ce travail. La bascule de

⁶⁶⁵ Le Corbusier in *Le Modulor*, *Op. cit.*, p. 5.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 142.

l'espace à l'espacement permet l'application du savoir architectural à d'autres objets que la production de bâti. C'est le cas dans *Le Modulor* qui a vocation à prendre en charge l'ensemble de la culture matérielle humaine et non seulement la production de bâti.

– *Mise au point : son dernier mot sur la définition de l'architecture*

Mise au point est un petit ouvrage testamentaire⁶⁶⁹. Rédigé en 1965, à 77 ans, l'année de sa mort⁶⁷⁰. La *Mise au point* semble aussi être une manière délibérée de mettre un point final à son œuvre dont il a construit la narration tout au long de sa vie⁶⁷¹. Le Corbusier revient sur sa carrière, parfois avec une réécriture assez audacieuse de son propre parcours et de ses conceptions⁶⁷². Il se fait un peu plus intime qu'à l'accoutumée dans sa manière constante et habituelle de parler de lui-même. De ce fait son apport est plutôt d'ordre biographique que théorique ou programmatique⁶⁷³. Il paraissait cependant intéressant d'étudier ce texte afin de saisir la définition de l'architecture sur laquelle il s'appuyait à la fin de sa vie. Sur les rôles de l'architecture et de l'architecte, il termine sa contribution sur cette question par ces mots totalisants :

« Tout est dans tout : cohésion, cohérence, unité, architecture et urbanisme réunis : un seul problème appelant une seule profession. »⁶⁷⁴

⁶⁶⁹ L'ouvrage compte une soixantaine de petites pages.

⁶⁷⁰ L'ouvrage est signé de Juillet 1965 et il meurt le 27 août 1965.

⁶⁷¹ Rappelons que c'est Le Corbusier qui dès 1936 commence la rédaction de ses œuvres complètes. C'est aussi Le Corbusier qui dès 1960 crée la Fondation Le Corbusier. Il écrivait en 1960 : « Je déclare en tout cas, ici, léguer la totalité de ce que je possède en faveur d'un être administratif, la « Fondation Le Corbusier », ou toute autre forme utile, qui va devenir un être spirituel, c'est-à-dire une continuation de l'effort poursuivi pendant une vie. » Le Corbusier, Note du 13 janvier 1960. Source : site de la fondation Le Corbusier. Un travail reste ici à faire de mise en regard de la représentation messianique qu'il donne de lui-même dans cet ouvrage et son discours sur l'effacement du sujet dans la création organique unitaire du monde qu'il défends à d'autres endroits.

⁶⁷² Certains revirements sont assez impressionnants au regard de ses écrits passés. Le plus impressionnant est probablement son positionnement pacifiste, lui qui a tant valorisé la guerre dans ses écrits.

⁶⁷³ L'ouvrage est l'occasion d'une auto-célébration qui ne contredit pas le rapport égotique important qu'il a entretenu à lui-même toute sa carrière. Il écrit : « Aujourd'hui, à l'âge de 77 ans, mon nom est connu dans le monde entier. Mes recherches, mes idées sont partagées de temps en temps, mais les obstacles sont toujours là, ainsi que ceux qui y font obstacle. » Notre traduction, Le Corbusier, *Mise au point*, Lettera Ventidue, 2008, p. 22.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 22.

III/ LE CORBUSIER ET SES MULTIPLES RAPPORTS AU *TOUT*

Nous l'avons vu de manière indirecte dans les pages précédentes, la question de la transformation du monde dans sa totalité est une préoccupation majeure de Le Corbusier. Nous avons aussi avancé l'hypothèse que sa définition de l'architecture, centrée sur la production de bâti dans ses écrits de jeunesse, évolue en abandonnant cette inféodation de l'architecture au bâti pour traiter de manière plus franche de la capacité de l'architecture à s'adresser à l'organisation du monde dans son ensemble, par-delà la production de bâti. Il est important de traiter de cette question plus clairement afin de voir ce que son rapport au monde comme totalité dessine comme horizon pour une discipline architecturale. Il y a une théorie de l'histoire chez Le Corbusier qui passe par le monde comme *tout*. Nous analyserons cet aspect de la pensée de Le Corbusier suivant trois aspects :

- 1/ Le nouvel âge total du monde
- 2/ Le Moyen Âge organiciste rêvé et la production totale du monde
- 3/ *Tout du monde* et mobilisation totale joyeuse

A/ LE NOUVEL ÂGE TOTAL DU MONDE

Chez Le Corbusier la question de la totalité⁶⁷⁵ est à la fois omniprésente et paroxystique. Elle existe à nos yeux sous deux principaux aspects : (1) sous la forme d'une question disciplinaire dans laquelle l'architecture comme savoir pense par l'ensemble et non par le détail, et (2) sous la forme de l'objet « monde » qui a vocation à être pris en charge dans sa totalité par la discipline architecturale.

Mais avant d'engager la question de la totalité suivant ses aspects disciplinaires et comme objet à travailler, il apparaît nécessaire de nous promener un peu de manière synchronique et non chronologique dans le bain de *totalités* que constitue l'œuvre écrite de Le Corbusier pour en faire l'expérience.

Dès les premiers écrits de Le Corbusier l'architecture est mise face à la totalité. Le savoir architectural fait face à la transformation totale du monde en cours. Le Corbusier se fixe une seule tâche : faire entrer les modes de production de bâti dans l'ère machiniste par la production en série du bâti. Ceci passe par une transformation

⁶⁷⁵ Le terme de *totalité* est ici à comprendre dans sa signification la plus simple de réunion totale des parties ou éléments constitutifs d'un ensemble, d'un *tout*. Nous n'adresserons pas ici la totalité comme concept philosophique et métaphysique.

profonde du mode de pensée des architectes. Dans un passage d'une grande clarté de *Urbanisme* il décrit la transformation profonde du métier qui doit s'opérer :

« La ville actuelle se meurt d'être non géométrique. Bâtir à l'air libre c'est remplacer le terrain biscornu, *insensé*, qui est le seul existant aujourd'hui, par un terrain *régulier*. Hors de cela *pas de salut*.

Conséquence des tracés réguliers, la *série*.

Conséquence de la série ; le *standard*, la perfection (création de types). Le tracé régulier, c'est la géométrie entrant dans l'ouvrage. Il n'y a pas de bon travail humain sans géométrie. La géométrie est l'essence même de l'Architecture. Pour introduire la série dans la construction de la ville, il faut *industrialiser le bâtiment*. Le bâtiment est la seule activité économique qui se soit dérobée jusqu'ici à l'industrialisation. Le bâtiment a donc échappé au progrès. Il est donc demeuré dans des prix normaux. L'architecte est déformé professionnellement. Il s'est pris à aimer le terrain biscornu, prétendant y trouver le secret de solutions originales. L'architecte est dans l'erreur. On ne peut plus bâtir dorénavant, que pour les riches, ou alors à perte (budgets municipaux) ou alors, on bâtit désespérément mal, privant l'habitant du confort indispensable.

Une auto faite en série est un chef-d'œuvre de confort, d'exactitude, d'équilibre et de goût. Une maison bâtie sur mesure (sur terrain biscornu) est un chef-d'œuvre d'incongruités – un monstre.

Si l'on industrialise le chantier, on peut former des équipes ouvrières aussi fines et intelligentes que celles des mécanos. Le mécano date de vingt ans et il constitue la caste supérieure du monde ouvrier.

Le maçon date de... toujours ! Il cogne à coups de pied et à coups de masse. Il massacre tout autour de lui ; le matériel qu'on lui confie est anéanti en quelques mois. Il faut réformer l'esprit du maçon en le faisant entrer dans le rouage sévère et exact du chantier industrialisé.

Le prix de revient s'abaissera de 10 à 2. »⁶⁷⁶

Les liens entre Le Corbusier et la notion de totalité sont profonds. Il suffit de citer le sous-titre de *L'Esprit nouveau* pour brosser à grand trait ces relations :

« L'ESPRIT NOUVEAU, revue internationale de l'activité contemporaine. »⁶⁷⁷

Tout est toujours total. *Le Pavillon de l'Esprit Nouveau*, construit pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925 à Paris, présente un continuum entre objet du quotidien, cellule de vie et ville. L'ensemble de la vie collective est ainsi prise en charge via de nouveaux modes de production dès 1925 :

« Dans des difficultés inextricables — sans le sou — nous avons élevé le pavillon de l'Esprit Nouveau, construit "en vrai" : un appartement "d'immeuble-villas", né en 1907 et 1910 de deux visites à la Chartreuse d'Ema, en Toscane. Du mobilier de série et pour la série, et des objets de série ; des plans

⁶⁷⁶ Le Corbusier in *Urbanisme*, *Op. cit.*, p. 166-167.

⁶⁷⁷ Le Corbusier, *L'art décoratif...* *Op. cit.*, p. 218.

d'architecture liés à l'urbanisme ; architecture et urbanisme : UNITÉ = une seule et même chose ; un diorama de 100 m² ("une ville contemporaine de 3 millions d'habitants", du Salon d'Automne de 1922) et un second diorama "le Plan Voisin de Paris" de 100 m² aussi »⁶⁷⁸

Dans la préface de 1959 du livre *L'art décoratif d'aujourd'hui* Le Corbusier, en revenant sur ses écrits de jeunesse, revient sur le questionnement total qu'il avait alors sur l'architecture. Il écrit :

« Les pages 197 à 218 reproduisent les dessins de voyage d'un jeune homme de vingt à vingt-trois ans quêtant à travers les campagnes et les villes, les témoins du temps passé et présent, et prenant sa leçon tout autant dans l'œuvre des simples hommes que dans celle des grands créateurs. C'est dans ces rencontres qu'il découvre l'architecture : *Où est l'architecture ?* Telle fut la question inlassablement posée. »⁶⁷⁹

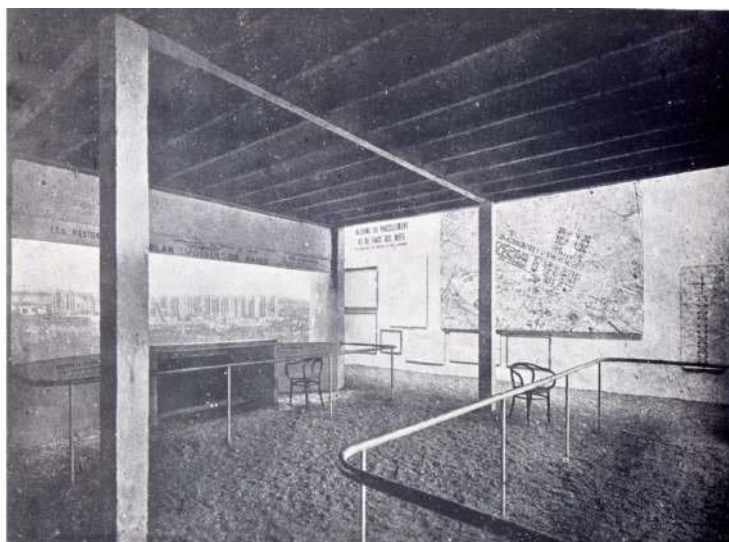


Fig. 38 : Le Corbusier, diorama du Plan Voisin, *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, Exposition Internationale des Arts Décoratifs Industriels Modernes, Paris, 1925 - ©Fondation Le Corbusier

Face à une transformation totale du monde issue du machinisme, Le Corbusier se pose clairement la question de savoir *où est l'architecture*. Il y a deux manières de comprendre cet énoncé. On peut le comprendre comme une tentative d'identifier où se situe l'architecture géographiquement. Les amples déplacements du jeune Le Corbusier concordent tout à fait avec cette hypothèse. Nous pensons ici qu'à cette quête de localisation s'ajoute un questionnement plus profond visant à comprendre où elle se situe ontologiquement : dans quoi, à quel endroit des choses, dans quelle partie des objets ? L'architecture se situe-t-elle dans l'esprit du temps ? Se situe-t-elle

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. IX.

⁶⁷⁹ *Ibid.* p. XV.

dans le détail d'assemblage, dans l'émotion qui émane du phénomène plastique, ou encore dans l'ordre qui régit l'articulation des parties entre elles ? La langue de Le Corbusier, de nature poétique, n'étant pas univoque, il est difficile de trancher. Nous ne savons pas ce que Le Corbusier voulait dire par cette question. Ce qui est certain cependant est que l'ensemble des hypothèses citées à l'instant sont des questionnements que Le Corbusier pose explicitement à propos de l'architecture comme notre voyage dans ses diverses définitions du terme en atteste. À ce titre, il nous semble légitime d'interpréter la question corbuséenne *où se situe l'architecture* dans un sens ontologique élargi. Ce questionnement ontologique élargi résonne notamment avec le bouleversement profond de l'ensemble de la culture matérielle dont Le Corbusier se fait perpétuellement le chantre. Il écrit :

« L'affaire mijotait depuis longtemps ; mais elle éclata tout d'un coup. Stevenson avait posé sur des rails sommaires des locomotives cocasses ; elles finirent bien un jour par mettre le monde en mouvement. Ce fut alors l'âge du minerai, un nouvel âge de fer, à vrai dire l'*âge de l'acier*. Une fois l'acier dans nos mains, ce fut la machine ; avec la machine, le calcul ; avec le la résolution de l'hypothèse ; avec la résolution de l'hypothèse, celle du rêve. En cent ans tout se fomenta : la révolution industrielle, la révolution sociale, la révolution morale. »⁶⁸⁰

Certaines formules sont particulièrement tranchantes dans leur capacité à convoquer, non pas le bâti, mais l'ensemble de l'entreprise humaine. C'est le cas ici :

« Les lignes vitales de la société se désaxèrent. »⁶⁸¹

Face à tant de révolutions et de transformations dans des domaines si divers, la question de savoir *où se situe l'architecture* semble avoir une portée plus vaste que la tentative de sa simple localisation géographique. La question semble engager un questionnement plus profond sur la nature même de l'architecture. De quoi parle-t-on lorsque nous parlons d'architecture ? La question de la totalité est parfois frontalement engagée chez Le Corbusier, au-delà de la dimension productive de la culture matérielle. Il écrit, toujours dans *L'art décoratif d'aujourd'hui* :

« *La machine fait luire devant nous des disques, des sphères, des cylindres d'acier poli, d'acier taillé avec une précision de théorie et une acuité que jamais la nature ne nous montra. Les sens sont en émoi en même temps que notre esprit retrouve au stock de nos souvenirs, les disques, les sphères des dieux de l'Égypte et du Congo. Géométrie et dieux siègent ensemble ! [...] La leçon de la machine est dans la pure relation de cause à effet. Pureté, économie, tension vers la sagesse. Un désir neuf : une esthétique de pureté, d'exactitude, de*

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 52.

rappports commotionnants, allant mettre en travail les rouages mathématiques de notre esprit : spectacle et cosmogonie. »⁶⁸²

Il est difficile d'envisager un rapport plus total au monde que celui présenté ici, tenant dans un même espace les parties des machines, les dieux d'Égypte et du Congo, l'économie, la sagesse, les mathématiques et la notion de cosmogonie. La question de la totalité prend parfois des tours grandiloquents et démiurgiques :

« Car la science en nous révélant le phénomène cosmique nous a donné une grande puissance créatrice, et l'architecture est la condition de la création humaine. »⁶⁸³

Ainsi, on constate que, dans ce questionnement sur la nature de la discipline architecturale, il se pose aussi la question des modalités d'attribution du titre d'architecte, de sa formation comme de son mode d'exercice. Sous la forme d'une critique tournée vers l'académie, il pose une question difficile, tant d'un point de vue épistémologique que réglementaire : qu'est-ce qu'une discipline qui concerne autant d'objets dans la réalité et de quel exercice professionnel parlons-nous ?

« L'architecture est en toutes choses, elle s'étend à tout »⁶⁸⁴

Sur ce sujet il devient même prescriptif en assignant des objets relevant de l'architecture, bien que ne relevant pas de la production de bâti :

*« Il fallait le dire afin qu'on sache bien que si le *Housing* va conglo­mérer de vastes cohortes de techniciens autour d'un postulat très précis "habiter", le champ de l'architecture demeure plus large que jamais. Et sans avoir ici le temps de m'expliquer, j'ajoute encore à ces tâches la réalisation harmonieuse et qui peut être magnifiquement *architecturale*, des transports : autostrades, viaducs, autoports, aéroports, stations et véhicules. »⁶⁸⁵*

Quittons ce bain de totalités foisonnantes pour engager cette notion plus précisément chez Le Corbusier suivant deux aspects : (1) la totalité comme champ disciplinaire et (2) le tout comme objet de travail.

⁶⁸² *Ibid.*, p. XX.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁸⁴ Le Corbusier, *Quand les... Op. cit.*, p. 177.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 305.

1/ LA TOTALITÉ COMME QUESTION DISCIPLINAIRE DES RELATIONS DES PARTIES AU TOUT

« Il n'y a pas de "détails". Tout fait partie intégrante du tout. Dans la nature, microcosme et macrocosme font un. »⁶⁸⁶

Nous l'avons vu, Le Corbusier n'est pas un auteur de traités. Il ne codifie pas de manière précise et normative un programme applicable pour enseigner l'architecture comme savoir. Cependant, sa littérature offre quelques pistes. La question de la totalité chez Le Corbusier est au moins partiellement pour lui une préoccupation disciplinaire. L'architecture s'y dévoile sous certains aspects comme une méthode, un moyen qui participe d'une différenciation de la figure de l'architecte de celle de l'ingénieur. À plusieurs endroits de ses écrits, il explique cette idée qu'en architecture il ne faut pas que les cas particuliers puissent être des obstacles à l'énonciation d'un principe général :

« La démonstration qui va suivre n'est pas un jeu, mais simplement, une fois encore, l'effet d'un raisonnement poursuivi dans ses conséquences naturelles, hors des entraves suscitées par les cas d'espèce. Au bout du raisonnement pur, on trouve la règle destinée à résoudre le cas d'espèce. »⁶⁸⁷

À cet égard il écrit :

« Jamais, pour vaincre le cas d'espèce, je n'aurai en mains un concept trop clair, des automatismes trop exacts. »⁶⁸⁸

C'est sur ce rapport de la partie au tout qu'il oppose le savoir de l'architecte à celui de l'ingénieur. Dans le même ouvrage, il écrit à ce propos :

« L'ingénieur est une perle, c'est entendu ; mais dans le collier, il ne voit et ne connaît que les deux perles ses *voisines*, étroite investigation allant de la cause immédiatement antérieure, à l'effet immédiatement résultant. Là est le bon ingénieur, un être fixe. Le poète voit tout le collier, il voit les individus avec leurs raisons et leur passion ; derrière eux, il trouve l'*entité homme*. »⁶⁸⁹

Le rapport de Le Corbusier à la totalité du monde fait de l'architecture la discipline privilégiée qui pense de façon systématique les fondements d'une civilisation. C'est la

⁶⁸⁶ Le Corbusier, *Aircraft*, *Op. cit.*, p. 156.

⁶⁸⁷ Le Corbusier, *Quand les...* *Op. cit.*, p. 171.

⁶⁸⁸ Le Corbusier in *Urbanisme*, *Op. cit.*, p. 184.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 44.

fin de cette discipline, le rôle qu'il lui assigne. Il écrit dans *Urbanisme* :

« Nous à cheval sur deux époques : l'époque prémachiniste et l'époque machiniste. L'époque machiniste ne s'est pas encore reconnue, n'a pas rallié ses légions, n'a pas commencé à construire, n'a pas encore construit le système architectural par lequel elle satisfera d'abord à ses besoins matériels, par lequel elle répondra ensuite au sentiment pur qui l'anime : celui qui porte l'homme à faire bien et beau ce qu'il fait, sensation de créer et d'ordonner qui conditionne son bonheur même. »⁶⁹⁰

Dans cette citation, on comprend que la question architecturale ne se limite pas, là encore, à la production de bâti, mais constitue ce par quoi une mise en ordre du monde est possible. Toujours du point de vue de la méthode, il engage une relation entre le tout et les parties pour laquelle, dans sa pensée du tout, c'est la partie qui commande. Il est étonnant de constater qu'il n'envisage apparemment pas de relation dialectique ou de boucle de rétroaction entre la partie et le tout. Le tout semble être une conséquence de la partie :

« Un ensemble est fait d'infiniment petites parties qui sont parfaites, qui sont elles-mêmes un ensemble, un système réduit à l'essentiel. La cellule conditionne l'ensemble, la cellule doit être un système pur. L'ensemble ne vit que par la cellule. La cellule prend son efficacité du fait qu'elle est admissible dans l'ensemble. »⁶⁹¹

Il énonce une idée à peu près similaire dans *Aircraft* en ces termes :

« Il n'y a pas de "détails". Tout fait partie intégrante du tout. Dans la nature, microcosme et macrocosme font un. »⁶⁹²

Pour tenter d'avancer de manière lisible et structurée dans la question de ce qu'est ce savoir du tout, nous proposons de mettre en regard la pensée de Le Corbusier avec les champs disciplinaires vitruviens de mécanique et de gnomonique.

Précisons que ce *retour* à Vitruve n'aspire pas à défendre l'idée que l'architecture par-delà la production de bâti devrait nécessairement être fondée sur cette tripartition. Ce passage par cette triade vitruvienne est une expérience de pensée qui nous permet de considérer concrètement, et autrement, le savoir architectural par-delà la production de bâti. Le présent travail de recherche n'est pas prescriptif mais réflexif. Il pourrait amener à une division du savoir architectural différente de celle opérée par Vitruve.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 233.

⁶⁹¹ Le Corbusier in *Urbanisme*, *Op. cit.*, p. 287.

⁶⁹² Le Corbusier, *Aircraft*, *Op. cit.*, p. 156.

a) L'architecture comme savoir du tout et la mécanique

Sur les rapports entre savoir architectural et mécanique chez Le Corbusier, commençons par dire que l'ensemble des transformations du monde auquel il tente de répondre naît de la transformation de la technique. Le développement de la machine est l'invention technique qui est la cause première de l'*Esprit nouveau*. La mécanique est le champ disciplinaire qui prend en charge la technique chez Vitruve. C'est dans le livre X voué à la mécanique qu'il traite des machines de guerre. Ainsi, la mécanique vitruvienne est omniprésente chez Le Corbusier dans son rapport à la technique. Elle est centrale. Mais chez lui, la mécanique n'est pas uniquement une transformation à laquelle il faudrait réagir par l'architecture. Comme chez Vitruve, la mécanique fait partie de l'architecture. On le constate dans sa trilogie de jeunesse. À de nombreuses occasions, Le Corbusier traite de la question de la technique. Il écrit dans *Vers une architecture* :

« Dans les vingt années à venir, l'industrie aura groupé les matériaux fixes, semblables à ceux de la métallurgie ; la technique aura porté bien au-delà de ce que nous connaissons le chauffage, l'éclairage, et les modes de structure rationnelle. Les chantiers ne seront plus des éclosions sporadiques où tous les problèmes se compliquent en s'entassant ; l'organisation financière et sociale réalisera, avec des méthodes concertées et puissantes, le problème de l'habitation, et les chantiers seront immenses, gérés et exploités comme des administrations. »⁶⁹³

Il écrit dans *Urbanisme* :

« Le progrès économique et social ne peut naître que de problèmes techniques conduits à bonne solution. Cette étude n'a poursuivi que le dégagement d'une solution claire ; elle vaut ce qu'elle vaut. Elle est sans étiquette, elle ne s'adresse ni à la société bourgeoise capitaliste, ni à la IIIe internationale. C'est une œuvre technique. »⁶⁹⁴

Il écrit enfin dans *L'art décoratif d'aujourd'hui* :

« *L'art décoratif est un terme inconcis et inexact par lequel on représente l'ensemble des objets-membres humains. Ceux-ci répondent avec une certaine exactitude à des besoins d'ordre nettement objectifs. [...] L'objet-membre humain est un serviteur docile. Un bon serviteur est discret et s'efface pour laisser son maître vivre.*

*L'art décoratif est de l'outillage, du bel outillage. »*⁶⁹⁵

⁶⁹³ Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. 193.

⁶⁹⁴ Le Corbusier in *Urbanisme*, *Op. cit.*, p. 283-284.

⁶⁹⁵ Le Corbusier, *L'art décoratif... Op. cit.*, p. XIX.

Dans cette trilogie de jeunesse, alors qu'il traite de la petite échelle de l'architecture, il réfute le terme d'*art décoratif* pour lui substituer le terme d'outillage. Cette trilogie est de fait entièrement vouée à la technique. Les termes *mécanique*, *technique* et *outil*, dessinent un lieu de la pensée de la technique par l'architecture qui n'est autre qu'un rapport vitruvien à la technique. Ce qu'il appelle pour sa part : mécanique.

Dans des écrits plus tardifs de Le Corbusier, le terme de mécanique est aussi présent. Il est un fait notable que le titre complet du livre *Le Modulor* soit le suivant :

« LE MODULOR

ESSAI SUR UNE MESURE HARMONIQUE À L'ÉCHELLE HUMAINE APPLICABLE UNIVERSELLEMENT À L'ARCHITECTURE ET À LA MÉCANIQUE. »⁶⁹⁶

On pourrait dire à la lecture de cette phrase qu'il dissocie bien architecture et mécanique, contrairement à Vitruve que nous prenons ici en référence. C'est effectivement le cas. Nous pouvons aussi considérer comme étant particulièrement intéressant que Le Corbusier s'intéresse à la mécanique ainsi qu'aux moyens de la repenser. Ne le fait-il pas depuis l'architecture ? La mécanique se confond parfois avec ce qu'il désigne par architecture en tant que principe d'assemblage constituant d'un âge du monde humain. Il écrit par exemple dans *Vers une architecture* :

« *Conclusion*. Dans tout homme moderne, il y a une mécanique. Le sentiment de la mécanique existe motivé par l'activité quotidienne. Ce sentiment est à l'égard de la mécanique, de respect, de gratitude, d'estime.

La mécanique porte en soi le facteur d'économie qui sélectionne. Il y a dans le sentiment mécanique, du sentiment moral. »⁶⁹⁷

La mécanique est aussi le principe d'assemblage constituant de la nature elle-même :

« Au Muséum, pour recevoir bien des exhortations, les coquillages, les oiseaux, les grands squelettes de la préhistoire et ceux de toutes les bêtes de notre temps. Première introduction à la mécanique des choses. »⁶⁹⁸

L'idée de *mécanique des choses* pourrait, dans la perspective de notre étude sur la totalité chez Le Corbusier, venir enrichir la famille d'expressions littéraires corbuséennes désignant la portée systémique du savoir architectural par-delà la production de bâti : *styles*, *système plastique*, *système d'organisation architecturale*,

⁶⁹⁶ Le Corbusier in *Le modulor*, *Op. cit.*, p. 5.

⁶⁹⁷ Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. 100.

⁶⁹⁸ Le Corbusier, *L'art décoratif... Op. cit.*, p. 202.

production générale... Notre travail en restera ici sur la *mécanique*. Malgré la brièveté du traitement de cette question, nous espérons avoir montré la pertinence autant que la nécessité d'un travail plus poussé sur la question de la *mécanique*, dans son sens vitruvien, chez Le Corbusier, dans la perspective d'une refonte du savoir architectural par-delà la production de bâti.

b) L'architecture comme savoir du tout et la *gnomonique*

Dans les relations qui unissent architecture et totalité chez Le Corbusier, il nous semble pertinent d'en revenir à la notion de *gnomonique* telle que nous l'avons comprise ici à partir de Vitruve. Au livre IX du *De architectura* Vitruve explique le fonctionnement de l'univers par l'architecture. Chez Le Corbusier, les deux composantes *univers* et *architecture* sont elles aussi bien présentes. À l'inverse, pour ce dernier, c'est l'univers qui explique l'architecture :

« L'inexplicable surgit dans le rapport qui lie notre action à l'univers. C'est là que l'artiste pose et résout tout en même temps la question émouvante. Mais si je ressens l'émotion, je n'explique toutefois pas pourquoi m'émeuvent des œuvres explicables. »⁶⁹⁹

Avec Le Corbusier nous sommes perpétuellement pris dans l'échelle de l'univers. Ce n'est pas toujours en lien avec l'architecture, y compris dans le sens élargi ici proposé, c'est parfois au détour d'une phrase que l'on se trouve rappelé à devoir penser à l'échelle du système solaire par exemple. C'est le cas dans l'ouvrage *L'art décoratif d'aujourd'hui* dans lequel une photo de Saturne avec l'intitulé :

« Saturne : un fait vrai. »⁷⁰⁰

Le Corbusier pose ses questions d'un point de vue cosmique en fondant par exemple l'ensemble de son travail sur la répartition du temps solaire pour une journée humaine :

« Ces débats ne conduisent à rien. Styles, passé ou moderne. Là n'est pas la question. La question est celle-ci : des villes modernes dans lesquelles l'homme puisse vivre sereinement joyeusement, élever sa famille, soigner, éduquer son corps, soigner, éduquer son esprit, disposer à volonté de la plus totale liberté individuelle, bénéficier à volonté des forces collectives. La journée solaire — cosmique — de vingt-quatre heures, dans son alternance impeccable de jour et de nuit, donne à toutes nos initiatives la mesure de temps et par conséquent celle de la distance. »⁷⁰¹

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁰¹ Le Corbusier, *Quand les... Op. cit.*, p. 297.

Ainsi, ce que nous avons décrit précédemment comme un phénomène *mécanique* est aussi décrit chez Le Corbusier décrit comme un événement d'ampleur planétaire, parfois cosmique :

« L'événement est cosmique ; il entraîne tous les territoires habités de la terre. »⁷⁰²

Les deux phénomènes de *mécanique* et de *gnomonique* semblent ainsi être intimement liés dans des formules comme *la mécanique des choses*.⁷⁰³ Mais la totalité chez Le Corbusier, par-delà une question disciplinaire et de méthode, est aussi une question d'*objet* auquel ce savoir doit être appliqué. Ce qui est travaillé c'est la totalité, c'est *le tout*. En conclusion de *Quand les cathédrales étaient blanches*, il est on ne peut plus explicite sur son rapport à l'architecture comme pratique par-delà la production de bâti devant prendre en charge le tout, lorsqu'il écrit :

« Brisons l'étreinte de nos cœurs, chassons l'angoisse de l'inconnu ; dressons les plans humains et poétiques du monde nouveau. Construisons tout ; les routes, les ports, les villes, les institutions. »⁷⁰⁴

Si l'objet travaillé est la totalité planétaire et cosmique, de quoi est composé le savoir ayant vocation à prendre en charge cet horizon infini de choses, de toutes tailles et de toutes natures ? D'où l'architecture tire-t-elle selon lui sa légitimité à se voir assignée de tels objets ? Cette légitimité est parfois issue d'une conception de l'histoire dans laquelle l'architecture *a déjà joué* un rôle cosmique. Il écrit dans *Vers une architecture* :

« L'architecture est la première manifestation de l'homme créant son univers, le créant à l'image de la nature, souscrivant aux lois de la nature, aux lois qui régissent notre nature, notre univers. Les lois de pesanteur, de statique, de dynamique s'imposent par la réduction à l'absurde : tenir ou s'écrouler. »⁷⁰⁵

La totalité cosmique et ses lois sont non seulement présentes chez Le Corbusier mais elles font aussi l'objet d'une formalisation. Il y a une théorie de l'univers chez Le Corbusier qui passe par la production d'une forme. Le Corbusier produit une forme de lisibilité du cosmos qui le rend intelligible et connecte l'ensemble de la production matérielle aux lois cosmiques. Il écrit dans *Vers une architecture* :

⁷⁰² *Ibid.*, p. 311.

⁷⁰³ « Au Muséum, pour recevoir bien des exhortations, les coquillages, les oiseaux, les grands squelettes de la préhistoire et ceux de toutes les bêtes de notre temps. Première introduction à la mécanique des choses. » Le Corbusier, *L'art décoratif... Op. cit.*, p. 202.

⁷⁰⁴ Le Corbusier, *Quand les... Op. cit.*, p. 314.

⁷⁰⁵ Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. 56.

« On dit qu'un visage est beau lorsque la précision de modelage et la disposition des traits révèlent des proportions qu'on sent harmonieuses – parce qu'elles provoquent au fond de nous, par-delà nos sens, une résonance, sorte de table d'harmonie qui se met à vibrer. Trace d'absolu indéfinissable préexistant au fond de notre être.

Cette table d'harmonie qui vibre en nous est notre critérium de l'harmonie. Ce doit être cet axe sur lequel l'homme est organisé, en accord parfait avec la nature et, probablement, l'univers, cet axe d'organisation qui doit être le même que celui sur lequel s'alignent tous les phénomènes ou tous les objets de la nature ; cet axe nous conduit à supposer une unité de gestion dans l'univers, à admettre une volonté unique à l'origine. »⁷⁰⁶

Ce type d'énoncé théorique renvoie à la formalisation du cosmos proposée par Vitruve au livre IX⁷⁰⁷. Elle est similaire à la tentative proposée par Vitruve d'expliquer le mouvement des étoiles dans le ciel à partir d'une théorie géocentrique du cosmos. En ce sens, la proposition corbuséenne de ramasser le matériau du monde et d'en proposer un portrait sur lequel refonder le monde s'inscrit pleinement dans la part disciplinaire *gnomonique* de l'architecture proposée par Vitruve.

Ceci nous amène à esquisser à grands traits une autre hypothèse épistémologique, plus systémique encore. L'architecture chez Le Corbusier, comme chez Vitruve, produit des modèles d'intelligibilité. Elle crée des sols théoriques sur lesquels des édifices conceptuels peuvent s'élancer. On peut voir une constante épistémologique de la discipline architecturale dans le fait de se saisir du monde dans sa totalité, et d'en donner une interprétation qui serve de base à une architecture.

2/ LA TOTALITÉ ORGANIQUE DE LA SOCIÉTÉ PRODUISANT LA TOTALITÉ D'UN MONDE CHEZ LE CORBUSIER : MOYEN ÂGE — PAYSANNERIE — VENISE

Il y a un moteur de l'histoire chez Le Corbusier qui est lui aussi une émanation de la totalité, bien qu'étant de nature résolument différente. La discipline et son objet sont tous deux mis en mouvement par un principe auquel Le Corbusier est fermement attaché : la capacité du corps social à fonctionner organiquement en créant une forme d'existence unitaire pour les sociétés. L'exemple paradigmatique de ce moteur de l'histoire peut être trouvé dans la référence qu'il fait à maintes reprises à un Moyen Âge idéalisé. Pour Le Corbusier, le Moyen Âge a produit organiquement les

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 95-96.

⁷⁰⁷ « Quant à Mercure et Vénus, autour des rayons du Soleil qui leur sert de centre et qu'elles couronnent dans leurs déplacements, elles sont soumises à des rétrogradations et des ralentissements, mais des stations aussi, dans ce mouvement circulaire, les font s'attarder dans le domaine de certains signes. » Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 591

cathédrales qui sont à ses yeux des merveilles d'architecture. Il écrit dans *Urbanisme* :

« La fierté civique parfois s'empare des masses, apportant une foi et l'action. Avouons-le : ce sont ces moments de foi portant à l'action qui sont les heures heureuses ; surgis de l'action (d'une action souvent) ils provoquent l'action, les entreprises, l'activité, l'invention, l'initiative, la conception ; on voit alors de grands travaux s'exécuter ; une construction générale de l'esprit s'établit, touchant à tous les domaines, un édifice s'érige, tant social que matériel. »⁷⁰⁸

Lorsqu'un phénomène comme les cathédrales apparaît, pour Le Corbusier, il ne peut être que la conséquence de l'action unitaire et coordonnée de la société tout entière, travaillant de façon unitaire. Pour une transformation totale du monde, il faut un sujet total par qui celle-ci est rendue possible. L'existence de ce sujet total passe par une conception de l'architecture dans laquelle les objets de l'environnement matériel et bâti influent sur les comportements des individus de manière individuelle mais aussi collective. Il écrit dans *Aircraft* :

« L'art fut "total" jusqu'au moment où ont été institués les "artistes" et décrétées les "Académies". Les maisons, les petits ponts, les quais et les estacades de Venise furent faits sans "architectes". Tout était enraciné dans le milieu. Puis vinrent les "architectes" ; avec eux les grands palais de la Grande Renaissance. Ils sont tous déracinés (les architectes et les palais). »⁷⁰⁹

Il y a ainsi une forme de principe de circularité entre les populations produisant de manière unitaire un environnement bâti, et un bâti unitaire produisant à son tour un sujet collectif unitaire. C'est ce que nous entendons ici par *moteur de l'histoire* chez Le Corbusier.

Arrêtons-nous ici un moment pour considérer le statut de ce *moteur* dans son travail. Le Corbusier écrit une telle quantité de textes sur des objets si divers et parfois si distants de la production de bâti qu'on pourrait considérer que l'ensemble de ses conceptions théoriques sur l'état du monde ne relève pas de l'architecture en soi. On pourrait considérer qu'il s'agit d'un discours, d'un travail littéraire, d'une œuvre qui peut vivre indépendamment de son œuvre bâtie. À l'inverse, une approche de l'architecture par-delà la production de bâti, telle que nous entendons la développer ici, tend inévitablement à relativiser l'importance de la production de bâti au sein de la discipline architecturale et de l'œuvre de Le Corbusier. Il nous apparaît qu'elle nous permet de clarifier une question que l'architecture envisagée en termes de production de bâti n'est pas à même de résoudre : qu'est-ce qui au sein de la production de bâti relève de l'architecture ? Ou, pour le dire autrement, qu'est-ce qui peut trancher entre

⁷⁰⁸ Le Corbusier in *Urbanisme*, *Op. cit.*, p. 229.

⁷⁰⁹ Le Corbusier, *Aircraft*, *Op. cit.*, p. 148.

production de bâti architecturale et production de bâti non architecturale ? Car s'il est bien une chose sur laquelle la discipline architecturale a fondé sa légitimité, c'est sur la différence qu'elle a imposée entre *construction* et *architecture*. L'architecture a avancé l'idée que toute construction n'était pas forcément de l'architecture, qu'il existait une production de bâti qu'on ne pouvait pas qualifier d'architecturale. Mais ce qui dissocie les deux n'est pas pour autant clair et entendu. Il suffit ici de mentionner l'exemple de l'architecture gothique pour attester du fait que l'historiographie de l'architecture est un jeu qui consiste majoritairement à inclure ou exclure certains types de bâti de sa propre histoire, celle-ci en ayant fait copieusement les frais.

Pour une conception de l'architecture *par-delà la production de bâti*, c'est peut-être justement ce type de littérature, par laquelle Le Corbusier s'adresse à la totalité du monde, qui est la part proprement architecturale de son travail. Pourquoi dire une telle chose ? Parce que c'est la lecture que Le Corbusier fait de l'ordre du monde qui fait de sa production de bâti un terrain de jeu et d'articulation de toutes les échelles du monde pour leur donner un sens coordonné, unitaire et formel. C'est par la proposition d'une modélisation du monde que la production de bâti de Le Corbusier n'est pas de la *construction* mais de *l'architecture*. On retrouve ce mécanisme dans *Quand les cathédrales étaient blanches*. La rhétorique eschatologique et civilisationnelle de la littérature de Le Corbusier est le fondement de l'action des humains. Elle est là encore exemplifiée par le modèle de son Moyen Âge idéalisé :

« Ceci vient de naître en cette dernière période des temps modernes et ouvre un nouveau Moyen Âge. »⁷¹⁰

Ce *nouveau Moyen Âge* est la thèse centrale de l'ouvrage *Quand les cathédrales étaient blanches*. « Son » Moyen Âge, le Moyen Âge tel que Le Corbusier se le représente, est dans cet ouvrage la matrice par laquelle il imagine la refonte totale possible de la réalité face à l'apparition de la machine. Le Corbusier tente d'y dessiner les conditions de possibilité pour l'émergence d'un sujet collectif de son temps, en présupposant l'existence d'un tel sujet au Moyen Âge. Il écrit :

« Moyen Âge ceci : un grand peuple s'est constitué, a acquis une unité nationale, et par les mélanges et les coutumes imposées par la contingence, une unité ethnique, une unité de penser, une unité de conscience. »⁷¹¹

Il est absolument clair que l'architecture ne se cantonne pas à la production de bâti. Il est quasi palpable que le concept d'architecture pourrait même s'en émanciper. La totalité civilisationnelle dont il parle n'est plus uniquement pensée comme dans sa

⁷¹⁰ Le Corbusier, *Quand les... Op. cit.*, p. 181.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 181.

trilogie de jeunesse en une opposition entre *production de bâti du monde pré-machinique* et *production de bâti de l'aire machinique à venir*. C'est l'ensemble du monde, par-delà la production de bâti, qui est le sujet de ce livre. Il écrit :

« Tout est noir de suie et rongé par l'usure : les institutions, l'éducation, les villes, les fermes, nos vies, nos cœurs, nos pensées. »⁷¹²

a) Sur la totalité organique produisant, par les 4 routes, une unité territoriale

L'ouvrage *Sur les 4 routes* publié en 1941 est aussi le lieu de cette théorie de la morphogénèse de la culture matérielle des sociétés. Le désir d'unité dialectique entre *corps social unifié* et une *organisation matérielle unitaire et harmonieuse* passe dans cet ouvrage par le dessin d'une architecture des *4 routes* qui fluidifie la production :

« La route de terre remplit désormais une fonction nouvelle : relier les gens et les choses sur la totalité du territoire, paysans et marchandises, paysans et produits. »⁷¹³

Le thème de la campagne continue de s'imposer chez Le Corbusier qui en traitera plus précisément dans *Les trois établissements humains* et *La maison des hommes*. Cependant, *Sur les 4 routes* étant un ouvrage traitant de la circulation et de l'unification du territoire, Le Corbusier y traite de *planification territoriale* plus que d'*urbanisme* à proprement parler.

« C'est au Congrès International de Dresde, en 1939, que j'avais posé la question primordiale d'une renaissance de la vie paysanne. »⁷¹⁴

Dans la référence au monde paysan, on retrouve quelque chose de l'unité morale organique de son Moyen Âge idéalisé qu'il affectionne particulièrement. Il n'est pas le seul en son temps à s'adonner à ce romantisme de la terre, thème structurant des idéologies nationalistes et du pétainisme de son temps. Mais la paysannerie est aussi pour lui un lieu de pensée de la technique :

« La ferme, au milieu de ses hectares productifs, ne représente pas un outillage impersonnel, comme peut le faire, dans l'usine, la machine ; c'est un milieu naturel où se développe l'économie familiale, une ambiance morale autour de l'âme paysanne. »⁷¹⁵

⁷¹² *Ibid.*, p. 5.

⁷¹³ Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Denoël, 1970, p. 44.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 98.

Par son romantisme paysan et à travers un symbolisme archaïque de la conservation du grain associé aux valeurs de prévoyance et de bonne moralité, Le Corbusier va jusqu'à défendre l'idée que le modèle de l'économie rurale est une « maîtrise du marché ».

« Le silo à grains, à fruits et légumes, base même de la nouvelle économie rurale. Le silo à grain représente la maîtrise du marché, la liberté dans les tractations, le temps d'attendre l'heure utile. »⁷¹⁶

Ainsi, le Moyen Âge des cathédrales n'est pas la seule figure de l'organicité du corps social et de la production. La paysannerie en est une autre. Une troisième figure majeure de la totalité organique de la société produisant la totalité de mondes chez Le Corbusier est la ville de Venise. Il écrit dans *Sur les 4 routes* :

« C'est de la vie qu'il s'agit ici, de la vie même, empoignant les travaux humains et les conduisant par une force invincible et profondément naturelle vers une loi unanime, une harmonie totale. La société entière en est la cause dans son travail ; dans sa production immense ; elle en est aussi la destinatrice, dans sa jouissance, sa dégustation des événements élevés de l'esprit, dans sa manifestation d'une éthique et d'une esthétique, dans sa création unanime d'une beauté naturelle et naturellement attachée à chaque objet et non plus aux spécieux travaux d'une secte désorbitée.

Pour m'expliquer, c'est de Venise que je vous parlerais.

Venise est une totalité. C'est un phénomène unique, dans sa conservation actuelle, d'harmonie totale, de pureté intégrale et d'unité de civilisation. Il nous est transmis pour une raison simple : c'est que Venise est bâtie sur l'eau. L'eau n'ayant pas changé, Venise ne pouvait changer ! Elle est restée entière. »⁷¹⁷

Le Corbusier se fait plus explicite encore sur la totalité organique créatrice de la société comme étant la véritable autrice de la ville de Venise :

« Y a-t-il dans cette Venise, hors l'Académie des Belle Arti, hors les murs ou les plafonds peints du Palais Ducal, hors les Palazzi douteux de la seconde Renaissance, – y a-t-il dans Venise en soi, la Venise des calles et des canaux, de l'art ? Vous répondez "oui" avec enthousiasme. Qui a fait cet art ? La foule, tout le monde, tous les corps de métiers, tous les progrès techniques superposés. »⁷¹⁸

Un tel énoncé n'est pas sans poser problème pour la figure de l'architecte puisqu'elle incarne ici l'inverse de *la foule*, l'inverse de *tout le monde*. L'architecte est la figure qui

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 227.

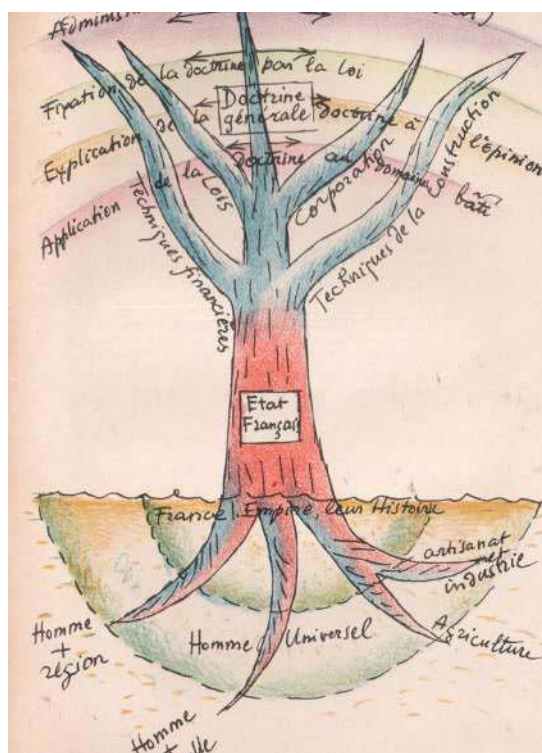


Fig. 39 : « L'arbre du domaine bâti » François de Pierrefeu et Le Corbusier,
La maison des hommes, Plon, 1941, p. 174 - ©Fondation Le Corbusier

ne produit pas de manière organique, mais individuelle, la totalité du monde. Il s'agit d'une contradiction qui semble difficile à résoudre dans l'architecture des relations entre masse et individu. Elle aboutit à la constitution d'une forme de double discours composé d'une société autonome productrice d'harmonie d'une part, et la nécessité d'un chef pour décider à leur place. On le constate lorsqu'il écrit :

« Je ne suis pas partisan de faire voter par la masse sur des questions dont la décision appartient aux chefs. »⁷¹⁹

Dans l'ouvrage *La maison des hommes* la totalité organique productive de la totalité du monde est représentée sous la forme d'un arbre. Cet arbre est une des rares

⁷¹⁹ Cette tension entre peuple et chef dans la production totale du monde est un phénomène paradoxal et structurant de la pensée de Le Corbusier. On la retrouve de manière explicite dans ce passage portant sur la question de l'unité organique comme unité spatiale productive : « Voici l'heure de considérer l'ensemble du pays sous le jour de son unité. Des hommes de haute qualité apparaissent, des ordonnateurs, pour écrire le lien entre la créature et l'univers, entre la grande et la petite patrie, entre le terroir et la province. À eux d'assurer la liaison des genres, dans l'art de construire. Routes, maisons, équilibres urbains, paysages, entités géographiques, tels sont les éléments de leur jeu plastique. Modeleurs de villes, créateurs de l'ordre dans les campagnes, ils sont responsables devant le Chef et devant l'avenir, du sort de l'entreprise humaine. Au seuil de la maison, ils installent ce gardien vigilant : les conditions de nature. Sur leur passage, la révolution s'accomplit. » *Ibid.*, p. 280.

formalisations proposées par Le Corbusier de la société organique productive⁷²⁰. Il est important de noter que Le Corbusier produit dans le même ouvrage un schéma de redistribution de l'appareil productif sur l'ensemble du territoire français. Chez Le Corbusier, on oscille entre organicisme productif horizontal et figure verticale du chef dans sa conception de la discipline architecturale exercée par-delà la production de bâti.

B/ LE MOYEN ÂGE ORGANICISTE RÊVÉ ET LA PRODUCTION TOTALE DU MONDE

1/ SUR L'IDÉALISATION DU MOYEN ÂGE CHEZ LE CORBUSIER

Comme esquissé précédemment, le Moyen Âge est une figure importante pour Le Corbusier en tant qu'elle lui fournit un modèle théorique de sujet collectif capable de transformer de manière unitaire la culture matérielle d'une société dans sa totalité. Ce rapport au Moyen Âge est l'objet d'une attention particulière dans l'ouvrage intitulé *Quand les cathédrales étaient blanches*. L'ensemble de l'ouvrage repose sur une hypothèse historiquement fautive selon laquelle les cathédrales auraient un jour été blanches, qu'elles auraient été pensées pour être blanches. Il écrit :

« *Oui, les cathédrales furent blanches, toutes blanches, éblouissantes et jeunes – et non pas noires, sales vieilles. L'époque entière était fraîche et jeune.* »⁷²¹

Cette erreur concernant la blancheur supposée des cathédrales s'étend aux monuments de la Grèce antique et, à ce titre, doit être comprise comme une théorie de l'histoire des formes. Il y a chez Le Corbusier une théorie de l'histoire dans laquelle les grands bâtiments constituant les jalons majeurs de l'histoire des grandes civilisations de l'humanité étaient blancs. La blancheur des bâtiments du mouvement moderne n'est vraisemblablement pas étrangère à cette proposition de réécriture de l'histoire. Le Corbusier est persuadé de vivre un moment civilisationnel d'une intensité équivalente à la Grèce antique et au Moyen Âge. De fait, on est en droit de se poser la question de savoir s'il s'agit d'une erreur historiographique ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une tentative de réécriture idéologique de l'histoire. Le Corbusier pouvait-il être

⁷²⁰ La résonance entre l'idéologie Pétainiste de ce type de formalisation appelle un travail plus conséquent qui ne peut être mené ici pour séparer le bon grain de l'ivraie. Il nous apparaît important qu'un travail soit ici fait pour dissocier ce qui est constant chez Le Corbusier d'une attention à la totalité de la société comme moteur de production d'une société unitaire et l'idéologie pétainiste du nationalisme et de la famille caractéristique de la période de la seconde guerre mondiale en France durant laquelle Le Corbusier et François de Pierrefeu produisent ce livre.

⁷²¹ Le Corbusier, *Quand les...*, p. I.

ignorant de la thèse bien connue d'Hittorf sur la polychromie antique ? Il écrit :

« La pierre de France fraîche de taille était éclatante de blancheur, comme avait été blanche et éblouissante l'Acropole d'Athènes, comme avaient été luisantes de granit poli les Pyramides d'Égypte. »⁷²²

Le rapport de Le Corbusier au Moyen Âge est une philosophie de l'histoire et de la morphogénèse des sociétés bien plus ample que son référent médiéval. Mais ce référent médiéval est plus travaillé que la Grèce ou l'Égypte dans son œuvre. Il écrit :

« C'était la grande liberté de l'esprit libéré. L'art tout autour exprimait le foisonnement des pensées et des caractères – la nature, la grossièreté, l'érotisme, la gauloiserie, l'effarement de l'esprit devant le cosmos, les massacres, les assassinats et les guerres, l'effusion des cœurs devant Dieu, Dieu lui-même, la pensée hermétique. Il n'y avait pas encore d'Académie pour régenter. On était direct et cru, franc. »⁷²³

L'affection de Le Corbusier pour les évocations de figures mythologiques dans ces écrits prend ici un autre tour. Il y a chez Le Corbusier une fascination pour l'hermétisme en général et pour l'hermétisme médiéval en particulier :

« Dans le brouhaha immense du Moyen Âge qui nous apparaît faussement comme un jeu de massacre où le sang ne cessait de couler, on pratiquait les règles hermétiques de Pythagore : partout on perçoit la recherche ardente des lois de l'harmonie. On avait délibérément tourné le dos "à l'antique", aux modèles stéréotypés de Byzance ; mais on s'élance passionnément à la reconquête de l'axe fatal du destin humain : l'harmonie. Loi des nombres – on se la transmet après l'échange de signes secrets, de bouche à oreille, entre initiés. »⁷²⁴

Sa philosophie de l'histoire et de la morphogénèse des sociétés engage la totalité de la production du monde. Il n'est même plus question de production de bâti :

« Nous opérons la transmutation dans la masse agissante totale, des vertus de qualité qu'une secte a cru pouvoir s'approprier en plusieurs siècles de décadence et surtout, affreusement, en ces cinquante dernières années.

L'œuvre requiert la participation, celle de tous, en ordre, et non sans dessus dessous, hiérarchisés, et non dénaturisée par des doctrines d'artifice. Si Venise, aujourd'hui encore, est l'intacte preuve d'une vie collective, pour nous de France, nous dressons devant nos yeux l'image du temps où les cathédrales étaient blanches ». ⁷²⁵

⁷²² *Ibid.*, p. 4.

⁷²³ *Ibid.*, p. 6.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 6-7.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

Le sujet de l'action est désormais *la totalité de la production* :

« Déjà manifestée en d'innombrables œuvres individuelles et collectives, faisant corps avec la presque totalité de la production contemporaine, surgissant des ateliers, des manufactures, des usines, des cerveaux des ingénieurs, des artistes — objets, statuts, projets, pensées — la civilisation machiniste éclate. »⁷²⁶

Ce dispositif narratif totalisant l'amène à proposer une autre définition de l'architecture, plus globalisante encore :

« *L'architecture rejoint sa destinée qui est la mise en ordre du temps présent.* »⁷²⁷

Et cette mise en ordre peut avoir lieu par un opérateur simple qu'est l'angle droit. Il est intéressant de noter que dans ce livre aux accents particulièrement ésotériques l'angle droit est renommé, il y prend le nom de *croix*.

« Le 4 janvier, nous en parlions avec mon grand ami Élie Faure : “Eh oui, à quel degré d'aberration sommes-nous tombés ! La droite, l'angle droit, signes de l'esprit, de l'ordre de la maîtrise, sont considérés comme manifestation de brutes et de primaires.” À cela on invective : “Américain !”.

“Ce signe + : c'est-à-dire une droite coupant une autre droite en faisant quatre angles droits, ce signe qui est le geste même de la conscience humaine, ce signe que l'on dessine instinctivement, graphique symbole de l'esprit humain : metteur en ordre.”

Ce graphique auquel — par quel chemin intuitif ? — on a donné le sens du plus, du positif, de l'addition, de l'acquisition. Signe constructeur. »⁷²⁸

La question de l'idéalisation du Moyen Âge est aussi le lieu d'une forme de nationalisme pour Le Corbusier⁷²⁹. Il y a une sorte de chauvinisme patriotique qui s'exprime chez Le Corbusier de manière générale. Il se manifeste clairement dans des énoncés comme :

« C'est sur ce plan que triomphe le Français. Il n'a plus les inquiétudes de l'adolescence. La France est adulte. Les voyages en tous pays attestent la force spirituelle du Français »⁷³⁰

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 71.

⁷²⁹ Il y a une forme de lien existant entre un nationalisme racial et l'affection pour le médiéval. Nous l'avons un peu abordé en traitant de la figure de Viollet-le-Duc dans le présent travail. Ce nationalisme racial est aussi présent chez Le Corbusier d'une certaine manière.

⁷³⁰ Le Corbusier, *Quand les... Op. cit.*, p. 164.

Mais les cathédrales sont pour Le Corbusier, comme pour Viollet-le-Duc, l'équivalent de ce qu'est pour les Italiens l'antiquité romaine, c'est-à-dire un référent qui fonde la légitimité de la France en tant que grand peuple créateur dans l'histoire des nations.

« Quand les cathédrales étaient blanches, l'esprit était conquérant. Mais les cathédrales de France sont noires aujourd'hui et l'esprit est meurtri. »

Mais c'est l'unité de la masse anonyme agissante du Moyen Âge qu'il voit dans son temps, à l'âge de la machine, dans l'entreprise Ford :

« Chez Ford, tout est collaboration, unité de vues, unité de but, convergence parfaite de la totalité des gestes et des pensées. »⁷³¹

Ainsi, sa réflexion sur l'unité dans la production l'amène à des considérations de philosophie politique sur l'économie de la liberté. Il écrit :

« Je prends une craie bleue et je dessine la flèche *A* ; j'inscris : *liberté individuelle*.

Je prends une craie rouge et je dessine visant une cible contraire ; la flèche *B* ; J'inscris : *puissances collectives*.

Le phénomène architectural sur lequel s'appliquent ces deux forces opposées est immobilisé. Paralysie provoquée par la mésintelligence des buts.

Je continue. Quelle est cette flèche violette *C*, dirigée à contresens ? Symbolisons-la par un ordre classique de l'architecture ; je dessine un fronton. Que fait ici ce fronton ? Je n'en sais rien. C'est un souvenir, celui d'une activité morte depuis deux mille, mille ou cinq cents ans. Mais voici la vérité cruelle : il est partout dans le monde, barrant la route de l'architecture, faussant les restes, ruinant les entreprises. J'inscris trois points d'interrogation, puisque je n'y comprends rien, puisque je demande des explications depuis que j'ai ouvert les yeux sur l'architecture. Je n'ai jamais eu de réponse. »⁷³²

L'architecture touche peut-être ici chez Le Corbusier à son point d'origine, sa substance première, quasi suprématisme au sens malevitchien du terme. L'architecture est ici le lieu où il est possible de penser l'articulation de l'initiative individuelle au sein d'une entreprise de création collective. C'est la production et non pas l'objet produit qui est pensé. Continuant son raisonnement il écrit :

« Avec la rouge, une flèche semblable, dont la trajectoire à tout instant des contacts avec celle de la précédente [la bleue incarnant la recherche, *ndla*] : les initiatives des groupes, petits ou grands ;

⁷³¹ *Ibid.*, p. 165.

⁷³² *Ibid.* p. 248-249.

l'entr'aide ou l'entreprise, petite ou géante ; la collaboration, la coopération l'enthousiasme, le délire sacré. »⁷³³

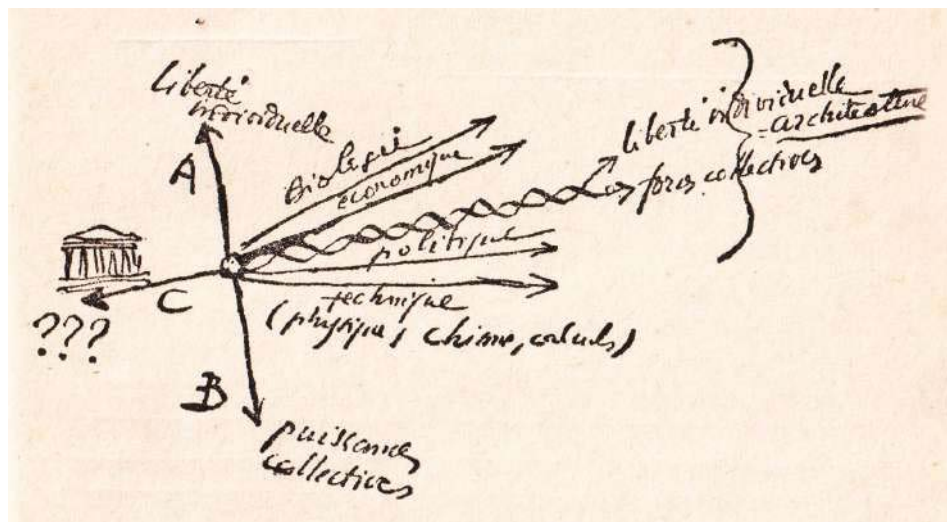


Fig. 40 : Schéma accompagnant l'énoncé sur l'économie de la liberté
 Le Corbusier, *Quand les Cathédrales étaient blanches*, Plon, 1937, p. 248-249 -
 ©Fondation Le Corbusier

C'est là encore l'unité supposée du Moyen Âge qui fait office d'architecture. Ce sont les questions relevant de l'économie des moyens alloués et leur articulation en vue d'un but recherché qui nous ramènent à la question fondamentale de l'économie architecturale⁷³⁴. C'est le cas de l'extrait à suivre dans lequel on se situe en plein débat économique entre planisme et libre marché :

« Que les courants jusqu'ici contradictoires s'alignent dans une marche solidaire : la liberté individuelle et les puissances collectives, en une coopération mesurée, équation de l'équilibre. »⁷³⁵

Le Corbusier voit dans ce qu'il considère comme un éclatement de la forme urbaine une dislocation de l'unité productive des populations :

« Vous autres Américains vous battez tous les records : les régions urbaines de New York ou de Chicago ont 100 kilomètres de diamètre ! Quelle dispersion ; pourquoi ? Quelle frénésie rejetant des millions

⁷³³ *Ibid.*, p. 255-256.

⁷³⁴ Il est à noter que dans ce même développement il utilise à nouveau le concept d'économie générale : « Chez nous, dans le bâtiment, tout n'est que contradictions, hostilités, dispersion, divergences de vues, affirmation de buts opposés, piétinement. Nous le payons cher : *bâtir* est une industrie de luxe et la société vit dans des tanières. Ou si l'économie générale se saigne à blanc pour bâtir, c'est toutefois la précarité décourageante. Et les produits architecturaux demeurent hors des temps modernes. » *Ibid.*, p. 248.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 251.

d'êtres si loin les uns des autres ? Pourquoi ? C'est que ces hommes poursuivent un rêve chimérique : celui de la liberté individuelle. »⁷³⁶

Le projet urbain de relocalisation des populations en centre-ville par la logique du *Plan Voisin*, le projet de redéploiement des populations le long des sites de production dites *Unités d'exploitation agricole* et des *Cités linéaires industrielles* est donc à lire non pas comme une proposition de bâti en soi et pour soi, mais comme un projet de réunification du corps social afin qu'il puisse accomplir sa tâche d'accouchement de la *civilisation machiniste* de façon unitaire. Le Projet de Le Corbusier n'est donc pas de « produire du bâtiment ». Son projet est de construire, par une redistribution des individus sur le territoire, une refonte des modalités d'établissements humains qui soit en capacité de faire émerger un sujet total productif. Il travaille par ses propositions d'aménagement du territoire à mettre en place les conditions de possibilité d'avènement de la civilisation machiniste, porteuses selon lui de la fin de l'oppression et de l'accès pour tous aux *joies essentielles*. Dès lors, défendre que Le Corbusier veut « produire du bâtiment » comme une fin en soi consisterait à regarder le doigt quand celui-ci désigne la lune. On pourrait à cet égard reprendre sa formule *des yeux qui ne voient pas* : une réception du travail de Le Corbusier centrée sur le bâti ne voit pas les objectifs réels qu'il leur assigne. Un indice de l'effectivité de ce projet est qu'il tente de redessiner la répartition du temps d'un individu :

« Ces deux disques représentatifs de la journée solaire expriment purement et simplement le passé et l'avenir.

Ces onze heures de loisir, j'ai bien envie de leur donner un autre qualificatif : *la véritable journée de travail de la civilisation machiniste*. Travail désintéressé, sans profit, don de soi ; entretien du corps – splendeur du corps ; moral solide ; éthique. Occupations individuelles libres. Libre participation des individus à des entreprises ou des jeux collectifs. Société actionnée en tous ses moteurs : l'individuel et le collectif en cette mesure juste et proportionnée qui est le jeu même de la nature – la tension entre deux pôles. La masse est entre deux pôles ; un pôle, à lui seul, tend à zéro, les extrêmes tuent la vie ; la vie coule au milieu, dans le juste milieu. L'équilibre est le signe même du mouvement impérissable. L'équilibre n'est pas le sommeil, l'ankylose, la léthargie ou la mort. L'équilibre, c'est le lieu de conjugaison de toutes les forces. Unanimité. »⁷³⁷

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 255.

C/ « TOUT DU MONDE » ET MOBILISATION TOTALE JOYEUSE

Un dernier rapport de Le Corbusier à la totalité a été retenu dans le présent travail à travers la question de la *mobilisation totale*. Ce concept a été proposé par l'écrivain Ernst Jünger, en 1930, à propos des transformations du monde engagées par la rencontre entre la civilisation de la machine et le phénomène de la guerre. Cet aspect nous apparaît important pour décrire la spécificité de la pensée de Le Corbusier dans son rapport à l'architecture par-delà la production de bâti. Afin d'éclairer l'existence de ce lien entre ces deux pensées associant guerre et production, voici quelques passages du texte de Jünger. La mobilisation totale est une étape supérieure à la mobilisation générale :

« Mais cela impliquait également une certaine prévisibilité des équipements et des coûts, si bien que la guerre restait une dépense extraordinairement certes, mais nullement sans limite, et s'en tenait aux forces et aux moyens disponibles. C'est en ce sens que même une mobilisation générale faisait figure de mesure *partielle*. »⁷³⁸

La mobilisation totale transforme la totalité du réel en énergie :

« On peut suivre désormais l'évolution au cours de laquelle l'acte de mobilisation revêt un caractère toujours plus radical dès lors que, dans une mesure croissante, toute existence est convertie en énergie, et que les communications subissent une accélération accrue au profit de la mobilité [...] »⁷³⁹

La mobilisation totale, initiée en temps de guerre, se perpétue en temps de paix pour devenir une économie générale des sociétés humaines :

« Pourtant, malgré les spectacles tout aussi grandioses qu'effroyables des dernières batailles de matériel où les hommes ont pu assister au triomphe sanglant de leur talent d'organisation, les possibilités ultimes n'ont pas encore été atteintes ; même si l'on s'en tient au versant technique de ce processus, elles ne peuvent l'être qu'à partir du moment où l'ordre militaire impose son modèle à l'ordre public de l'état de paix. C'est ainsi que dans bien des États de l'après-guerre, nous pourrions observer à quel point les nouvelles méthodes d'organisation se conforment déjà au modèle d'une mobilisation totale. »⁷⁴⁰

Chez Jünger, la mobilisation totale, est un processus qui échappe à l'humain. Sa puissance et son autonomisation rappellent le sentiment du sublime dans sa double,

⁷³⁸ Ernst Jünger, *L'état universel, suivi de la mobilisation totale*, Gallimard, 1980, p. 103.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 110.

et ambiguë, dimension de fascination et d'effroi.

« La mobilisation totale, en tant que mesure décrétée par l'esprit d'organisation, n'est qu'un indice de cette mobilisation supérieure accomplie par l'époque à travers nous. Cette *mobilisation-là* possède sa logique propre ; et si la logique humaine veut garder quelque efficacité, il lui faudra suivre un cours parallèle. »⁷⁴¹

Ce bref essai de Jünger adresse les liens entre le concept de mobilisation totale et l'économie générale planifiée mise en œuvre par l'URSS.

« En Russie, le "plan quinquennal" a offert au monde la première tentative de coordination de tous les efforts d'un grand empire pour les faire converger vers une perspective unique »⁷⁴²

1/ MOBILISATION TOTALE ET PRODUCTION DE L'APRÈS-GUERRE CHEZ LE CORBUSIER

On pourrait dire qu'il y a chez Le Corbusier un constat similaire à celui d'Ernst Jünger concernant les puissants effets de transformation de la civilisation de la machine sur l'ensemble du monde. Mais ce qui est un motif d'inquiétude chez Jünger est un motif de réjouissement chez Le Corbusier, dont on pourrait dire qu'il se fait le chantre d'une *mobilisation totale joyeuse*. Pour Le Corbusier, la mobilisation totale ayant eu lieu pendant la guerre doit être perpétuée en temps de paix. On est ici en droit de se demander ce que signifie pour lui la paix si l'ensemble du monde reste mobilisé de manière totale comme en temps de guerre. Mais il importe ici de souligner que c'est bien en tant qu'architecte qu'il propose de mobiliser l'ensemble de la société dans la production en temps de paix. Tout comme l'architecte Albert Speer, *génie de l'organisation*⁷⁴³, organisait la production de l'armement pour le Reich en temps de guerre, Le Corbusier planifie l'appareil productif de l'après-guerre. L'ouvrage *Sur les 4 routes* est un livre écrit depuis l'événement que constitue la Seconde Guerre mondiale⁷⁴⁴. Pour Le Corbusier la guerre et ses destructions ne constituent pas en soi des éléments avec lesquels il faut rompre dans l'après-guerre. La logique productive

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 128.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 111.

⁷⁴³ Goebbels à propos de Speer en 1943 cité par Matthias Schmidt, in *Albert Speer: The End of a Myth*, St Martins Press, 1984.

⁷⁴⁴ Selon Le Corbusier ce livre a été rédigé en 1939, il écrit en introduction : « Ce livre a été écrit en automne 1939. » Le Corbusier, *Sur les 4 routes*, Denoël, 1970, p. 9 « *Fini d'écrire à Vézelay, novembre 1939* » Le Corbusier, *Sur les 4 routes*, Denoël, 1970, p. 285. La fondation Le Corbusier en date sa sortie en 1941.

qui les porte doit être conservée. Ne doit être changé que l'objet et non le moyen en substituant le terme *guerre* par le terme *paix*. En conclusion de son avant-propos, il explique son rapport à la guerre :

« Ce livre a été écrit en automne 1939. Il impliquait la victoire : construire le pays, selon l'esprit nouveau, réveiller le pays, le soulever dans son effort constructif. C'est la défaite que nous avons eue. Rien n'est changé pour cela. Et les régions dévastées à reconstruire ? Les régions dévastées ne sont qu'un accident dans l'événement qui se préparait, un nuage de poussière de décombres, subitement levé sur la route qu'il fallait suivre. Ce nuage ne doit pas boucher la route, empêcher de voir le but. Reconstruire les régions dévastées est une œuvre temporaire : construire le pays est la tâche permanente. »⁷⁴⁵

Afin d'accomplir cette tâche, il renoue avec un thème important de son œuvre qu'est son vif intérêt pour la guerre et la mobilisation collective des forces qu'elle unifie. Il en avait déjà fait mention dans son livre *Aircraft* en écrivant :

« La guerre fut le levier prodigieux de l'aviation. En un rythme précipité, sur commande de l'État, sur ordre de l'Autorité, on ouvrit toutes les portes aux chercheurs. On réussit, on atteignit au but, on fit des progrès foudroyants. »⁷⁴⁶

La guerre devient pour Le Corbusier la matrice de l'unification de la production capable d'organiser l'unité productive organique de la nation qui pourra enfin faire éclore la civilisation machiniste. Il écrit à ce propos :

« Quand les avions de guerre atterriront dans la Paix [...] ce jour-là ne sera pas jour de relâche pour ceux qui ont la charge de diriger.

Comme le fit la minute précise de la déclaration de guerre, la minute précise de la déclaration de paix déclenchera d'immenses aventures. [...] Une force énorme se trouvera vacante. À quoi l'employer ? Sur les quatre routes. Et, au long de leurs bords, on mobilisera à nouveau. »⁷⁴⁷

Il est difficile de ne pas avoir en tête le texte de Ernst Jünger de 1930 sur la *mobilisation totale* à la lecture de *Sur les 4 routes*. Jünger y décrit la manière dont l'ensemble de la

⁷⁴⁵ Le Corbusier, *Sur le... Op. cit.*, p. 9-10.

⁷⁴⁶ Dans ce même ouvrage, sur la glorification de la guerre on peut lire : « La Grande Guerre vint. L'homme avait acquis "la vue d'oiseau". Quelle aubaine pour aller regarder d'en haut sur les armées d'en face ! Mais l'oiseau peut être colombe ou épervier. Il se fit épervier. Quelle aubaine de pouvoir partir la nuit dans le noir complice, et s'en aller semer la mort avec des torpilles sur les villes endormies. Mais l'épervier fonce sur sa proie et la saisit de son bec et de ses griffes. Quelle aubaine de pouvoir venir de dessus, un mitrailleur au bout du bec, cracher la mort en éventail sur ces hommes tapis dans des trous. La guerre fut le levier prodigieux de l'aviation. En un rythme précipité, sur commande de l'État, sur ordre de l'Autorité, on ouvrit toutes les portes aux chercheurs. On réussit, on atteignit au but, on fit des progrès foudroyants. » Le Corbusier, *Aircraft, Op. cit.*, p. 147.

⁷⁴⁷ Le Corbusier, *Sur les... Op. cit.*, p. 13.

société est unifiée vers un seul but. Mais si, chez Jünger, cette mobilisation totale est un motif d'effroi, chez Le Corbusier elle est le lieu d'une fascination, d'une perspective de réalisation et d'accomplissement. La mobilisation totale de Le Corbusier est un horizon souhaitable, sa version joyeuse. Le Corbusier écrit :

« L'industrie de guerre a frappé toutes les autres qui ont dû s'adapter à ses exigences. Elle a monstrueusement proliféré, créant, par centaines, de nouvelles usines. Elle s'est prodigieusement organisée, sous l'impulsion d'une élite dirigeante enfin munie, en ce domaine, de "pleins pouvoirs". L'industrie française de 1940 a fait, ainsi, un bond saisissant. Va-t-elle, à l'armistice, opérer une reculade ? Une part imposante de ces usines est désignée pour la démolition immédiate. Est-il bien d'avoir décidé de les démolir ? On craint la pléthore des moyens de production. Mais existerait-il un programme de paix qui, au contraire, réclamerait de grands moyens ? De toute façon, que va devenir cette force colossale debout dans le pays ?

On dira : "Nous faisons la guerre ! rien que la guerre ! C'est nécessaire et suffisant." Nécessaire, oui ; suffisant, non ! Toute marée a son flux et son reflux. Il faut donc une politique de la marée sociale complète. C'est parce que l'on vaincra à la marée montante qu'il serait indigne de naufrager à la marée descendante. »⁷⁴⁸

Il en appelle aux pouvoirs publics pour mettre en œuvre une forme de continuité :

« Pendant que vous menez la guerre, des hommes de confiance doivent *préparer la gigantesque conversion industrielle de paix*. »⁷⁴⁹

On pourrait dire que du point de vue de la production chez Le Corbusier, la paix est la continuation de la guerre par d'autres moyens. Il décrit cette phase de transition dans ces termes :

« C'est avec des bâtiments précaires, provisoires ou de durée incertaine, qu'un grand pas peut d'abord être fait. [...]

Ces éléments provisoires peuvent-être lus comme les maquettes des entreprises futures auxquelles elles auront servi d'essai premier. [...]

Y songer en les dessinant, c'est servir la guerre pour ses fins. »⁷⁵⁰

Comme souvent dans les écrits de Le Corbusier la guerre sort valorisée par ses analyses :

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

« L'expérience concluante vient d'être faite, une expérience formidable : les cinq millions d'hommes, aujourd'hui en armes, constituent un outil de production rigoureusement aménagé. Ce sont les diverses armes, où chacun a sa place, ayant été éduqué à sa tâche, ayant su, par le miracle du livret militaire, exactement ce qu'il avait à faire. Ce livret militaire est prodigieux ; chacun de nous y a inscrit en signes utiles, sa coupe en long et en travers : on sait de quoi on est fait et ce pourquoi on est fait. La contrepartie du livret militaire sera ce livret de travail qui, à la démobilisation de la guerre, permettra automatiquement de mobiliser pour la paix. »⁷⁵¹

Et il est intéressant de voir que pour Le Corbusier c'est l'occasion d'une redéfinition des rapports entre l'architecture et le mouvement de la société en général.

« La guerre a déclenché l'ère du mouvement, la rupture de la stagnation, l'entreprise de travaux si vastes qu'on y peut inclure, dès aujourd'hui, l'architecture et l'urbanisme. »⁷⁵²

Il parle d'ailleurs désormais d'*architecture de guerre* :

« L'architecture de guerre peut être le grand laboratoire capable d'apporter à la paix, la seule raison d'être de cette guerre : ouvrir la seconde ère de la civilisation machiniste par l'harmonieuse réoccupation du sol de la patrie, campagnes et cités, fermes et villages, industrie et logement. »⁷⁵³

La solution de continuité est précisée d'un point de vue économique :

« Le milliard que nous dépensons quotidiennement pour la guerre, nous contraignant tous à cause du péril, à "le suer" *en travail de nos mains et de nos têtes*, des paroles autorisées l'on dit : "*il faut que ce milliard quotidien soit maintenu à la paix, pour alimenter le nouveau champ de bataille qui nous attend – celui de la construction générale qui nous donnera notre raison de vivre*". »⁷⁵⁴

Elle est aussi précisée d'un point de vue administratif :

« Le carnet de mobilisation, produit d'une administration militaire minutieuse, qui permet à l'heure inconnue, subite, toujours attendue et, pourtant, chaque fois bouleversante, de dresser les armées avec leur équipement, mettant par la disposition de ses feuillets, chaque homme et chaque objet à leur place, doit être suivi de son double : *le carnet de démobilisation*. Je le sentais nettement en préparant ce livre parce qu'au long et autour des 4 routes m'apparaissait la tâche dévolue aux premiers pas de la seconde étape de l'ère machiniste, une tâche qui exige que tous les hommes soient à leur place avec leur métier,

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 265.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 18.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 25.

leurs forces musculaires, techniques et spirituelles. Et leur volonté et leur temps dirigés vers un seul but. »⁷⁵⁵

2/ SUR L'OBJET PRIS EN CHARGE PAR LA DISCIPLINE ARCHITECTURALE DANS CE RÉFÉRENT DE MOBILISATION TOTALE CHEZ LE CORBUSIER

La question de la totalité chez Le Corbusier continue de produire des effets de vertige importants dans son rapport à la notion de *mobilisation totale*. Certains questionnements sont d'une telle ampleur qu'il est difficile d'arriver à penser un savoir architectural en capacité d'en assumer la charge de manière effective. Il écrit dans *Sur les 4 routes* :

« La question est posée : à quoi sert la vie ? »⁷⁵⁶

Il écrit en phrase conclusive de sa conclusion de ce même ouvrage :

« Le fondement existe pour une entreprise totale »⁷⁵⁷

Face à cette *entreprise totale* Le Corbusier explique pourquoi l'architecte est une personne compétente :

« Mais pourquoi l'architecte est-il compétent en cette redoutable matière ? Parce que l'architecture et l'urbanisme attendent leurs hommes nouveaux pour ces temps nouveaux. Parce qu'au long des quatre routes, l'urbanisme s'occupe des fermes, des villages et des villes, et que dans chaque centre, infime ou immense de vie, les occupations de l'homme sont plus ou moins logées – mal logées ou pas logées du tout et dépendent toutes plus ou moins de lui. »⁷⁵⁸

Ainsi, comme dans un mouvement de balancier, après avoir été envisagée comme une notion de mise en ordre touchant l'ensemble de la production matérielle dans *Quand*

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 284.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

*les cathédrales étaient blanches*⁷⁵⁹, l'architecture se voit ici recentrée sur la production de bâti. Il ajoute :

« L'urbanisme et l'architecture sont les deux mains qui disposent, dans l'ordre, le jeu naturel de l'individu et des groupes, cette action complexe dont l'enjeu est la liberté individuelle et le rayonnement abondant de la puissance collective. »⁷⁶⁰

Mais on voit bien là encore que cette production bâtie n'est plus conçue exclusivement comme phénomène plastique ou *jeu savant correct et magnifique des objets assemblés sous la lumière*. Elle excède largement la dimension matérielle de ces entreprises, en ayant pour vocation de favoriser *la liberté individuelle et le rayonnement abondant de la puissance collective*. Ainsi, il envisage aussi une reconfiguration du savoir architectural lui-même et fait un pas vers une collectivisation du savoir architectural qui, chose rare dans ses écrits, s'oppose à la figure individuelle intuitive et sensible du sujet architecte en lien avec l'harmonie. C'est le moment d'une fusion de la figure de l'architecte avec celle de l'ingénieur et de l'entrepreneur dans une nouvelle figure qui les subsume. Il écrit :

« L'architecture devant les 4 routes est illimitée. Un individu seul n'entrerait jamais dans le problème. La vocation d'architecte est devenue pratiquement écrasante : l'omniscience, l'omnipuissance, n'existent pas sur le marché des hommes. De même que les activités de la science et des techniques ont obligé, pour cause de salut, à des spécialisations graduées, de même l'architecture doit se subdiviser en spécialisations opportunes. Sur les 4 routes, que le programme dessine si nettement, l'entrepreneur, l'ingénieur et l'architecte se suivent, se pénètrent, se confondent. Les tâches de demain désignent l'acteur : le "constructeur". »⁷⁶¹

Toujours dans le même ouvrage, à ces *architectes-ingénieurs-entrepreneurs* rebaptisés *constructeurs* s'articule une autre figure encore. Il propose d'ajouter la figure de *l'harmoniseur* :

« Dans les services de commande, dans les bureaux où se coordonne le jeu des 4 routes, voici le conciliateur, l'animateur, *l'harmoniseur*. L'harmoniseur découvre les facteurs communs aux 4 routes et fait régner l'unité, il répand la beauté sur l'immense entreprise. »⁷⁶²

⁷⁵⁹ « La terminologie n'est plus exacte aujourd'hui. Le mot : "architecture" s'entend, aujourd'hui, plutôt comme une notion que comme un fait matériel; "architecture" : *mettre en ordre, mettre dans l'ordre... supérieur – matériellement et spirituellement*, etc. Cette notion touche à de très nombreuses activités et intéresse de multiples productions : la coque d'un navire, un avion, une auto, un appareil de T.S.F., l'ensemble des machines d'une centrale électrique... sont-ils privés d'architecture ou sont-ils nourris d'architecture ? » Le Corbusier, *Quand les... Op. cit.*, p. 293.

⁷⁶⁰ Le Corbusier, *Sur les... Op. cit.*, p. 15.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 34.

Cette redistribution des tâches apparaît de nouveau à un autre moment de l'ouvrage :

« L'hybride n'a pas pu s'insérer dans l'aventure. L'hybride haïssable qui ne naît qu'au sein des moisissures, qu'à la remorque de l'égoïsme des intérêts privés et que dans la carence des énergies. Mais pour mener à bien de telles tâches une division du travail est nécessaire. Il faut harmoniser trois métiers : construction, administration, prévision. »⁷⁶³

Il n'y a pas d'ambiguïté sur l'ambition de l'entreprise dans ce mouvement de mobilisation totale en temps de paix :

« Les moyens sont là. Ne parlons pas d'argent ! mais des possibilités de production mécanique. Il n'y a pas de programme trop vaste, utopique. Tout peut être fait. »⁷⁶⁴

Il est important de prendre en compte que cette floraison de rôles assignés à l'architecte, cette multiplication de nouvelles dénominations qui lui sont assignées, cette pluralité infinie d'objets qu'il doit prendre en charge n'existe pas que de manière littéraire dans le travail de Le Corbusier. Cette architecture par-delà la production de bâti existe dans sa production de projets. À propos de la ville nouvelle de Nemours dont il propose le plan, il donne une expression assez claire de la tâche à mener ainsi que de l'objet élargi qui devient le sien dans ce processus de *reconstruction* – *construction* qu'il appelle de ses vœux :

« Lorsqu'on ouvre, en Afrique, la ville nouvelle de Nemours, est-il possible, à l'instigation de quelqu'un, sur l'ordre de quelqu'un – le contrôleur : l'État – d'engager environ 200 salariés se divisant en ouvriers du port, en ingénieurs du port, en ingénieurs des mines, en ingénieurs des chemins de fer, en administrateurs des uns et des autres, en officiers et sous-officiers de la garnison, en employés de commerce, en employés du chemin de fer, en chefs de gare, en instituteurs et institutrices, en restaurateurs, en épiciers, en bouchers, en tenanciers de cinéma ? D'engager du personnel qualifié ; de le faire venir sur commande, avec un contrat et armes et bagages ; d'assurer à ce personnel un logis sur terre d'Afrique pour leurs femmes et leurs enfants, en un mot de recruter purement et simplement ? Cela semble possible : voyez l'Italie et les Marais Pontins. »⁷⁶⁵

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 126. La référence aux Marais Pontins est intéressante du point de vue de la mobilisation totale qui nous occupe ici. Les marais pontins sont une zone marécageuse ayant résisté aux travaux d'assèchement durant des siècles. Empereurs Romains, Papes et autres grandes figures du pouvoir ont échoué à assainir ce territoire. C'est Mussolini, figure militaire s'il en est, qui réussira à assainir cette zone. Sur ce sujet lire : R. Jacquard, « L'assainissement des marais pontins », in *Annales de Géographie*, t 54, 1936, p. 486-501.

La tâche est à nouveau assumée comme étant la construction de la totalité du monde :

« On ne conçoit pas assez que l'architecture moderne — événement immense dans la reconstruction d'une société machiniste — pénètre dans tous les événements de la vie, même dans un discours, même dans un livre. Dans tous les objets peut régner — et régnera un jour — cette même unité si, à un moment donné, les courants spirituels sont assez forts pour désigner une ligne de conduite et faire apparaître l'unité de pensée. »⁷⁶⁶

La question de ce qui est à faire, ce *tout*, passe par la question de la prévision, le dernier chapitre de *Sur les quatre routes*, nous amène à la question du plan en tant que *planification*. Le Corbusier écrit en introduction à ce chapitre :

« Que faire aujourd'hui, pendant la tourmente, sinon déterminer le programme des consommations fécondes, déterminer les modes de fabrication, répartir cette fabrication là où sont les outillages, la main-d'œuvre qualifiée, et pour ce faire, mobiliser au jour de la démobilisation de guerre, mobiliser les forces de travail pour le travail de paix (outillage et main-d'œuvre). »⁷⁶⁷

L'architecte se dessine ici comme la figure devant prendre en charge *le plan* entendu dans son sens de *planification*, c'est-à-dire la coordination non seulement de la production mais aussi des objectifs de la production. Le plan, entendu comme planification, dessine les besoins autant que les produits devant les satisfaire. Il s'agit là d'une totalité plus ample encore que celle qui consistait jusqu'ici à mettre à jour l'appareil productif du fait de l'arrivée de la machine dans le monde. Sur la question du plan, dans la perspective unitaire d'une mobilisation totale joyeuse d'après-guerre visant à l'établissement de la civilisation machiniste, il écrit :

« Demain, les pouvoirs publics qui, malgré le Minotaure dévorateur de budgets qu'était la préparation de la guerre, se sont déjà préoccupés d'hôpitaux neufs et d'écoles gaies, décrèteront enfin des logis radieux pour la régénération de la race.

Un seul avertissement aux pouvoirs publics : n'oubliez pas la nécessité fondamentale d'un *plan d'ensemble*. »⁷⁶⁸

La notion de plan d'ensemble est intéressante du point de vue de la question de la totalité qui nous concerne ici. Un plan est *déjà* un plan d'ensemble. La fonction même d'un plan est de montrer un ensemble. Mais la notion de plan d'ensemble, plus qu'une tautologie, atteste bien de ce que Le Corbusier appelle de ses vœux : un *plan des plans*,

⁷⁶⁶ Le Corbusier, *Sur les... Op. cit.*, p. 225.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

un plan de tous les plans. Un *surplan*. C'est peut-être ici simplement que se trouve la définition de ce qu'est l'architecture par-delà la production de bâti chez Le Corbusier : un savoir occupé à la création non pas d'un plan, mais d'un plan des plans, *un plan générateur de plans*.

L'ouvrage *La maison des hommes* est très riche sur la question de la planification. Les auteurs y traitent de liens intenses entre la question du plan et la question économique. La question est économique. Ils la développent de manière explicite dans ces deux hexagones représentant une France avant et après la réforme de l'appareil productif qu'ils proposent. En écho à la dichotomie de la fameuse *allégorie du bon et du mauvais architecte* de Philibert de l'Orme, ces deux hexagones représentent l'organisation spatiale de deux appareils productifs : le premier, dysfonctionnant, et le second, transformé et épanouissant, suivant les conceptions de Le Corbusier. Le Corbusier écrit à propos de ces deux schémas :

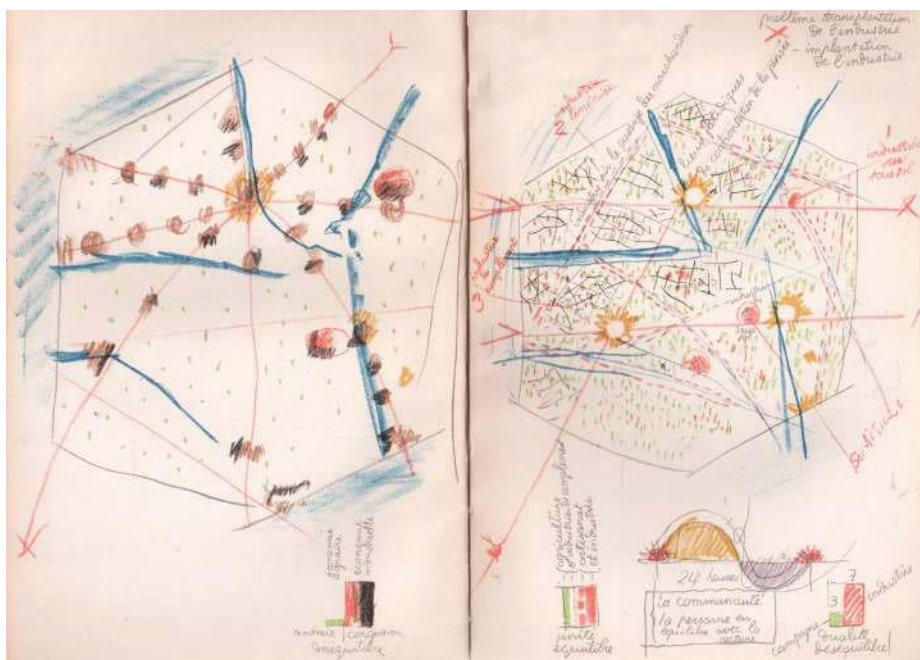


Fig. 42 : La Corbusier écrit « *Considérons, maintenant le pays dans son ensemble* », il accompagne cet énoncé de ces deux illustrations in François de Pierrefeu et Le Corbusier, *La maison des hommes*, Plon, 1941, p. 174 - ©Fondation Le Corbusier

« *Considérons, maintenant, le pays dans son ensemble. On voit d'abord l'atroce mésaventure dans laquelle nous a précipité la hâte à l'heure des chemins de fer : au long des voies ferrées, là où celles-ci touchaient en quelque centre capable d'abriter et de ravitailler, les concentrations industrielles se sont installées ; elles ont tout noirci : la vie, les rues et les maisons et les paysages. [...] Le second tableau montre la renaissance. Les grandes voies de passage de marchandises sont rétablies ou créées, les voies d'eau en particulier. Les cités linéaires industrielles les bordent. Les villes lumière sont débarrassées de leurs parasites transplantés dans*

les cités linéaires ; elles luisent à nouveau, remises dans un ordre naturel. La campagne est réoccupée par l'effet de ces équipements nouveaux : logis paysans, centres ruraux, industrie de complément. L'électricité, force répandue sur toutes les parcelles du territoire, est le fourrier de ce printemps. L'hexagone France, vidé, anémié et contaminé, reverdira. Et dans tous leurs gestes, — travail et repos — les hommes auront retrouvé les conditions de nature. Ces deux tableaux sont l'⁷⁶⁹ même de la révolution à accomplir. »⁷⁷⁰



Fig. 41 : Philibert de l'Orme, *Allégorie du bon et du mauvais architecte*, 1568

L'entreprise qui se dessine dans *La maison des hommes* est bien une question d'architecture par-delà la production de bâti. L'architecture y est entendue comme planification telle que la décrivait Ernst Jünger à propos de l'URSS dans *La mobilisation totale*⁷⁷¹. L'architecture est ici émancipée de la première définition de jeunesse du *jeu correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*. La charge contre le *premier machinisme* quant à elle n'a jamais été aussi virulente :

« Le premier siècle de l'ère machiniste fut homicide. »⁷⁷²

⁷⁶⁹ La notion d'*assiette* des sociétés devrait ici faire l'objet d'une étude approfondie dans le rapport de Le Corbusier au tout. L'*assiette* est un terme d'aviation qui qualifie l'angle longitudinal ou latéral d'un avion. Mais on retrouve ce terme chez Sénèque, dans ses écrits sur la tranquillité de l'âme. Il écrit « Cette ferme assiette de l'âme, appelée chez les Grecs εὐθυμία, et qui fut pour Démocrite le texte d'un bel ouvrage, je l'appellerai tranquillité », Sénèque, Sur la tranquillité de l'âme, II,3. Le Corbusier et Sénèque font le même usage de ce terme.

⁷⁷⁰ François de Pierrefeu et Le Corbusier, *La maison...* *Op. cit.*, p. 49.

⁷⁷¹ « En Russie, le "plan quinquennal" a offert au monde la première tentative de coordination de tous les efforts d'un grand empire pour les faire converger vers une perspective unique », Ernst Jünger, *La mobilisation...* *Op. cit.*, p. 111.

⁷⁷² François de Pierrefeu et Le Corbusier, *La maison...* *Op. cit.*, p. 51.

CONCLUSION : QUEL *PLAN* ?

A/ L'ÉCONOMIE GÉNÉRALE DE LE CORBUSIER ET LE *PLAN*

La notion de *plan* chez Le Corbusier est une incarnation paradigmatique de son rapport littéraire à la langue, c'est-à-dire polysémique et, d'une certaine manière, poétique. Ainsi, nous ne saurons jamais vraiment ce que Le Corbusier entendait précisément par le mot *plan*. Mais ceci ne constitue en rien un problème. Ce sur quoi il est important de nous arrêter chez lui dans son rapport au plan est la réalité de ce qu'il lui assigne comme fonction dans ses travaux ainsi que dans les diverses définitions du mot qu'il propose, aussi plurielles ou contradictoires puissent-elles être. On peut vraisemblablement dire avec certitude que, pour lui, l'accomplissement unitaire et organique de la civilisation machiniste passe par le plan au sens que l'URSS lui a donné à travers le « plan quinquennal ». Il écrit en 1937 :

« Ainsi ai-je parcouru une grande partie du monde. J'ai vu des hommes dans l'URSS, en Allemagne, en Italie, en USA et partout ailleurs dans les pays aux mouvements plus tranquilles. J'ai pu mesurer que la plus gigantesque entreprise du monde, l'USA n'a pas de plan technique sain et pas de certitude éthique. Le verdict m'est venu par l'architecture et l'urbanisme. À nous autres d'y regarder de près, d'en faire la preuve et, après mûrs examens, de proposer aux chefs *des plans*. »⁷⁷³

Mais le plan chez lui peut être aussi envisagé comme une forme de gouvernement, peut-être même en tant que système politique.

« *Le plan est dictateur !* Que chacun dans sa spécialité établisse les plans conformes aux plans nouveaux [...] ces *plans* ce sont eux qui répondront à toutes les questions, les lois à faire, les hommes à placer aux postes utiles. Aujourd'hui, en tous pays, la même complainte stérile répond aux maux accumulés : "nous n'avons pas les lois..., les règlements s'opposent..., l'état de la propriété est antagoniste..., inutile d'envisager quoi que ce soit de nouveau, de fort, de vrai..., les contingences sont hostiles". [...] Il n'y a pas de régime préconçu qui tienne devant les *plans*. »⁷⁷⁴

Il est important de bien avoir à l'esprit que Le Corbusier et ses contemporains vivent dans un monde dans lequel des expériences de planification existent de manière

⁷⁷³ Le Corbusier, *Quand les...* Op. cit., p. 263.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 306.

concrète. Le *plan quinquennal* soviétique mais aussi le *New Deal* ou la *Tennessee Valley Authority* aux USA sont des expériences collectives humaines dont Le Corbusier est témoin durant sa longue carrière. Il écrit :

« Au calendrier du monde, il y a l'USA et l'URSS qui sont les deux grandes machines vraiment nouvelles et dont le produit est révolutionnaire. »⁷⁷⁵

Dans un chapitre intitulé *Nécessité des plans et entreprises* du même ouvrage, il écrit à propos de la transformation urbaine qu'il faut penser l'organisation des acteurs de cette transformation :

« Pour cela il faut des mesures synthétiques ; pas de salut sans elles ! Il faudra bien qu'on y pense un jour, par l'organisation des coopératives ou de syndicats fonciers, ou par la mesure administrative, forte et paternelle (avec toute l'énergie du père de famille qui sait ce que les enfants doivent faire). »⁷⁷⁶

Le *plan*, tel que Le Corbusier l'entend, comprend donc la conception des modalités de gouvernances et des instances décisionnaires qui auront en charge de mener à bien la production. Ce type d'énoncé, qui travaille à décrire la mise en synergie des parties du monde entre elles, nous amène à la dernière hypothèse que nous aborderons dans cette étude sur Le Corbusier : les rapports entre sa notion de *plan* et la notion d'*économie générale*.

B/ PLAN, ÉCONOMIE ET ÉCONOMIE GÉNÉRALE CHEZ LE CORBUSIER

« Nous sommes dans une période de construction et de réadaptation à de nouvelles conditions sociales et économiques. Nous passons un cap et les horizons nouveaux ne retrouveront la grande ligne des traditions que par une révision complète des moyens en cours, que par la détermination de nouvelles bases constructives établies sur la logique.

En architecture, les bases constructives anciennes sont mortes. On ne retrouvera les vérités de l'architecture que quand des bases nouvelles auront constitué le support logique de toute manifestation architecturale. Vingt années s'annoncent qui seront occupées à créer ces bases. Période de grands problèmes, période d'analyse, d'expérimentation, période aussi de grands bouleversements esthétiques, période d'élaboration d'une nouvelle esthétique. C'est le *plan* qu'il faut étudier, clé de cette évolution. »⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 311.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 279.

⁷⁷⁷ Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. 47-48.

Dans ce passage du *Vers une architecture* on constate que Le Corbusier articule de manière indirecte mais réelle les notions d'économie et de plan⁷⁷⁸. Le premier plan quinquennal en Russie a eu lieu de 1929 à 1933. Le *New Deal* existe pour sa part de 1933 à 1939. En France, le *Commissariat général au Plan* sera mis en place en 1946. Si nous entrons dans la logique langagière ouverte de Le Corbusier, on peut penser, à la lecture de ces lignes, que par *plan* il n'entend pas seulement le plan de la maison en tant que cellule individuelle, mais aussi de manière transcalaire, le plan de *la maison des hommes*. On peut entendre ce plan comme organisation des moyens par lesquels l'ensemble d'une société peut organiser, planifier, la transformation de son mode d'habiter, de l'objet du quotidien à la construction du territoire, en passant par la cellule d'habitation. Aussi, afin de tenter d'explicitier son rapport au plan, il apparaît nécessaire de revenir à cet autre auteur concerné par la notion d'économie, contemporain de Le Corbusier, qu'est Georges Bataille. Parler du plan au sens de plan quinquennal chez Le Corbusier requerrait peut-être d'avoir recours à un autre mot, celui d'économie générale tel que Georges Bataille en fait usage dans son ouvrage *La part maudite*, en 1949. Il écrit :

« Entre la production des voitures et le mouvement *général* de l'économie, l'interdépendance est assez claire, mais l'économie prise dans son ensemble est d'habitude étudiée comme s'il s'agissait d'un système d'opération isolable. [...] Les phénomènes économiques ne sont pas faciles à isoler, et leur coordination générale n'est pas facile à établir. Il est donc possible de poser la question à leur sujet : l'ensemble de l'activité productive ne doit-il pas être envisagé dans les modifications qu'il reçoit de ce qui l'entoure ou qu'il apporte autour de lui ? En d'autres termes, n'y a-t-il pas lieu d'étudier le système de la production et de la consommation humaines à l'intérieur d'un ensemble plus vaste ? [...] n'y a-t-il pas dans l'ensemble du développement industriel, des conflits sociaux et des guerres planétaires, dans l'œuvre globale des hommes en un mot, des causes et des effets qui n'apparaîtront qu'à la condition d'étudier *les données générales de l'économie* ? »⁷⁷⁹

Ce pas de côté par le concept d'*économie générale* tel que l'entend Bataille permet ici de mieux cerner *la juste taille de la totalité* telle qu'elle est envisagée par Le Corbusier dans l'ensemble des directions et des acceptions qu'elle recouvre pour lui. Parler d'*économie générale* chez Le Corbusier a du sens pour éclairer ce qu'il entend par le mot *plan*. Le Corbusier use à de nombreuses reprises, au fil de ses écrits, du terme *économie*. Il en parle parfois dans le sens générique dominant encore aujourd'hui

⁷⁷⁸ Concernant cette notion de plan par-delà la production de bâti, il est important de noter que Le Corbusier participera à la revue *Plans*. Philippe Lamour, créateur de cette revue, est parfois considéré comme ayant joué un rôle important dans la mise en place la *Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale* (DATAR), organisme majeur de la planification en France. Sur ce sujet voir le livre Jean-Robert Pitte, *Philippe Lamour, Père de l'aménagement du territoire en France (1903-1992)*, Fayard, 2002.

⁷⁷⁹ Georges Bataille, *La Part... Op. cit.*, p. 25-26.

d'économie nationale⁷⁸⁰, mais en règle générale, lorsqu'il utilise le terme d'économie, il le fait avec ce même usage littéraire de la langue dont on comprend implicitement qu'il englobe plus que le terme ne désigne habituellement. C'est toujours dans un sens assez ample et ouvert que le terme *économie* est utilisé. Il écrit dans *Vers une architecture* :

« Louez des appartements une fois plus petits que ceux auxquels vous ont habitués vos parents. Songez à l'économie de vos gestes, de vos ordres et de vos pensées. »⁷⁸¹

La question de l'économie est aussi présente dans son dialogue avec les CIAM que Le Corbusier cite dans *Sur les 4 routes*⁷⁸² :

« Dans nos congrès des C.I.A.M. les lois de l'urbanisme ont été dégagées. *Une ville est l'expression d'une région économique.* »⁷⁸³

Dans le livre *Aircraft* il utilise le terme d'*économie générale*. Mais il y fait référence de manière critique, comme d'un savoir fonctionnaliste qui ne prend pas en fonction la spécificité des besoins des humains pour vivre. Il écrit :

« En économie générale : travailler pour vivre

En sociologie : que chacun vive et bénéficie des "joies essentielles". Dans les finances : la richesse n'est pas une somme arithmétique (l'histoire des fortunes acquises), les richesses découlent du travail comme l'eau d'une cataracte. Le gaspillage des richesses est une catastrophe qui détruit le bien public. La planification sage est source de richesse. En politique : la politique n'est que la réalisation d'un plan. »⁷⁸⁴

Mais c'est dans *Sur les 4 routes* qu'il utilise les termes d'*économie générale* avec l'ampleur que ce sens prend chez Bataille. Il écrit :

⁷⁸⁰ « On peut conclure, tout d'abord, qu'une usure préjudiciable affecte rapidement, en dehors même des conditions de leur travail, ceux qui doivent conserver un esprit alerte et une grande clarté de pensée; ensuite que le pays, qui possède des centres de villes bien organisés, a toutes les chances d'acquiescer la supériorité sur les autres, la supériorité d'un industriel possédant un bon outillage. L'économie nationale en subira le contrecoup heureux ou fâcheux. » Le Corbusier in *Urbanisme*, *Op. cit.*, p. 90.

⁷⁸¹ Le Corbusier, *Vers une... Op. cit.*, p. 96.

⁷⁸² Le fait est assez rare pour être mentionné. Il est d'ailleurs intéressant que les CIAM soient convoqués ici sur la question économique. La déclaration de la Sarraz était reflétait des les premiers énoncés cette importance de l'économie et se faisait peu l'écho des thèse formalisto-harmoniques de Le Corbusier.

⁷⁸³ Le Corbusier, *Sur les... Op. cit.*, p. 131.

⁷⁸⁴ Le Corbusier, *Aircraft*, *Op. cit.*, p. 155.

« L'argent, dans toute son abstraction stérilisante — le chiffre sec de l'épargne ou de la fortune — ravagé, ici comme partout, les cœurs et les choses. Considérons ce désastre : riche ou ruiné, selon l'alternance d'événements extérieurs et les conséquences d'une économie générale dérégulée, le paysan troublé par les convoitises a quitté la terre pour la ville. Ceux qui sont demeurés ont laissé tomber en ruines la ferme ou le village. Le monde paysan s'est replié en marge de la vie qui, pourtant, surgit aujourd'hui, en toutes choses, véhémence, passionnée, ambitieuse, universalité semblable à une mutation cosmique. »⁷⁸⁵

Ici l'économie générale est le principe de réglage du monde, attestant de son bon ordonnancement ou de son dérèglement. Ainsi, il nous semble correct de dire que le travail de Le Corbusier dans sa totalité vise à construire une économie générale bien réglée du monde. L'*économie générale* en tant qu'elle peut être dessinée est alors ce que Le Corbusier entend par *plan*. Ainsi, disons pour conclure sur Le Corbusier la chose suivante : s'il est vrai que Le Corbusier parle de manière récurrente d'architecture comme bâtiment, au point que l'on peut dire qu'en dernière instance, la tâche de l'architecture consiste pour lui à « produire du bâtiment », des villes, des infrastructures, des artefacts techniques, physiques et matériels, il reste que *c'est toujours le monde dans sa totalité* qui est visé. Ce sont le destin des peuples, l'économie générale, l'histoire des civilisations ou encore les modes de production qui sont les destinataires de l'architecture. C'est toujours, et sans aucune exception, de la totalité du monde qu'il s'agit chez Le Corbusier, même s'il ne s'émancipe qu'assez rarement de manière radicale de la production de bâti.

Aussi, à l'image du Corbusier paradoxal présenté ici, terminons sur un énoncé paradoxal en disant que l'architecture de Le Corbusier est probablement une architecture de la production de bâti *par-delà* la production de bâti.

⁷⁸⁵ Le Corbusier, *Sur les... Op. cit.*, p. 17.

8/ REM KOOLHAAS, RABELAIS, LE CONSTRUCTIVISME ET LA PENSÉE ARCHITECTURALE PAR TEMPS DE CRISE⁷⁸⁶

« La nécessité était simplement qu'après quinze ans d'économie de marché, il était devenu si complexe de comprendre ce que l'architecture était encore, ce qu'elle n'était plus et ce qu'elle pouvait être. »

Rem Koolhaas, entretien mené par le CCA à propos de la création de AMO⁷⁸⁷

« Tout cela suppose une pensée "architecturale" sans forcément la nécessité de bâtir. [...] Il s'agit d'organisation, de stratégie, d'identité... Nous sommes en train de devenir une sorte de service capable d'intervenir partout dans la culture contemporaine ».

Rem Koolhaas, *Entretien*⁷⁸⁸

⁷⁸⁶ Nous empruntons ici la formule *Temps de crise* à Pierre-Albert Perrillat qui développe cet argumentaire dans le cadre de son enseignement à l'Ensase : « Tc / Temps de crise – Crise : Situation où les principes sont remis en cause. Dans un contexte de crise (écologie, énergie, social...), il devient nécessaire de ré-interroger le mode d'existence de l'objet architectural. »

⁷⁸⁷ Rem Koolhaas in conversation with Giovanna Borasi and Mirko Zardini, min 18. In Rotterdam, 26 August 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=RA2HDn-igFI>

⁷⁸⁸ « A conversation with Rem Koolhaas et Sarah Whiting », in *Assemblage 40*, Décembre 1999, p. 55, propos rapportés par Hal Foster dans *Design et crime*, Les prairies ordinaires, 2008, note de bas de page n°24, pas 79.

INTRODUCTION : REM KOOLHAAS COMME UN COLÉOPTÈRE DES GALAPAGOS

« Je n'ai jamais pensé que notre activité "affectait le changement". Je m'intéresse de près à la manière dont "toute chose" change, souvent en totale contradiction avec les valeurs essentielles de l'architecture. Malgré ses succès apparents, l'"Architecture" est selon moi une marque en péril, et je m'efforce de la repositionner. Je trouve assez ironique (j'ai même envie de dire "innocent") que le cœur de notre activité — réinventer une relation crédible entre le formel et le social — reste si invisible derrière mon cynisme supposé, mon manque reconnu d'esprit critique, notre capitulation apparemment sans fin... »⁷⁸⁹

Plus encore que pour Le Corbusier, parler de Rem Koolhaas est toujours parler depuis un camp qui, soit l'encense, soit le condamne. La réception de Koolhaas en France, où il a commencé à travailler dès 1982 avec l'élection de Mitterrand, mériterait de faire l'objet d'un travail en soi. Il y aurait beaucoup à étudier, notamment quant à la circulation des idées et à la constitution des débats, mais aussi quant à la compréhension de l'architecture anglo-saxonne en pays latin⁷⁹⁰.

La réception de Koolhaas en France est orageuse. Nous faisons partie d'une génération qui s'est entendue dire, dans les cours d'ateliers de projet en école d'architecture, que Koolhaas était le seul mot qui ne pouvait pas y être prononcé. Fait étonnant, en France, du côté de ses défenseurs, il n'est pas non plus de ralliement qui ne soit accompagné d'une forme de gêne, ce que Jean-Louis Violeau appelle pour sa part *une fascination coupable*.⁷⁹¹ À entendre les critiques, il n'est apparemment pas possible, ou souhaitable, de prendre Koolhaas pour argent comptant, tel qu'il se présente. Il y aurait toujours un jeu caché, double, dans son travail. Sa préoccupation répétée pour la question sociale ainsi que sa critique omniprésente de l'économie de marché seraient forcément contradictoires avec ses actes, suspectes ou mensongères. C'est peut-être un fait générationnel, mais une telle réception a toujours été l'objet d'un étonnement réel pour nous. Il nous semble en effet que dans le travail de Koolhaas, contrairement à la tendance dominante dans sa génération, les motivations intellectuelles sont toujours

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁹⁰ De ce point de vue, il n'est peut-être pas étonnant que ce soit le Centre Canadien d'Architecture, institution mélangeant et représentant vraisemblablement le plus au monde ces deux grandes cultures ou filiations architecturales (anglo-saxonne et latine) qui soit le lieu de la réception la plus calme et la plus fertile des travaux de Koolhaas, d'OMA et d'AMO. Sur ce sujet voir l'exposition et le catalogue *The Other Architect: Another Way of Building Architecture*, CCA et Spector Books, 2015. Voir aussi l'entretien auquel nous nous référerons à diverses reprises dans ce tableau : Rem Koolhaas in conversation with Giovanna Borasi, *Op. cit.* min 18.

⁷⁹¹ « Rem Koolhaas a toujours eu le don d'exercer sur beaucoup, j'en suis, une espèce de fascination coupable » Jean Louis Violeau, *Rem*, Éditions B2, 2014, p. 3.

rédigées, montrées, exposées, peut-être même *ad nauseam*, de manière intellectuellement explicite, critique, parfois même autocritique. Fait notable, car l'autocritique n'est pas le fort des architectes de manière générale. De fait, l'ensemble relève plus à nos yeux d'une démarche explicite, « de recherche », que d'un jeu caché, double et machiavélien. Pour cette raison, pour Koolhaas comme pour les autres figures précédemment étudiées, le retour au texte ne peut nous être que collectivement bénéfique, pour nous y compris. L'analyse des écrits de Koolhaas, de 1975 à aujourd'hui, permettra une analyse plus froide des considérations épistémologiques sur l'architecture en tant que savoir à l'œuvre dans ses travaux. Car il se joue chez Koolhaas, un rapport singulier à ce que l'on nomme *architecture* de manière générale. Plus encore, il s'y joue un rapport singulier à l'architecture entendue par-delà la production de bâti, en particulier.

C'est donc, là encore, ce qui nous occupera pour ce dernier tableau : tenter de comprendre ce qui pense chez Koolhaas et tenter de montrer en quoi, lorsqu'il parle d'architecture, il ne parle pas *que* de bâtiment. Mais afin de pouvoir observer la question de l'architecture par-delà la production de bâti chez Koolhaas, il nous faut, comme dans le cas de Le Corbusier, tenter d'installer de la distance dans notre rapport à l'objet étudié. Pour ce faire, nous procéderons pour cette dernière figure en deux temps. (1) Une première partie travaillera à ouvrir la possibilité d'une lecture épistémologique distanciée de Koolhaas en regardant son travail par le prisme des œuvres de Rabelais. (2) Une seconde partie proposera des conclusions épistémologiques sur le rapport entretenu par Koolhaas avec les termes *architecture*, *pensée architecturale* et *recherche*.

MÉTHODE

D'un point de vue méthodologique, il est à noter que contrairement aux autres figures, dans le cas de Rem Koolhaas, nous disposons d'une quantité très importante d'entretiens. Disponible principalement sous la forme d'enregistrements vidéos accessibles sur internet, cette matière, s'étalant de ses débuts en 1975 jusqu'à aujourd'hui, a constitué un apport complémentaire majeur aux textes que nous avons étudiés. Ces entretiens offrent un complément analytique au texte dont nous aurions aimé pouvoir bénéficier pour l'ensemble des figures étudiées. Ils permettent d'éclaircir nombre de positionnements qui, à l'écrit, restent parfois largement sujets à interprétation. Nous ferons donc référence à diverses reprises à de tels entretiens, principalement afin d'éclairer les textes et non pas comme source première d'étude. Comme pour les sept autres figures, nous conservons la lecture des textes comme objet fondamental de notre analyse.

Il est aussi à noter d'un point de vue méthodologique que l'iconographie sera plus conséquente pour ce tableau. Koolhaas ayant pour singularité d'avoir développé une modalité du savoir architectural reposant sur des dispositifs graphiques et des modes

de représentations architecturaux ne relevant pas de la production de bâti, il nous a semblé important d'en faire état.

Autre point de méthode, du point de vue de la notion d'auteur et de savoir *qui parle* chez Koolhaas, il est difficile de ne faire mention que de Rem Koolhaas, isolément, puisque l'ensemble de son parcours a été construit sur des partenariats et des structures collectives. Il n'était cependant pas non plus possible de ne parler que de OMA ou de AMO, sans mettre Koolhaas au centre, puisqu'il est l'individu qui a théorisé, par ses écrits, l'ensemble des travaux d'OMA et d'AMO. Il est par ailleurs le seul individu commun à l'ensemble des explorations dont nous traiterons ici⁷⁹². Nous parlerons donc là encore un peu indûment de Koolhaas en tant que sujet isolé. La meilleure manière de faire état de cette difficulté est probablement de citer Koolhaas lui-même lorsqu'en 1976 il expliquait ce problème de manière amusée avec ces mots :

« Je dois aussi dire que j'utilise le nous et le je indifféremment. Parfois, quand je dis je, je veux dire nous, et parfois quand je dis nous, je veux dire je. »⁷⁹³

Il est enfin important de noter que nous disposons de peu de recul pour traiter de Koolhaas contrairement aux autres figures. Même dans le cas de Le Corbusier, lui aussi très proche de nous dans le temps, nous connaissons aujourd'hui l'ensemble de ses travaux. Sa mort, il y a presque soixante ans, malgré une tendance dominante à l'hagiographie, a aussi permis des études variées et dissonantes. Dans le cas de Koolhaas, beaucoup d'études ont déjà été menées mais nous parlons depuis un terrain mouvant. Koolhaas est toujours actif et participe constamment à une forme d'autoécriture de la signification de son travail.

Face à cette instabilité de l'objet étudié, notre attitude a été de nous concentrer sur ce que Koolhaas a écrit. Cette attention au texte, en retrait des polémiques, fait état d'aspects de son travail et de présupposés sur lesquels il se fonde, qui selon nous ne sont pas assez pris en compte dans sa réception critique, théorique et épistémologique.

UN PAS DE CÔTÉ

Pour tenter de désarmer les biais dans la réception encore aujourd'hui tumultueuse de Le Corbusier nous avons, dans le tableau précédent, fait précéder notre travail d'une partie introductive sur le « mouvement moderne » et sur les rapports que Le

⁷⁹² Un nombre important d'individus avec lesquels il a travaillé ne l'ont fait que temporairement. C'est notamment le cas de Madelon Vreindorp, Elia Zenghelis et Zoe Zenghelis avec qui l'agence OMA a été créée en 1975.

⁷⁹³ Conférence Rem Koolhaas and Elia Zenghelis – OMA, Architectural Association, 1976, <https://www.youtube.com/watch?v=ZXtyrp340gY>, min 1

Corbusier entretenait avec celui-ci. Il s'agissait de réintégrer la figure de Le Corbusier, et ce qu'elle comporte immédiatement comme crispation ou comme euphorisation chez le lecteur, dans cette période plus large qui a filé de la fin du dix-neuvième siècle à la moitié du vingtième siècle. Le recours à un tel dispositif d'*étrangement*⁷⁹⁴ nous apparaît tout aussi nécessaire pour approcher la question de l'architecture par-delà la production de bâti chez Koolhaas. Ceci requiert de pouvoir le regarder depuis un endroit qui le mettrait, pour un temps, en amont de notre jugement, comme s'il s'agissait d'un coléoptère trouvé sur les îles Galapagos. Il nous faut essayer de le regarder comme s'il nous était totalement étranger, comme si nous nous retrouvions à son égard à ce moment où le mot nomme la chose.

Là encore, comme pour le tableau précédent, nous avons tenté de regarder Koolhaas comme un fait dépassant la figure de Koolhaas, bien que ceci soit, comme pour Le Corbusier, chose difficile. Nous avons procédé ici par d'autres moyens. Nous n'avons pas travaillé à le recontextualiser dans son temps, puisque son temps est le nôtre et qu'il est bien difficile d'y naviguer. À l'inverse, nous avons travaillé à le décontextualiser, en le sortant de son temps. Pour dépersonnaliser la question du travail de Koolhaas, nous allons montrer en quoi il participe pour nous d'un mouvement plus général de l'histoire des idées et de la production de formes, dont il est possible de voir un précédent chez Rabelais, à la Renaissance.

Notre rapport à l'histoire pour la figure de Koolhaas s'inscrit dans le sillon de l'ouvrage de Greil Marcus *Lipstick traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, dans lequel l'auteur défend que le mouvement Dada, l'Internationale Situationniste et le mouvement Punk sont la résurgence d'un même rapport à l'histoire. Il s'agit selon Marcus d'un même cri contre l'état du monde. Son hypothèse se fonde sur un rapport à l'histoire dont il écrit :

« L'Histoire est-elle simplement une affaire d'événements qui laissent derrière eux ces choses qu'on peut peser et mesurer – nouvelles institutions, nouvelles cartes, nouvelles règles, nouveaux vainqueurs et nouveaux perdants – ou n'est-elle pas, aussi, le résultat de moments qui semblent ne rien laisser derrière eux, rien, excepté le mystère de connections spectrales entre des gens très éloignés dans l'espace et dans le temps, mais parlant, en quelque sorte, le même langage ? »⁷⁹⁵

Pour initier ce travail de mise en résonance de Koolhaas et de Rabelais, commençons par dire qu'ils ont tous deux, (1) par un étrange mélange d'humour, d'obscénité et d'érudition, effectué un travail de mise en crise, et donc de renouvellement, de la

⁷⁹⁴ Le mot *étrangement* fait ici référence au terme anglais *estrangement* qui dans la langue anglaise désigne le processus par lequel on rend le familier non familier. Il s'agit de rendre étranger ce qui nous est connu, afin de pouvoir l'observer d'une manière nouvelle.

⁷⁹⁵ Greil Marcus *Prologue* in *Lipstick traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, éditions Allia, 2008, p. 13.

pensée et des formes du médium à travers lequel ils évoluent. (2) Ils ont tous deux mené ce travail à un moment de grande reconfiguration du monde de leur temps.

I/ REM KOOLHAAS, C'EST RABELAIS PLUS L'ÉLECTRICITÉ

Cette première partie a deux objectifs qui seront exposés en deux moments consécutifs distincts. (1) Il s'agira dans un premier temps de rendre Koolhaas étranger à nous-même et de le sortir des compréhensions diffuses que nous en avons pour l'intégrer à une grande famille de déviants de l'histoire dont Rabelais est un point marquant. Du point de vue de l'architecture comme savoir, ce premier moment sera l'occasion d'une observation large des travaux menés par Koolhaas, par-delà la production de bâti. (2) Dans un second temps, il s'agira de montrer que si, comme Rabelais, il est principalement concerné par la transformation du monde de son temps, pour Koolhaas cette transformation de l'ordre du monde existe à travers deux événements omniprésents que sont l'expérience révolutionnaire de l'URSS et l'avènement du néolibéralisme. Du point de vue de l'architecture comme savoir, ce second temps sera l'occasion de montrer comment, durant ses années de formation, c'est de l'URSS que Koolhaas tire sa définition épistémologique de l'architecture ainsi que sa méthode de travail. Le néolibéralisme constitue, quant à lui, l'objet auquel Koolhaas applique cette définition et cette méthode de travail par la suite.

A/ RABELAIS ET KOOLHAAS, MÊME COMBAT

Rapprocher Koolhaas de Rabelais n'a pas ici pour fonction de mettre le premier sur le piédestal où se situe le second. Si Rabelais jouit en effet aujourd'hui d'une reconnaissance unanime, le rapprochement ici proposé consiste à dire qu'il y a quelque chose de rabelaisien chez Koolhaas dans son rapport au monde. Koolhaas est peut-être un mauvais Rabelais, telle n'est pas la question. Il ne s'agit pas d'un problème d'intensité mais de nature. Ce qui est important pour nous ici est de prendre acte du fait que le travail de Koolhaas s'inscrit dans une forme de rapport au monde qui, problématique ou choquante, participe d'une forme récurrente et nécessaire de l'histoire des idées et de la production de formes dont la fonction sociale ne nous semble pas devoir être contestée.

Mais sur quelles bases avancer une telle communauté d'esprit ? Le rapprochement de

Koolhaas et de Rabelais nous apparaît pertinent pour de nombreuses raisons. Nous en mettrons en avant ici trois : (1) la tentative de constitution d'un rapport critique à une transformation massive du monde dans laquelle ils sont tous deux pris. (2) La mise en crise commune d'un idéalisme de leur temps pour lui opposer une part du réel, selon eux oubliée. (3) Leur tentative commune de revalorisation du collectif et du populaire comme point de vue de l'histoire.

1/ RABELAIS ET KOOLHAAS FACE À LA TRANSFORMATION TOTALE DU MONDE

Rabelais vit dans une époque mouvementée. Du point de vue religieux, c'est la réforme, ce qui, pour ce religieux défroqué et humaniste, est une question de premier ordre. Mais les transformations systémiques du monde dans lequel Rabelais se meut sont plus profondes encore. Dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais, et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*, l'historien et théoricien soviétique de la littérature Mikhaïl Bakhtine écrivait au chapitre *Rabelais et son temps* :

« Chacun connaît la masse immense et variée de nouvelles choses qui ont pénétré pour la première fois à cette époque dans l'horizon de l'humanité. En France ces nouveautés sont parvenues certes avec un certain retard, mais en revanche d'un seul coup et en flot puissant. Venu d'Italie dès le début des guerres, il n'a cessé de s'intensifier et de s'élargir. La vie de Rabelais a coïncidé avec le moment où il était précisément le plus large et irrésistible. Comme les étroits contacts avec l'Italie avaient débuté par un contact entre les deux armées, puis entre les deux peuples, les premières innovations se situaient dans le domaine de l'art et de la technique militaires, puis dans celui de la navigation maritime, de l'architecture et, ensuite seulement, dans les autres secteurs : industrie, commerce, vie quotidienne et art. »⁷⁹⁶

L'œuvre écrite de Rabelais est une description de cette transformation totale du monde. Selon Bakhtine, cela définit jusqu'à son rapport à la langue :

« Grâce à cela, toutes les choses et phénomènes de l'univers rabelaisien acquièrent une individualité originale : *principium individuationis*; la louange-injure. *Dans le flot individualisant de la louange-injure, les frontières s'affaiblissent entre les personnes et les choses ; elles deviennent toutes protagonistes du drame carnavalesque de la mort simultanée de l'ancien monde et de la naissance du nouveau monde.* »⁷⁹⁷

⁷⁹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de Rabelais, et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*. Gallimard, 1970, p. 451.

⁷⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre... Op. cit.*, p. 459.

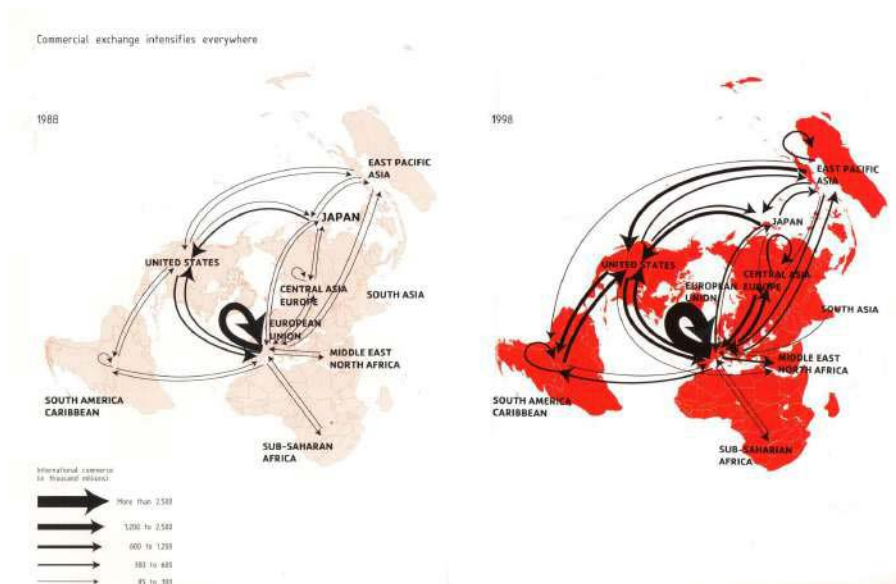


Fig. 43 : Diagramme présentant l'intensification des échanges économiques dans le monde, Catalogue de l'exposition *Mutations*⁷⁹⁸ - Copyright OMA

a) Ce que l'économie de marché fait au monde

Rem Koolhaas nous apparaît partager avec Rabelais ce rapport à l'histoire en ce sens où il travaille à penser, et à accompagner par une production de formes déroutantes, la transformation majeure du monde qui se déroule sous ses yeux. Dans une conférence donnée en 2015 à la Biennale de Sharjah, Koolhaas expliquait :

« Je pense que le changement le plus important, par rapport aux autres parties de ma jeunesse, a été simplement l'introduction par Ronald Reagan et Margaret Thatcher de l'économie de marché, ils ont en quelque sorte décidé que l'idéologie n'était pas la partie importante et le principal organisateur de la vie et de la civilisation, mais que le marché devait être davantage reconnu et devait être l'arbitre final des décisions, également dans la vie politique. Je pense que ces gouvernements, relativement organisés, qu'ils soient de gauche ou de droite, croyant vraiment en ce pouvoir de l'État d'organiser et d'avoir une vision ainsi que de mettre en œuvre cette vision, ont été rendus presque suspects par Reagan et Thatcher. Ils ont commencé à travailler au démantèlement du gouvernement, en supprimant l'initiative de l'État. »⁷⁹⁹

Koolhaas explique en ces termes le travail qu'il a mené dans un tel contexte de transformation de l'ordre du monde :

« Je suis devenu architecte dans les années 70 et je dirais que cette période correspond au début de la globalisation. Par conséquent, mon arrivée dans l'architecture est devenue, avec une sorte d'intérêt

⁷⁹⁸ Rem Koolhaas, Harvard Project on the City, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, Nadia Tazi, Hans Ulrich Obrist. *Mutations*, Actar, Arc en rêve, 2000, p. 52

⁷⁹⁹ Rem Koolhaas, AUS Lectures, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=CMY1deBECPo> 13 min

journalistique, un travail passionnant visant à examiner les effets que la globalisation [...] exercerait et pourrait exercer sur l'architecture. »⁸⁰⁰

Pour Koolhaas, son rapport à l'architecture se fonde sur l'analyse dialectique des liens entre l'architecture et la transformation de l'ordre du monde par l'économie de marché. Après quinze années d'existence de l'agence d'architecture OMA, vouée à la production de bâti, Koolhaas crée la structure AMO en 1990. Cette structure est conçue pour produire de l'architecture qui ne soit pas de la production de bâti. Cette structure sert notamment à produire *des sommes*, des documents d'analyses du monde dans sa totalité, ou bien de zones géographiques majeures telles que l'Asie, l'Afrique, l'Europe et le monde arabe. Koolhaas et AMO⁸⁰¹ nomment tour à tour ces études *Atlas*, *Al Manakh*, termes renvoyant à des formes historiquement associées à des entreprises totalisantes. Toujours par le biais de ces deux structures, il produit un nombre conséquent d'autres études massives documentant des « objets » transformés par l'économie de marché. C'est notamment le cas de la marchandise avec *Shopping* ou de la campagne avec *Countryside*. Selon Koolhaas, ces études découlent de la nécessité de comprendre un monde en très grande transformation dans le but de savoir comment y intervenir. C'est dans ces termes qu'il racontait la raison de la naissance d'AMO :

« La nécessité était simplement qu'après quinze ans d'économie de marché, il était devenu si complexe de comprendre ce que l'architecture était encore, ce qu'elle n'était plus et ce qu'elle pouvait être. »⁸⁰²

Il ajoute deux raisons complémentaires à la nécessité d'AMO. (1) La pression du marché allant toujours s'accroissant, il était nécessaire à OMA de développer un outil pour savoir comment naviguer dans les forces du marché :

« D'une part, ces forces sont tout simplement devenues de plus en plus fortes, et il est donc devenu plus important encore de trouver un moyen de s'en affranchir. Et, d'une certaine manière, de réinventer ou de trouver un appareil intellectuel qui pourrait nous aider à naviguer dans la déferlante de l'économie de marché. »⁸⁰³

⁸⁰⁰ Notre traduction, Rem Koolhaas, conférence, in Peter Eisenman, Rem Koolhaas – Architecture, Ideology, The City, 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=3J-giyFIROM>, min 30

⁸⁰¹ Ces travaux sont parfois menés en collaboration avec son enseignement à Harvard, *Project on the City*. Il considère à divers moments que AMO et son enseignement se confondent parfois. « Mais après New York délire, il est devenu très important d'avoir un dispositif qui puisse simplement produire à l'intérieur et donc alerter sur un ensemble de données factuelles qui permettent de prendre une position critique ce qui se trouve donc en partie à AMO et en partie à Harvard. Et les deux sont en définitive presque une seule et même chose. » Rem Koolhaas in conversation with Giovanna Borasi, *Op. cit.* min 18

⁸⁰² Rem Koolhaas in conversation with Giovanna Borasi... *Op. cit.* Min 11

⁸⁰³ *Ibid.*

(2) Il fallait adjoindre cette entité pour développer une économie spécifique au travail d'analyse qui était produit pour chaque projet sans jamais faire l'objet d'une rémunération.

« Mais il y avait aussi, bien sûr, une motivation financière, parce que d'une certaine manière, ce que S,M,L,XL a fait, c'est de révéler, même à nous-mêmes, l'importance de l'économie en termes de survie et en termes de performance. Nous avons aussi pensé qu'en lançant AMO, nous pourrions faire rémunérer ce que nous produisions déjà de toute façon. Nous étions en quelque sorte en train de réinventer les institutions, nous faisons de la recherche, nous faisons beaucoup de choses qui ne faisaient pas typiquement partie de la profession d'architecte, donc nous avons pensé que cela devait correspondre à une économie différente et que, d'une manière très simple, on pouvait être architecte et consultant en même temps. »⁸⁰⁴

Afin d'essayer de comprendre en quoi les travaux menés par AMO relèvent de l'architecture comme savoir, il nous apparaît nécessaire d'observer une des productions réalisées par cette entité. Nous nous arrêterons sur l'*AMO atlas*, publié en 2004 dans l'ouvrage *Content. Al Manakh et Project Japan* sont vraisemblablement des versions plus abouties et développées de ce type *d'intelligence* mais l'ampleur de leurs investigations alourdirait notre propos.

AMO Atlas – Contexte, instantané du monde en transition...⁸⁰⁵

Pour tenter de qualifier le rapport au monde qui se joue dans l'Atlas d'AMO, les récents propos du philosophe Slavoj Zizek sur la transformation de l'ordre du monde nous semblent une bonne entrée en matière. Celui-ci déclarait récemment dans un entretien :

« Si la célèbre formule marxiste était : les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde, il s'agit de le changer, *onzième thèse sur Feuerbach*, peut-être devrions-nous dire aujourd'hui : au vingtième siècle, nous avons peut-être essayé de changer le monde trop vite, le moment est venu de l'interpréter à nouveau, de commencer à penser. »⁸⁰⁶

L'*AMO Atlas* est un document de dix pages, publié en 2004 au sein de l'ouvrage *Content*. L'*Atlas* comprend une trentaine de graphiques ayant pour objectif de présenter un état du monde dans sa totalité. La singularité de cette somme de graphiques réside dans le choix des objets observés. C'est-à-dire que dans le flot

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ Il s'agit du titre de cette étude. *AMO Atlas, Context, Snapshot of the world in transition...*

⁸⁰⁶ Notre traduction, Slavoj Zizek, *Don't act, just think*, in *Big think*, accessible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=Igr6uaVqWsQ>

immense des données disponibles à tout un chacun aujourd'hui, ce que produit AMO, pour essayer de comprendre les grandes dynamiques du monde contemporain, est un choix, un tri des données qu'il est pertinent de mettre en regard. Les documents présentés font par exemple état de : données démographiques, données d'orientations culturelles et de mise en évidence des aires de domination culturelles (répartition géographique mondiale des 730 sites du patrimoine mondial de l'humanité, localisation des 6702 bases militaires américaines dans le monde, répartition géographique des Ikea et McDonald's, etc.) ; données factuelles choisies par pays (taux de suicide, taux de répression, taux d'illettrisme, taux de dépense militaire, taux de prisonniers) ; données de trafic aérien, données croisées (mise en regard du taux de dette extérieure, du taux de corruption et du taux de consommation de pétrole par pays), données sur le poids numéraire des populations mobilisées pour des activités politiques partisans (mesure quantitative mondiale des *Think tanks* de droite en regard des groupes activistes de gauche), données comparatives sur les facilités ou difficultés à se déplacer en dehors ou vers la zone euro (mise en regard des routes et coûts de déplacements des populations d'Europe vers l'Amérique latine, l'Afrique, l'Inde et l'Europe de l'Est et le miroir inverse. Le ratio étant de 5 à 24 fois plus coûteux depuis l'extérieur de la zone euro vers celle-ci que l'inverse.)

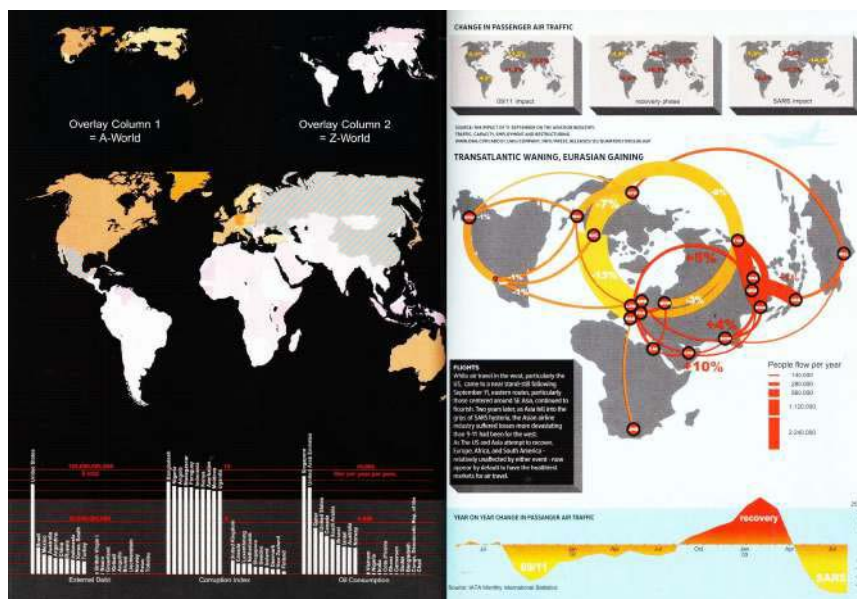


Fig. 44 : Diagrammes tirés du AMO Atlas, *Content*, Taschen, 2004 - Copyright OMA

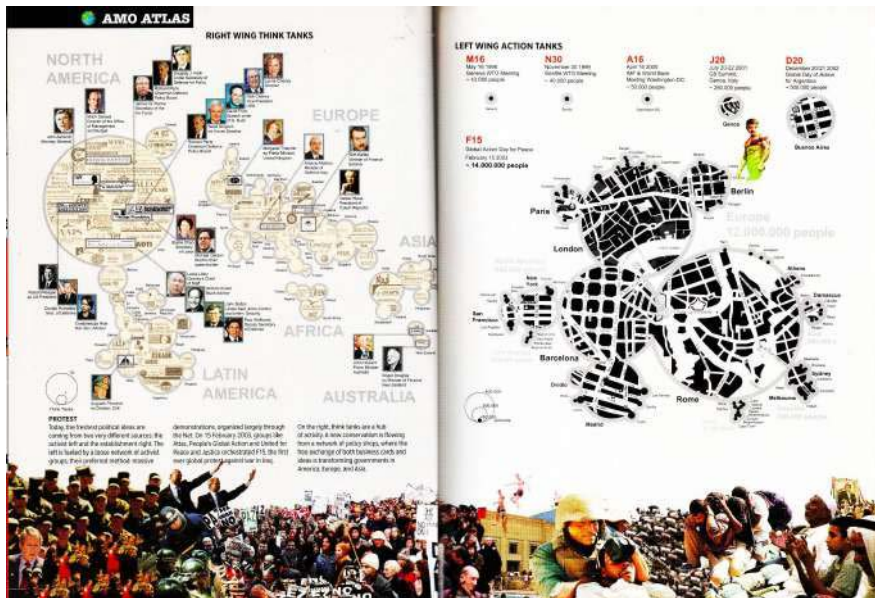


Fig. 45 : Diagrammes tirés du AMO Atlas, *Content*, Taschen, 2004 - Copyright OMA



Diagrammes tirés du AMO Atlas, *Content*, Taschen, 2004 - Copyright OMA

Pourquoi considérer ces données comme relevant de quelque manière que ce soit de l'architecture ? Nous proposons ici trois hypothèses :

(1) nous l'avons vu à travers un nombre important de figures étudiées dans ce travail, l'architecture est en prise avec la question de l'articulation des parties au sein d'ensembles. L'analyse présentée par l'Atlas d'AMO relève d'une telle logique. Il s'agit d'analyser les modalités d'articulation, d'assemblage et de mobilité ou d'immobilité de parties sur la surface de la Terre, cette dernière étant considérée ici comme un ensemble. Il s'agit de qualifier la nature des liens par laquelle ses parties tiennent ensemble. C'est à ce titre qu'il s'agit d'une entreprise architecturale : le travail d'AMO

donne à voir en quoi le réel, à l'échelle globale, n'est pas un magma indifférencié mais un ordre, au moins partiellement. Il donne à voir que le savoir architectural constitue une matrice effective pour comprendre ce qu'est le monde. Il donne à voir que le processus de globalisation, qui réagence les *parties du monde* à l'intérieur de *l'ensemble monde*, est un processus architectural. La *globalisation* s'y dévoile comme ce processus par lequel la transformation du monde devient un processus architectural d'agencement des parties du monde au sein du monde comme ensemble.

Dans la partie introductive du présent travail de thèse, nous nous sommes expliqués sur notre choix de retenir le terme d'*économie générale* pour nommer notre entreprise d'analyse de l'architecture par-delà la production de bâti. Le travail d'AMO relève à nos yeux d'une entreprise similaire. AMO travaille à faire une *économie générale* de l'économie de marché. C'est-à-dire de produire une modélisation de la manière qu'a le néolibéralisme de réarticuler l'ensemble des parties du monde entre elles et, de fait, de redéfinir l'ensemble *monde*. Là où notre travail de thèse s'attache à produire une *économie générale du savoir architectural par-delà la production de bâti*. AMO s'emploie à produire une *économie générale de l'architecture du monde*.

AMO utilise l'architecture comme savoir, entendu comme savoir d'articulation des parties au sein d'un ensemble, pour donner à voir le monde et à comprendre la nature des agencements qui le composent. L'architecture entendue en ces termes relève pour nous de la *gnomonique* telle que Vitruve l'entendait lorsqu'il proposait une modélisation du mouvement des planètes au sein du cosmos conçu comme ensemble.

(2) Koolhaas définit à de nombreuses reprises son travail d'architecte comme un travail pétri de journalisme, son premier métier. Il a notamment cette formule à ce sujet pour décrire son travail :

« L'architecture comme journalisme par d'autres moyens. »⁸⁰⁷

Cet énoncé est important pour comprendre la nature des données présentées graphiquement par AMO. Ce type de document est directement issu d'une forme de journalisme militant désigné par le terme *data journalism*, c'est-à-dire le *journalisme de données*. Cette forme de journalisme a notamment trouvé sa forme d'action dans le travail de mise en évidence de l'inégalité de traitement des populations noires en regard des populations blanches dans leur rapport à l'argent à Atlanta dans les années

⁸⁰⁷ Rem Koolhaas, AUS Lectures, *Op. cit.* 1h08 min. On comprend dans une telle formule les relations épistémologiques majeures entre le travail de Koolhaas et le travail de *Forensic Architecture* de Eyal Weizman. Forensic architecture se présente en ces termes sur son site internet : Fondée en 2021 à Berlin en tant qu'association non gouvernementale et à but non lucratif (e.V.), Forensic travaille pour et en collaboration avec des individus et des communautés affectés par la violence de l'État et des entreprises, afin de soutenir leurs demandes de justice, de réparations et de responsabilité. Notre traduction. Accessible ici : <https://forensic-architecture.org/about/agency>

quatre-vingt aux USA. Le journaliste Bill Dedman, rattaché à *The Atlanta Journal Constitution*, a remporté un Pulitzer pour ce travail intitulé *la couleur de l'argent*⁸⁰⁸. Dans ce travail, des diagrammes mettaient en évidence de manière très parlante l'importance de ces inégalités.

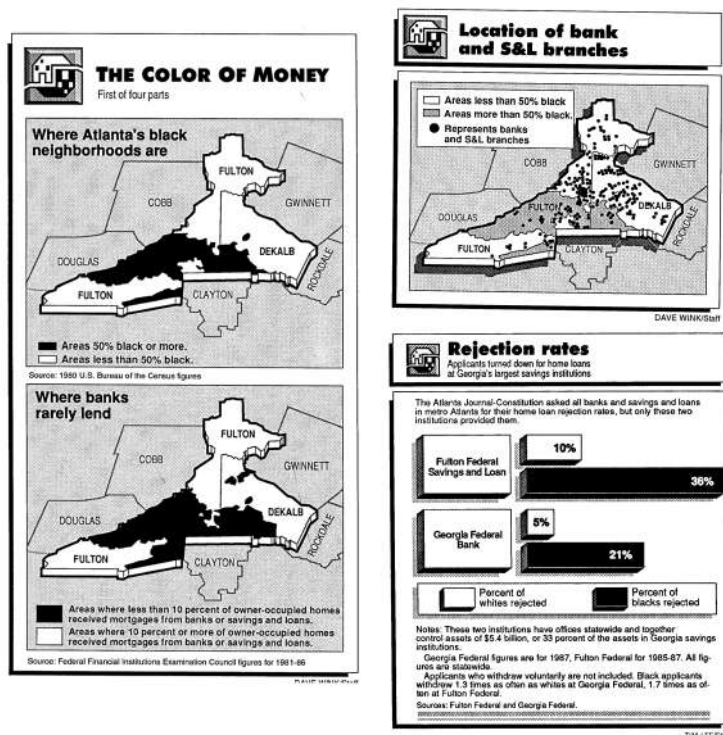


Fig. 47 : Diagrammes attestant des inégalités massives du rapport à l'argent entre les communautés noires et les communautés blanches à Atlanta. Documents tirés de l'étude "The Color of Money", *Atlanta Journal Constitution*, Bill Dedman, 1988

Il y a une dimension architecturale dans ce type de journalisme au sens où il donne à voir les relations existantes entre les parties au sein d'ensembles⁸⁰⁹. Si ces relations sont bien factuelles, elles ne sont pas toujours perçues comme telles. De la même manière, le travail d'*Atlas* d'AMO travaille à la compréhension de l'état des choses. Ceci est important du point de l'épistémologie de l'architecture car cela travaille à construire une bascule d'une pensée du jugement à l'emporte-pièce, tel que Le

⁸⁰⁸ L'ensemble du reportage « The Color of Money » est en accès libre ici : http://powerreporting.com/color/color_of_money.pdf

⁸⁰⁹ Une étude de cette relation de l'architecture au *Data journalism* devrait aussi faire mention du travail mené par W. E. B. Dubois, là aussi dans la ville d'Atlanta, sur la condition des populations noires lors de l'exposition universelle de Paris en 1900. Ce travail intitulé « Visualizing Black America » consistait déjà à rendre visible par des graphiques, dans ce cas d'une modernité étonnante, l'inégalité structurant les conditions des noirs aux États-Unis d'Amérique. Sur ce sujet : *La ligne de couleur de W. E. B. du Bois représenter l'Amérique noire au tournant du XX^e siècle*. Éditions B 42, 2019.

Corbusier en donnait sans compter sur les États-Unis par exemple⁸¹⁰, à une pensée de l'analyse en architecture.⁸¹¹

(3) Il y a enfin une dimension architecturale par-delà la production de bâti dans le travail d'AMO au sens où cette conscientisation de l'architecture du monde est aussi un appel à projets. On pourrait se contenter de lire dans l'Atlas ce *squelette architectural dissimulé* dont parle Georges Bataille dans son article *Architecture*. Dans cet article, l'architecture est présentée comme un dispositif d'oppression muselant les populations par l'établissement d'un ordre social suffocatoire.⁸¹² L'Atlas d'AMO est une manière de prendre conscience d'une architecture existante du monde, aussi suffocatoire soit-elle, il est aussi un point de départ pour la tentative de transformation de cette architecture du monde. Le fait de considérer le monde comme une architecture revient à dire que le monde est construit sur la base d'un *projet*. Chez Koolhaas, ce projet est identifié au néolibéralisme.

AMO étant une structure qui propose *aussi* des projets, elle propose des dispositifs à l'échelle du monde ou de zones géographiques d'échelle planétaire contre les dispositifs jugés nocifs du néolibéralisme et de l'économie de marché. On le constate dans l'implication de Koolhaas et AMO dans la défense du projet d'Union européenne par exemple. Face à la difficulté de l'Europe à exister dans l'imaginaire collectif comme un projet souhaitable, AMO a mené divers projets, par-delà la production de bâti, ayant vocation à participer d'une consolidation de ce projet européen. C'est dans cette perspective que AMO a notamment proposé un plan d'émission carbone zéro pour 2050 à l'échelle de la zone euro, en 2010. Elle a aussi proposé une identité graphique ainsi qu'un pavillon itinérant exposant l'histoire de l'Europe et le projet de l'Union européenne. Koolhaas explique à ce propos :

« C'est pour moi une tragédie quotidienne de voir à quel point l'Europe va mal et à quel point elle est incompétente pour communiquer sa raison d'être et son fonctionnement. Il est sans doute connu que nous avons en quelque sorte travaillé pour eux, sans succès [...]. Ce rôle est maintenant pour moi peut-être le plus important à jouer, et d'une certaine manière le bureau [AMO, *ndla*] est de plus en plus

⁸¹⁰ Les exemples pleuvent de généralités sur les Américains et les États-Unis d'Amérique dans *Quand les Cathédrales étaient blanches* ainsi que dans *Aircraft*. Ne retenons ici que cet exemple : "Il y a ceux (les Américains) qui se sont mis en esclavage sous la loi de l'argent et la violence des machines qui nous crient : "Ne vous noyez pas comme nous ! [...]" » Le Corbusier, *Aircraft*, *Op. cit.*, p. 161.

⁸¹¹ Koolhaas appelle à cette bascule *du jugement à l'analyse* à diverses reprises. C'est notamment le cas en ce qui concerne le regard que les occidentaux portent sur les mondes non occidentaux et notamment le monde arabe. Koolhaas en traite notamment à travers le cas de Dubaï. Voir la conférence en ligne « Dubaï, from Judgement to Analysis ». <https://www.oma.com/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>

⁸¹² « En effet, seul l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites. Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles : c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Eglise ou l'Etat s'adressent et imposent silence aux multitudes. » Georges Bataille, extrait de l'article, « Architecture », in *Oeuvres complètes*, *Op. cit.*, p. 170.

structuré pour nous permettre de concevoir une intelligence et une production nous permettant d'entrer dans ces territoires où nous ne sommes pas invités. »⁸¹³



Fig. 48 : Projet de redéfinition politique de l'Europe par une réforme de l'appareil productif d'émission carbone zéro - Copyright OMA

La participation à une tentative de redynamisation du projet de l'Union européenne est aussi l'endroit d'une utilisation de l'architecture comme savoir. Ce projet traite de l'articulation des parties entre elles au sein d'un ensemble à au moins deux titres. (1) D'une part, la réflexion portée par AMO avance l'hypothèse d'une *déclaration d'interdépendance*, c'est-à-dire qu'elle propose de qualifier un type de lien à tisser entre les parties de l'Union européenne. (2) D'autre part, à travers son projet de mutualisation des infrastructures énergétiques durables à l'échelle de l'Union, elle avance l'hypothèse d'une Europe post-nationale, c'est-à-dire capable de muter, par ce processus de transition énergétique même, vers une Europe des régions. Le projet consiste donc à redéfinir *ce qui constitue une partie* au sein de l'ensemble Union européenne. Ceci relève à ce titre du savoir architectural, entendu par-delà la production de bâti.

⁸¹³ Rem Koolhaas, Conférence, « Peter Eisenman, Rem Koolhaas – Architecture, Ideology, The City », 2006 *Op. cit.*, min 40.



Fig. 49 : Ensemble de travaux sur la redéfinition architecturale du projet d'Union européenne comme union post-nationale - Copyright OMA

— Budé, AMO et l'économie générale de l'économie générale

Nous en resterons là pour l'analyse que produit AMO du monde comme architecture. Mais, pour reprendre un peu de champ et conclure sur ce point, il serait aussi très riche de parler de cette autre résonance avec Rabelais que l'on peut voir dans la dimension internationaliste de l'œuvre de ce dernier. Rabelais a rencontré Érasme, celui dont on dit qu'il était le père de l'idée d'Europe, lui aussi natif de Rotterdam comme Rem Koolhaas. L'œuvre de Rabelais a été lue comme une transgression de la langue latine supposée supérieure, par une intégration de nombreuses autres langues dans la langue même de Rabelais. Gérard Blanchard écrit à ce propos :

« Cette saisie du parler, ce mélange des langages (les plus divers, ceux des provinces ou des corporations), ce babélisme, Rabelais s'efforce, le notant, de nous le faire toucher des yeux. »⁸¹⁴

Et puisque nous en sommes à élargir Rabelais lui-même, au regard des travaux de recensements factuels d'AMO il nous faudrait aussi parler de Guillaume Budé, dont Rabelais était un admirateur et avec qui il entretenait une correspondance. Budé, dans son ouvrage *De asse*, tente de rassembler la totalité de l'économie antique dans une démarche totalisante et factuelle très proche de l'esprit dans lequel AMO et Koolhaas travaillent à raconter l'économie générale de la réalité. Marie Madeleine de la Garanderie écrit, dans son introduction au *De asse*, le projet de cet ouvrage de Guillaume Budé :

⁸¹⁴ Blanchard Gérard. « Rabelais, le langage et la typo-graphie ». In Communication et langages, n°22, 1974. pp. 83-93.

« Sa source est le *de asse et partibus eius* du même Budé, livre au titre modeste (l'as, le sou en quelque sorte...) mais au propos ambitieux (rien moins que la totalité de l'économie antique !) »⁸¹⁵

Ainsi le *De asse*, renvoie à ces écrits concernant l'économie générale telle que nous l'avons rencontrée chez Bataille. Budé écrit le *De asse* comme Marx écrit *Le Capital*. La forme renvoie peut-être plus encore à ce qu'a tenté de documenter Lénine dans son

Possessions coloniales des grandes puissances
(En millions de kilomètres carrés et en millions d'habitants)

	Colonies				Métropoles		Total	
	1876		1914		1914		1914	
	km ²	hab.	km ²	hab.	km ²	hab.	km ²	hab.
Angleterre	22,5	251,9	33,5	393,5	0,3	46,5	33,8	440,0
Russie	17,0	15,9	17,4	33,2	5,4	136,2	22,8	169,4
France	0,9	6,0	10,6	55,5	0,5	39,6	11,1	95,1
Allemagne	—	—	2,9	12,3	0,5	64,9	3,4	77,2
Etats-Unis	—	—	0,3	9,7	9,4	97,0	9,7	106,7
Japon	—	—	0,3	19,2	0,4	53,0	0,7	72,2
Total pour les 6 grandes puissances	40,4	273,8	65,0	523,4	16,5	437,2	81,5	960,6
Colonies des autres puissances (Belgique, Hollande, etc.)							9,9	45,3
Semi-colonies (Perse, Chine, Turquie)							14,5	361,2
Autres pays							28,0	289,9
Ensemble du globe							133,9	1 657,0

Fig. 50 : Tableau tiré de Lénine, *l'Impérialisme stade suprême du capitalisme*, Éditions en langues étrangères, 1966, p. 94

livre *L'impérialisme, stade suprême du capitalisme* dans la production de quelques tableaux présentant la manière dont la totalité des terres sur la surface du monde a été répartie en quelques possessions des pays d'Europe, en kilomètres carrés. C'est aussi ce que produit Koolhaas avec AMO dans ses analyses du découpage du monde dans sa forme actuelle. Tout ceci est déjà présent chez Budé en quelque sorte. L'économie est pour Budé une manière de comprendre le monde d'un point de vue politique comme l'explique l'autrice :

« Beaucoup plus remarquable et plus neuve est l'intuition scientifique qui pousse Budé à se pencher sur l'extrême diversité, selon les pays ou les régions, des valeurs d'une même monnaie comme la drachme ; à évoquer les dévaluations opérées par les empereurs romains et les rois de France, ou l'épuisement des mines de Toulouse [...]. Budé se fait géographe pour suggérer l'étendue de l'empire des Perses, démographe pour calculer le coût de l'entretien d'une légion romaine. Car pour lui l'intelligence des faits économiques est essentielle à l'intelligence de l'histoire. C'est par ces faits, dit-il, que "l'estat du monde, et des royaumes et empires renommés se peut entendre plus clairement". »⁸¹⁶

⁸¹⁵ Marie Madeleine de la Garanderie, in Guillaume Budé, *Summaire et epitome du livre De Asse*, Les Belles Lettres, 2008, p. VII

⁸¹⁶ *Ibid*, p. XVI-XVII

En somme, Guillaume Budé est à AMO ce que Rabelais est à Koolhaas.

b/ Ce que l'économie de marché fait à l'architecture

Dans de nombreux travaux, Koolhaas analyse les raisons pour lesquelles le monde n'est pas la seule chose qui soit profondément transformée par le régime néolibéral. L'architecture elle-même, en tant qu'elle peut porter un projet politique et social, en sort terriblement affaiblie. Il explique dans le texte associé à l'exposition *Cronocaos* à Venise en 2010 :

« En déconnectant l'architecte (ou son rôle) du secteur public, l'économie de marché a rompu le lien entre l'architecture et l'idéalisme... Un secteur public fort créait les conditions dans lesquelles l'architecture en tant que projet social pouvait s'épanouir... Un secteur public faible crée maintenant les conditions dans lesquelles toute trace d'architecture en tant que projet social disparaîtra... »⁸¹⁷

L'économie de marché a fragilisé la légitimité de l'action de l'architecture et des architectes du fait du passage d'un client étatique, au service de l'intérêt général, à un client privé dont les fins sont déliées de, voire en contradiction directe avec, l'intérêt général. Il explique :

« Et je pense que ce que j'ai fait surtout c'est peut-être théoriser les conséquences du système de marché qui nous a dominés peut-être ces vingt dernières années. Quelles ont été les conséquences de ce système sur l'architecture ? »⁸¹⁸

Cet appauvrissement de l'architecture se conjugue avec un appauvrissement de la contribution intellectuelle de l'architecture dans le débat public :

« L'essor de l'économie de marché a signifié la fin de l'architecte en tant que figure publique crédible. Depuis Philip Johnson en 1979, aucun architecte n'a fait la couverture du magazine TIME. Les architectes ont accepté un marché Faustien dans lequel ils sont devenus plus importants, mais leur rôle moins significatif... »⁸¹⁹

Cette fragilisation de l'architecture se retrouve aussi dans les moyens financiers alloués aux bâtiments. Il explique à propos du projet pour le siège social de la société *Universal*, alors propriété de l'entreprise canadienne *Seagram* :

« Nous avons également calculé le prix au mètre carré pour le Seagram building [de Mies van der Rohe] et le budget que nous avions. En gros, le prix par mètre carré pour Seagram était dix fois plus élevé que

⁸¹⁷ Rem Koolhaas, texte introductif à l'exposition *Cronocaos*, Biennale de Venise 2010.

⁸¹⁸ Rem Koolhaas, Conférence, Arc en rêve, 24 juin 2021 « Rem Koolhaas, architecte, OMA, Rotterdam », min 25

⁸¹⁹ Rem Koolhaas, *Cronocaos*, *Op. cit.*

ce que nous avons, et cela a tout simplement montré à quel point l'architecture perd de sa valeur de manière drastique. »⁸²⁰

Il considère que le régime de l'émotion esthétique même a été transformé et est devenu autoritaire sous le régime néolibéral :

« Je veux maintenant parler de la relation entre l'économie, l'architecture et l'art. Nous vivons depuis 89 dans un régime de type néolibéral et cela nous affecte tous, que nous le voulions ou non. Nous sommes dans une situation où le marché dicte ses conditions [...]. Ce comportement est celui de Wall Street, vous voyez ici un certain nombre de grands musées et leur extension, et vous voyez que globalement, et en termes généraux, le monde des musées s'est étendu en proportion exacte de la croissance de Wall Street [...] Tout d'abord, je pense que pour remplir des espaces comme ceux-ci, les artistes sont poussés à adopter un mode presque apocalyptique car, d'une certaine manière, seules des émotions très fortes peuvent y être enregistrées. [...] cet art⁸²¹ est de plus en plus strictement autoritaire et qu'il ne peut être apprécié que dans une condition d'adoration, d'auto-adoration ou de soumission. »⁸²²



Fig. 51 : The Weather Project, Olafur Eliasson, 2003, Turbine Hall
exemple d'art autoritaire aux yeux de Koolhaas

Les expérimentations épistémologiques du savoir architectural chez Koolhaas travaillent à construire des alternatives aux conséquences néfastes de l'économie de

⁸²⁰ Rem Koolhaas entretien « In conversation with Giovanna Borasi... », *Op. cit.* min 27

⁸²¹ Image of Olafur Eliasson – *The Weather Project*, 2003, Turbine Hall

⁸²² notre traduction Koolhaas, conférence, Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, 2 juillet 2014
<https://vimeo.com/99980562> 7,30 min

marché sur l'architecture, entendue comme production de bâti *et* par-delà la production de bâti.

2/ UNE MISE EN CRISE DE L'IDÉALISME PAR LE RÉEL : *D'AUTRES PHÉNOMÈNES*

Chez Rabelais, la bascule de l'ancien au nouveau monde s'accompagne, toujours selon Bakhtine, d'une transformation de la métaphysique et de sa compréhension du cosmos. Il le constate dans la transformation rabelaisienne du rapport au nombre, passant chez lui du sacré au profane. Il y a d'abord le chiffre métaphysique :

« La littérature de l'Antiquité et du Moyen Âge connaissait l'utilisation symbolique, métaphysique et mystique des chiffres. Il existait des chiffres sacrés : trois, sept, neuf, etc. Le *Recueil d'Hippocrate* comprenait le traité "Du chiffre sept", défini comme *le chiffre critique* pour le monde entier, et notamment pour la vie de l'organisme humain. Néanmoins le chiffre en lui-même, c'est-à-dire tout chiffre, était sacré. »⁸²³

Il en va tout autrement pour Rabelais chez qui le chiffre est moqué. Bakhtine explique à ce propos :

« Rabelais ôte aux chiffres leurs oripeaux sacrés et symboliques, il les détrône. *Il profane le chiffre*. C'est une profanation non pas nihiliste, mais joyeuse et carnavalesque, qui le régénère et le renoue. [...] La majorité étonne et provoque un effet comique grâce à son hyperbolisme grotesque (quantité de vin bu, de nourriture mangée, etc.). »⁸²⁴

Et c'est une affaire cosmique. Bakhtine écrit que le rapport de Rabelais aux nombres est une destruction de la possibilité d'un univers conçu comme harmonieux :

« La structure du chiffre reflète comme une goutte d'eau toute la structure de l'univers rabelaisien. Il n'est pas possible de construire un univers harmonique et achevé avec de tels chiffres. L'esthétique du chiffre, qui domine chez Rabelais, diffère de celle de l'Antiquité et du haut Moyen Âge. »⁸²⁵

Cette mise en crise du chiffre n'est pas seulement une raillerie à l'égard du Moyen Âge. Elle concerne aussi l'humanisme de la Renaissance qui avait, en la personne de Léonard de Vinci⁸²⁶, inséré par exemple le corps humain dans un dispositif harmonique et mathématique parfait. En cela, les corps démesurés de Rabelais

⁸²³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre... Op. cit.*, p. 459.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 459-460.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 461.

⁸²⁶ À titre d'exemple, Léonard de Vinci effectue ce dessin vers 1490 quand *Gargantua* est publié en 1535. *L'art d'édifier* d'Alberti est rédigé vers 1452.

constituent aussi une critique de l'humanisme de son temps. C'est ce qu'explique Guy Scarpetta à propos du corps rabelaisien :

« Il est certain que Rabelais a pris des choses dans la culture populaire médiévale, mais il l'a fait jouer dans une situation qui est post-humaniste. [...] si on regarde l'exubérance proprement littéraire, l'exubérance du corps, l'exubérance du signifiant, on se rend compte qu'elle fonctionne aussi comme une satire de la mesure humaniste. »⁸²⁷

Chez Koolhaas, nous assistons là aussi à quelque chose de commun à Rabelais dans le rapport qu'il entretient avec ce qu'il comprend comme une inadéquation de l'architecture contemporaine au monde dans lequel elle évolue. Nous l'observons ici sous deux aspects. (1) Depuis la critique de la théorie canonique de l'architecture et (2) dans l'attention à ce qui se joue en dehors du monde fermé et auto-référentiel des architectes.

a/ Ouvrir le corps de l'architecture à son altérité

« Le corps est dans tous ses états chez Rabelais. Il y a l'énormité des exploits sexuels, qui par certains côtés préfigure Sade, avec ses orgies irréprésentables. Il y a les membres qui s'allongent, il y a les excroissances qui se dilatent, il y a les proportions qui ne cessent d'enfler, la manière dont le corps ne cesse de s'ouvrir à son altérité. »⁸²⁸

La première transformation que Koolhaas opère sur l'architecture, c'est de rendre son corps plus poreux à l'état du monde, l'ouvrir à son altérité. Chez lui la relation entre le savoir architectural et le monde remonte à son voyage en Russie, à la découverte des constructivistes. Il explique à propos de sa visite du Narkomfin :

« Nous avons donc un guide d'architecture, une dame très gentille, mais cette dame était totalement désespérée à l'idée que nous voulions voir ce bâtiment [Narkomfin] car elle le trouvait extrêmement laid, délabré et inintéressant. Elle pleurait presque : "Pourquoi voulez-vous voir ce bâtiment alors que nous avons aussi ce genre de bâtiment ?" [en montrant une des sept sœurs de Moscou, *ndla*]. Ce "pourquoi" a été une question cruciale pour moi, car je me demandais aussi pourquoi je regardais ceci et pas cela. Et n'est-il pas intéressant de regarder les sept sœurs ? Et j'ai commencé à m'y intéresser. [...] Un intérêt qui est peut-être plus anecdotique ou littéraire, non pas pour les formes de l'architecture mais pour l'histoire de l'architecture. »⁸²⁹

⁸²⁷ Guy Scarpetta, in « François Rabelais (1483?-1553) : La chair des mots », Émission *Une vie, une œuvre*, France Culture, 2003, 36^e minute.

⁸²⁸ *Ibid.*, min 36

⁸²⁹ Rem Koolhaas, conférence au Garage Muséum, Moscou, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=6oelsf4pdZg> à 20 min. Cet épisode est aussi raconté par écrit dans le texte *Station Utopia*, in AMO-Rem Koolhaas, *Content*, Taschen, 2004, p. 393

L'attention à l'architecture par-delà les intérêts des architectes pour les icônes de l'architecture afin de regarder l'architecture de manière plus globale est la première opération épistémologique opérée par Koolhaas. Il précise :

« Tout cela s'est déroulé sur une période très courte, ce qui m'a permis de confronter mes propres préjugés, en tant qu'architecte, de ne considérer que l'architecture moderne, ou de ne considérer que des questions comme les plans et les coupes et d'ignorer complètement la culture et le récit plus large dans lequel l'architecture joue un rôle. »⁸³⁰

Cette critique vis-à-vis de l'architecture *en cercle fermé* concerne aussi chez lui l'architecture dite *humaniste*, comme il la désigne à plusieurs reprises, qui est pour lui inopérante vis-à-vis de certains phénomènes propres au contemporain. C'est notamment le cas de la vis-à-vis de la question de la grande échelle, ce qu'il appelle *Bigness*. Il écrit :

« Dans *Bigness*, la distance entre le noyau et l'enveloppe augmente au point que la façade ne peut plus révéler ce qui se passe à l'intérieur. L'attente humaniste de "l'honnêteté" est condamnée : les architectures intérieures et extérieures deviennent des projets séparés, l'une traitant de l'instabilité des besoins programmatiques et iconographiques, l'autre — agent de désinformation — offrant à la ville l'apparente stabilité d'un objet. »⁸³¹

On observe aussi cette volonté d'ouvrir le corps de l'architecture à son altérité dans sa tentative constante de faire état d'un monde que nous n'aurions pas vu, pour paraphraser la fameuse phrase de Le Corbusier *des yeux qui ne voient pas*⁸³². On l'observe de deux manières. (1) Dans la myopie des architectes qui concentrent leur attention sur les travaux d'architectes sans se rendre compte des phénomènes massifs qui se déroulent tout autour. Il écrit à ce propos dans *Junkspace* :

« L'architecture a disparu au XX^e siècle ; nous avons lu une note de bas de page au microscope en espérant qu'elle se transforme en roman ; notre souci des masses nous a rendus aveugles à l'architecture du Peuple. »⁸³³

(2) La mise en crise de l'architecture comme savoir spécifique refermé sur lui-même est aussi présente à une autre échelle, mondiale cette fois-ci, dans ce qu'il appelle plus largement *l'existence d'autres phénomènes* se produisant dans les mondes non occidentaux que sont l'Asie, le monde arabe et l'Afrique. Il s'emploie à décrire

⁸³⁰ *Ibid.*, 31 min

⁸³¹ Rem Koolhaas, *Bigness*, in OMA, Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, 1998, p. 499-500.

⁸³² « Des yeux qui ne voient pas » chapitre du livre Le Corbusier *Vers une...Op. cit.*, p. 65-117.

⁸³³ Rem Koolhaas, *Junkspace*, *Op. cit.*, 2004, p. 162.

longuement dans divers ouvrages ces transformations massives du monde. Il explique :

« Je suis le messager d'un autre monde, et je dis à la France qu'il y a désormais d'autres phénomènes. [...] j'ai eu seulement la curiosité de voir si on pourrait vivre dans une situation comme ça. J'ai constaté effectivement que, si ça ne donne pas beaucoup de plaisir tous les jours [de vivre] dans cette barre à Singapour, il y a quand même une énorme vitalité nocturne dans le rez-de-chaussée où tout devient complètement accessible et transparent. Le lieu de vie est merveilleusement riche. J'ai aussi essayé de prendre au sérieux les architectes d'autres cultures et d'autres continents, chose rare. »⁸³⁴

b/ Ouverture de l'architecture occidentale à d'autres phénomènes

Koolhaas travaille à ouvrir le corps humaniste de l'architecture à certains phénomènes contemporains du simple fait qu'ils existent massivement et qu'à ce titre ils ne devraient pas être niés. Dans le texte *Singapore Songlines* décrivant le phénomène urbain qu'est Singapour il expliquait à propos des relations culturelles est-ouest et des rapports de domination dont elles sont l'objet :

« Notre refus de lire Singapour en ses propres termes est frivole [...] Cette perception est une erreur de lecture eurocentrée. L'«Occidental» n'est plus notre domaine exclusif. Sauf peut-être dans sa région d'origine, il représente désormais une condition d'aspiration universelle. Ce n'est plus quelque chose que «nous» avons déclenché, ni quelque chose dont nous avons donc le droit de déplorer les conséquences ; c'est un processus auto-administré que nous n'avons pas le droit de refuser — au nom de sentimentalités diverses — à ces «autres» qui l'ont depuis longtemps fait leur. »⁸³⁵

Dans son article *globalization* il donne un exemple assez clair de la manière dont il regarde les choses. Il y expose comment l'architecture, en tant que savoir et tradition, mute dans sa rencontre avec d'autres processus, d'autres modalités culturelles d'organisation de la réalité. Ces autres réalités selon lui ne font plus que *subir* des importations culturelles de l'ouest. Elles produisent désormais leurs propres produits d'exportation culturelle. C'est d'ailleurs sur ce décalage entre l'architecture occidentale canonique et les processus de transformation du monde à l'œuvre dans la globalisation qu'il construit son enseignement à la *Graduate School of Design* de Harvard. Il expliquait sur cette question dans un entretien :

« Je voulais étudier le déclin de l'influence occidentale sur l'élaboration de la ville et énoncer quelques premières hypothèses sur la nature des modernités non occidentales en train d'émerger en Afrique,

⁸³⁴ Rem Koolhaas, Conférence à Arc en rêve..., *Op. cit.*

⁸³⁵ Rem Koolhaas, « Singapore Songlines » in, Rem Koolhaas, *S,M,L,XL, Op. cit.*, p. 1013.

dans le monde arabe et en Asie, et qui allaient de toute évidence fixer les contours de notre siècle. »⁸³⁶

Il est important de noter qu'il y a une dimension décoloniale dans le travail de Koolhaas, à plusieurs titres. (1) Il travaille à imposer la prise en compte d'autres points de vue que celui eurocentré ou occidental-centré dans la production de la réalité comme nous venons d'en faire état. (2) Mais c'est aussi le cas dans la critique qu'il adresse à plusieurs reprises à l'égard des condamnations des modes de vie non occidentaux par l'intelligentsia de l'ouest qu'il considère beaucoup trop hâtives et simplistes. C'est le cas à l'égard du monde arabe, de l'Asie et du continent africain. Dans une conférence à l'Architectural Association en 2015 il déclare à propos de Dubaï :

« le principal appareil critique du monde de l'architecture occidentale, qui est peut-être le dernier domaine où nous avons le contrôle [...] s'est déjà fait une opinion : "Mais le futur qu'il construit à Dubaï — sous les applaudissements des milliardaires et des multinationales du monde entier — s'apparente plutôt à un cauchemar émergé du passé : la rencontre d'Albert Speer et de Walt Disney sur les rivages de l'Arabie" Mike Davis. [...] Il est amusant qu'un critique ne puisse trouver pire formule [à propos du monde arabe, *ndla*] que de combiner le pire de l'Amérique avec le pire de l'Europe. [...] pourquoi nos éminents critiques considèrent-ils tous ces événements de manière si négative, et pourquoi pensent-ils qu'ils peuvent utiliser des formules accrocheuses pour annuler tout examen plus approfondi de ce type de situation ? »⁸³⁷

On constate là encore ce fait épistémologique majeur, pour la question qui nous occupe de l'architecture par-delà la production de bâti : le rapport au réel en architecture que Koolhaas souhaite proposer est un passage *du jugement à l'analyse*⁸³⁸. C'est une bascule si importante dans le régime intellectuel de la théorie et de la pensée architecturale qu'elle est vraisemblablement une cause profonde de la difficulté pour le monde architectural de digérer les apports épistémologiques de Koolhaas.

Pour conclure sur ce point, disons que le décalage entre les préceptes historiques de l'architecture *humaniste* et notre réalité contemporaine notée par Koolhaas, pose deux questions épistémologiques majeures : (1) doit-on considérer que l'incapacité de

⁸³⁶ Rem Koolhaas cité dans la préface à la traduction de certains de ses textes en français intitulée *Études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville*, Manuels Payot, 2017, p. 10.

⁸³⁷ Notre traduction Rem Koolhaas, conférence « Recent works », Architectural Association, 2015, 27^e minute, https://www.youtube.com/watch?v=4YjAmuf_X74. La référence à Mike Davis est tirée de son ouvrage *Le stade Dubaï du capitalisme*, publié en français aux éditions Les Prairies ordinaires, 2007, p. 42.

⁸³⁸ Ce titre est utilisé pour présenter l'ensemble des explorations de AMO pour tenter de comprendre le phénomène politique, urbain et culturel que constitue cet Émirat et notamment le livre corédigé par Moutamart, AMO et Archis, *Al Manakh*, Taschen, 2007. Voir aussi le site internet de OMA-AMO : <https://www.oma.com/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>

l'architecture humaniste à prendre en charge certains phénomènes contemporains signifie nécessairement la fin de l'architecture ? (2) La mondialisation ne « nous » appartenant plus, qu'allons-nous faire des phénomènes massifs qui existent dans d'autres parties du monde et qui ont réinventé l'architecture à leur manière ?

3/ LE PEUPLE ET LA CULTURE POPULAIRE DANS LA TRANSFORMATION DE L'ORDRE DU MONDE

Un troisième objet central du monde dont Rabelais accompagne par ses écrits la transformation, c'est le peuple et sa culture propre. Le peuple et la culture populaire sont la matrice par laquelle l'ensemble de la bascule de l'ordre du monde dont il est le témoin, est lue et racontée. Rabelais c'est effectivement une inversion des valeurs par une inversion du point de vue. C'est ainsi qu'il faut, au moins partiellement, comprendre ce monde de géants, du point de vue du peuple qui subit les guerres et les facéties des *grands hommes*. Bakhtine écrit à ce propos :

« Derrière le second plan, surgit le dernier — et troisième — plan des images de la guerre picrocholine ; le corps grotesque des géants, les images de banquet, le corps dépecé, les flots d'urine, la transformation du sang en vin et des batailles en festin, le détronement carnavalesque du Roi Picrochole, etc., c'est-à-dire le plan carnavalesque et populaire de la guerre. [...] Elles dévoilent le point de vue du peuple sur la guerre et la paix, l'agresseur, le pouvoir, l'avenir. »⁸³⁹

C'est le peuple qui est central et qui devrait être mis au centre du monde. L'œuvre de Rabelais est profondément populiste, au sens fort de ce terme décrivant quiconque vise à *peindre les mœurs des hommes du peuple*⁸⁴⁰. Bakhtine écrit :

« La tâche essentielle de Rabelais consistait à détruire le tableau officiel de l'époque et de ses événements, à jeter un regard neuf sur eux, à éclairer la tragédie ou la comédie de l'époque du point de vue du *chœur populaire riant sur la place publique*. [...] Il ne croit pas sur parole son époque "en ce qu'elle dit d'elle-même et ce qu'elle en imagine", il veut révéler son sens véritable pour le peuple croissant et immortel. »⁸⁴¹

Et si le savoir de Rabelais, moine de formation et humaniste, comme tout homme lettré de son temps est encyclopédique, c'est depuis le renversement du savoir descendant de l'élite en *gay savoir*.⁸⁴² Pierrette Malgouyres écrit à propos d'un tel savoir chez Rabelais :

⁸³⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre... Op. cit.*, p. 443.

⁸⁴⁰ Alain Rey, article « Populiste » *Dictionnaire historique de la langue française*.

⁸⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre... Op. cit.*, p. 434-435.

⁸⁴² Rabelais, *Gargantua*, in *Rabelais, Oeuvres complètes*, Seuil, 1973, p 79.

« Ce dont témoigne le gay sçavoir rabelaisien, c'est qu'il crée cette langue à partir de la matière fécale (à écrire comme on veut), du déchet, matière incontournable qui va se transformer en matière verbale, qui n'a pas de sens puisqu'on peut la pétrir dans tous les sens jusqu'à plus soif, le non-sens compris, c'est-à-dire à partir de la matérialité sonore. »⁸⁴³

Koolhaas s'assigne comme tâche de reconstruire un dialogue entre le public et l'architecte. Le très court mais incisif texte introductif à l'ouvrage *S,M,L,XL* présente l'objectif du livre en ces termes :

« Afin de rétablir une certaine honnêteté et clarté dans la relation entre l'architecte et le public, *S,M,L,XL* est un amalgame qui fait des révélations sur les conditions dans lesquelles l'architecture est désormais produite. Son échelle épique est à la fois arrogante et hésitante. Elle tente de dégonfler et de regonfler l'architecture – de détruire et de reconstruire. Sur la base des données contemporaines, il tente de trouver un nouveau réalisme sur ce qu'est l'architecture et ce qu'elle peut faire. En d'autres termes, il s'agit d'une entreprise douloureusement utopique. »⁸⁴⁴



Fig. 52 : Gargantua compisse les Parisiens, Illustration de Gustave Doré pour *La vie très horricque du Grand Gargantua père de Pantagruel*

La notion de *nouveau réalisme* qu'il convoque dans ce texte paraît d'une grande pertinence pour décrire l'entreprise de Koolhaas et d'OMA. Si on la met dans la

⁸⁴³ Pierrette Malgouyres, « Rabelais et le gay sçavoir ou le second antidépresseur de Lacan », Dans *L'enjeu lacanien*, 2009, 2, n° 13, p. 29-37.

⁸⁴⁴ Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL*, *Op. cit.*, p. XIX.

perspective du *réalisme* de Courbet, quittant les thèmes de la peinture pompier pour tenter de peindre la vie des gens. C'est encore le cas si on le rapproche du *nouveau réalisme* cinématographique italien qui tente d'extraire le cinéma des thèmes épiques pour regarder, comme chez Roberto Rossellini, Berlin en ruine en 1947 par exemple. C'est enfin encore le cas si on le rapproche du groupe des *Nouveaux réalistes* de Pierre Restany qui s'attache à faire recoller l'art du XX^e siècle à son réel à l'heure de l'explosion de la société de consommation. Peut-être que Koolhaas ce n'est *que* ça : un nouveau réalisme en architecture.

À ce titre encore, on peut considérer que, de manière rétroactive, pour reprendre un terme koolhassien⁸⁴⁵, Rabelais est une manifestation de ce réalisme qui, face à l'humanisme de la Renaissance, impose un retour du réel. À ce titre, Koolhaas est rabelaisien. Cette question du populaire étant particulièrement structurante chez Koolhaas, arrêtons-nous ici un peu sur les rapports entre Rabelais, Koolhaas et la culture populaire.

a/ Obscénité

Chez Rabelais le rire scatologique et grotesque s'accompagne d'une critique radicale de son temps. Son ancrage dans la culture populaire dont il a été bien étudié qu'elle était, comme il l'écrit lui-même, *à plus haut sens*⁸⁴⁶, aspire à ce que le réel matériel de l'existence quotidienne des foules, laissé de côté par l'humanisme idéaliste de son temps, soit réintégré à la pensée et prise en compte dans la représentation du corps social. Dans un passage du Gargantua, Rabelais écrit :

« Ils le poursuivirent [Gargantua] avec tant d'insistance qu'il fut contraint de se réfugier sur les tours de l'église Notre-Dame. Installé à cet endroit et voyant tant de gens autour de lui, il dit d'une voix claire : "Je crois que ces marouffles veulent que je leur paye ici-même ma bienvenue et mon étrenne. C'est juste. Je vais leur payer à boire, mais ce ne sera que *par ris*." Alors, en souriant, il détacha sa belle braguette et tirant en l'air sa mentule, les compissa si allégrement qu'il en noya deux cent soixante mille quatre cent dix-huit, sans compter les femmes et les petits enfants. »⁸⁴⁷

Ce passage, et plus largement l'ensemble du rapport aux excréments chez Rabelais, est analysé par Bakhtine de manière positive et fertile. Il écrit :

« Les exemples que nous venons de citer prouvent que la projection d'excréments et l'arrosage d'urine sont des gestes rabaissants traditionnels, connus non seulement du réalisme grotesque, mais aussi de

⁸⁴⁵ Le sous-titre de l'ouvrage *New York Délire* est *Un manifeste rétroactif pour Manhattan*.

⁸⁴⁶ Un des travaux de référence dans les études littéraires de Rabelais est intitulé *À plus haut sens : l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, rédigé par Claude Gaignebet. Maisonneuve & Larose, 1992.

⁸⁴⁷ Rabelais, *La vie très horrificque du Grand Gargantua père de Pantagruel*, Oeuvres complètes, Editions du Seuil, 1973, p. 88.

l'Antiquité. [...] À la base de ce geste et des expressions verbales correspondantes, on retrouve un rabaissement topographique littéral, c'est-à-dire un rapprochement du "bas" corporel, de la zone des organes génitaux. Il est synonyme de destruction, de tombe pour celui qui a été rabaisé. Mais tous les gestes et expressions rabaisants de cette nature sont *ambivalents*. La tombe qu'ils creusent est une tombe *corporelle*. Et le "bas" corporel, la zone des organes génitaux, est le "bas" qui *féconde et donne le jour*. C'est la raison pour laquelle les images de l'urine et des excréments conservent un lien substantiel avec *la naissance, la fécondité, la rénovation, le bien-être.* »⁸⁴⁸

Chez Koolhaas, la vulgarité, la sexualité, parfois la grossièreté et l'obscénité sont aussi très présentes et relèvent du même usage de destruction et de fertilité. La démultiplication infinie du nombre de matériaux employés sur un même bâtiment à la *Kunsthal* de Rotterdam, là où le sacro-saint mantra des architectes aux quatre coins du globe est l'ascétique *less is more* ; la revendication de l'utilisation du placoplâtre laissé brut dans un bâtiment de la terre sainte architecturale qu'est le campus de l'Illinois Institute of Technology de Mies van der Rohe, les multiples références aux parties génitales pour la CCTV Tower à Pékin, ne sont que trois des innombrables exemples de profanation des commandements de l'architecture avec un grand A.

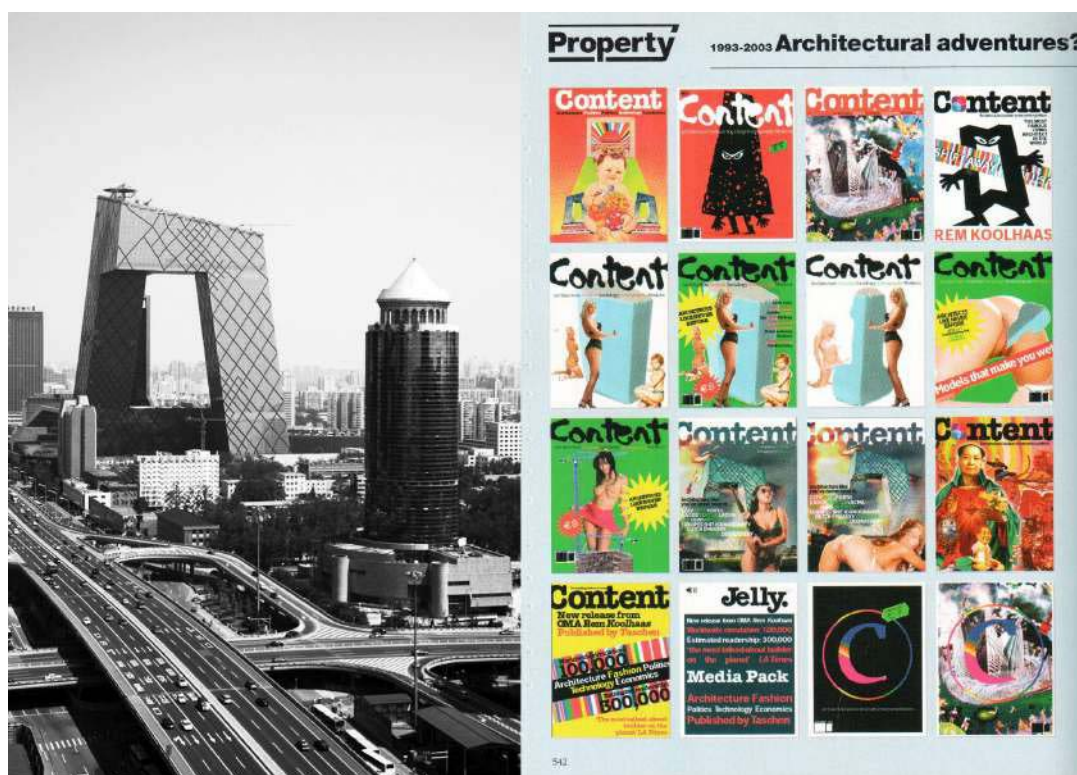


Fig. 53 : Photographie du bâtiment CCTV en rapport avec une tour voisine. La référence sexuelle implicite est rendue explicite dans les hypothèses non retenues de couverture du livre

Content, publiées dans l'ouvrage. - Copyright OMA

⁸⁴⁸ Mikhaïl Bakhtin, *L'œuvre... Op. cit.*, p. 151.

Et du point de vue de cette dimension rabelaisienne, il n'est d'ailleurs pas anodin que le premier livre publié par Koolhaas, *Delirious New York*⁸⁴⁹, traite d'un délire. Comme en témoignent les illustrations de Madelon Vriesendorp, il ne s'agit pas tant d'un délire au sens pathologique du terme, appelant une médication thérapeutique, qu'un délire burlesque.



Fig. 54 : *Flagrant délit*, Madelon Vriesendorp, couverture du livre *New York Délire* - Copyright OMA

Contrairement à Rabelais, ce ne sont pas les humains qui deviennent plus grands que des bâtiments et qui pissent assis sur Notre-Dame. Sur la couverture de l'ouvrage, ce sont les bâtiments eux-mêmes qui, devenus géants, s'ébattent sexuellement. Dans une scène digne d'un Vaudeville, *L'Empire State Building* turgescit est *pris en flag*, en état de petite mort, auprès du *Chrysler Building* par un *Rockefeller Center* intrusif et menaçant. *L'Empire State Building* semble avoir mis bas son préservatif, à moins qu'il ne s'agisse d'une trace de sperme, sous la forme d'un dirigeable dégonflé renvoyant à cette légende urbaine selon laquelle la pointe du gratte-ciel aurait eu pour fonction d'être une station d'amarrage pour Zeppelin.⁸⁵⁰ L'ensemble de la scène se déroule sous les yeux médusés de la foule de gratte-ciels voyeuristes composant Manhattan.

⁸⁴⁹ Rem Koolhaas, *New York Délire*, Parenthèses, 2002.

⁸⁵⁰ Koolhaas perpétue ce mythe en écrivant « Cette tour est également un lieu où viennent s'amarrer les zeppelin, ce qui résout le problème du statut paradoxal de Manhattan comme ville de phares terriens. Seul un zeppelin pouvait faire d'une des aiguilles de Manhattan son port favori et, en venant s'y poser effectivement, transformer une fois de plus la métaphore en réalité ». p. 142-143. Selon le Wall Street Journal, cette idée de port à Zeppelin n'était qu'une stratégie publicitaire de la part des constructeurs de l'Empire State Building, in « Blimps Docked on Empire State Building: True or False? » https://www.youtube.com/watch?v=_wimlrgwhgg

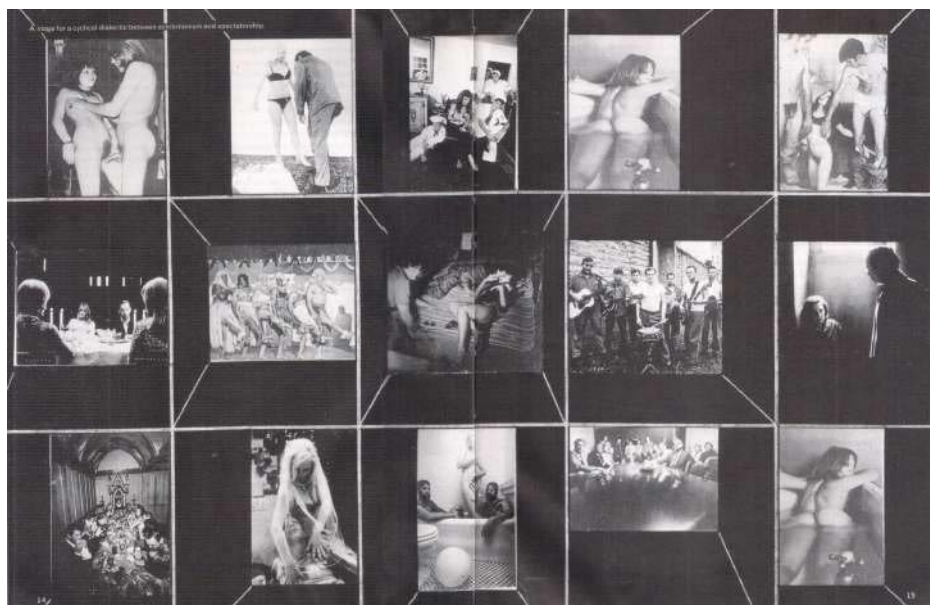


Fig. 55 : Collage décrivant les bains de *Exodus* - Copyright OMA

On trouve une autre référence hédoniste de jouissance populaire et sexuelle dans le diplôme même de Koolhaas, coréalisé avec Madelon Vreindorp, Elia Zenghelis et Zoe Zenghelis. L'architecture proposée présente un hédonisme total, requérant une forme d'adieu au monde tel que nous le connaissons. Ce monde suscite une intensité de plaisir qui n'a d'égale que l'intensité de la violence provoquée par le mur de Berlin. Le texte de présentation du projet raconte :

« Il est possible d'imaginer une image miroir de cette architecture terrifiante [du mur de Berlin *ndla*], une force aussi intense et dévastatrice mais utilisée au contraire au service d'intentions positives. La division, l'isolement, l'inégalité, l'agression, la destruction, tous les aspects négatifs du Mur, pourraient être les ingrédients d'un nouveau phénomène : la guerre architecturale contre des conditions indésirables, en l'occurrence Londres. Il s'agirait d'une architecture immodeste engagée non pas dans de timides améliorations mais dans la fourniture d'alternatives totalement désirables. »⁸⁵¹

Cette intensité libératoire est présente dans les *bains*, conçus comme lieu de déploiement de l'ensemble des interactions hédonistes humaines possibles :

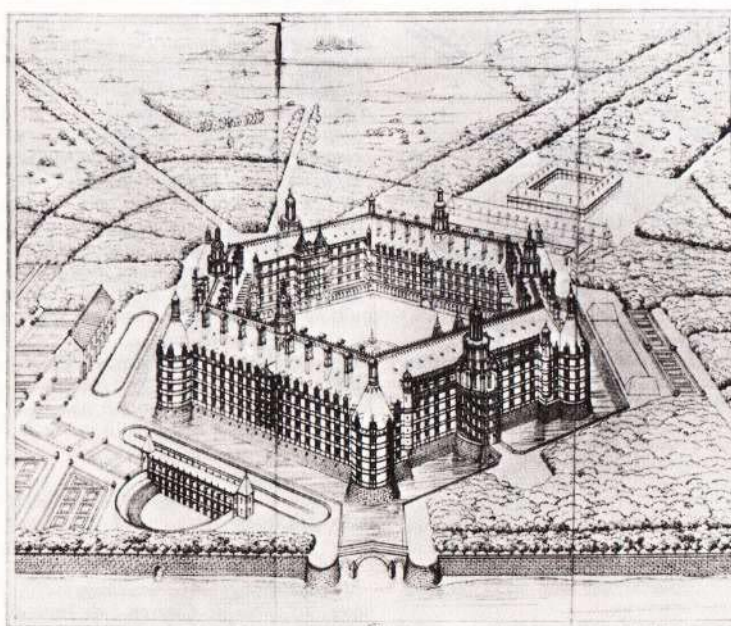
« Les deux longs murs du bâtiment sont constitués d'un nombre infini de cellules de tailles diverses dans lesquelles des individus, des couples ou des groupes peuvent se retirer. Ces cellules sont aménagées pour encourager l'indulgence et faciliter la réalisation des fantasmes et des inventions sociales ; elles invitent à toutes les formes d'interactions et d'échanges. »⁸⁵²

⁸⁵¹ Rem Koolhaas, *S,M,L,XL*, *Op. cit.*, p. 5-7.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 13.

Nous sommes ici proche là encore de Rabelais et de son abbaye de Thélème, décrite assez précisément pour qu'elle puisse être restituée sous forme de perspective en 1860, et dont Rabelais écrivait :

« Toute leur vie était régie non par des lois, des statuts ou des règles, mais selon leur volonté et leur libre arbitre. Ils sortaient du lit quand bon leur semblait, buvaient, mangeaient, travaillaient, dormaient quand le désir leur en venait. Nul ne les éveillait, nul ne les obligeait à boire ni à manger, ni à faire quoi que ce soit. Ainsi en avait décidé Gargantua. Et leur règlement se limitait à cette clause : Fais ce que tu voudras ». ⁸⁵³



L'abbaye de Thélème, reconstitution architecturale par Ch. Lenormand dans *Rabelais et l'architecture de la Renaissance*, 1860.

Fig. 56 : Représentation de l'abbaye de Thélème

b/ Populisme

Entendons ici le terme *populisme* au sens « noble », si l'on peut dire, du courant littéraire visant à peindre les mœurs des hommes du peuple. Chez Rabelais, et c'est la thèse de l'ensemble du livre de Bakhtine, le populisme est une inversion des valeurs qui est un acte littéraire fondamental puisque l'histoire n'a pas pris au sérieux la richesse de la culture populaire. La culture populaire n'a jamais été comprise dans ses propres termes et n'a été que trop peu étudiée. Bakhtine écrit en conclusion à son ouvrage sur ce sujet :

« Le défaut principal des études rabelaisiennes menées actuellement à l'étranger, résulte de leur ignorance de la culture populaire ; elles tentent d'insérer l'œuvre de François Rabelais dans le cadre de

⁸⁵³ Rabelais, *Gargantua*, in *Rabelais, Oeuvres... Op. cit.*, p. 203.

la culture officielle [...]. Pour notre part, nous avons tenté dans notre présent ouvrage de comprendre Rabelais dans le flot de la culture populaire, qui toujours, à toutes ses étapes, s'est opposée à la culture officielle des classes dominantes. »⁸⁵⁴

Le populisme de Koolhaas relève de la même attention à la fertilité créative des classes populaires. Plus précisément, dans son cas, on devrait parler de la production de la réalité située en retrait de la culture savante de l'architecture puisque la production de l'environnement urbain est rarement dans les mains des classes populaires. Koolhaas s'intéresse aux cultures non intellectuelles de la production de bâti et les envisage comme une forme de culture populaire. Cette attention à la contre-culture populaire est une manière de s'opposer à l'architecture *savante* qu'il considère comme étant en décalage trop important avec le réel.

Ce populisme est clairement exprimé dans ses argumentaires sur New York dans lesquels il déploie une critique de la vanité des théories des architectes sur l'urbanité. New York et sa grille ont gagné sur les *garden cities* et l'ensemble des théories urbaines de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle. Le populisme koolhassien est un rire carnavalesque, d'inversion des valeurs, qui appelle à faire descendre l'architecture de son ciel des idées afin de lui faire regarder l'urbanisme terrestre, jouissif et redoutablement efficace de l'architecture populaire et non savante de New York. C'est depuis Coney Island que Rem Koolhaas voit la semence réelle d'une construction d'un monde souhaitable et réussi, situé à l'articulation enfin trouvée entre le désir collectif et les potentialités de la technique. Car c'est du plaisir et du jeu, de la jouissance et du burlesque que naît pour lui l'image iconique absolue de la ville du XX^e siècle qu'est New York. Comme chez Rabelais, cette critique est aussi une construction savante, alternative à la pensée dominante de son temps.

Pour conclure sur ce troisième aspect partagé par Koolhaas et Rabelais du populisme, citons Bakhtine qui raconte à propos de la réception difficile de Rabelais par la culture savante de l'âge classique ce trait d'esprit de l'époque :

« Au XVIII^e siècle, l'abbé Galiani a formulé avec beaucoup d'esprit cette condescendance en disant que l'assurance de Rabelais est naïve et qu'elle ressemble au derrière d'un pauvre. »⁸⁵⁵

Ce trait d'esprit qui, depuis la culture savante est une humiliation, est sans aucun doute un compliment du point de vue des classes populaires, ainsi que pour Rabelais et Koolhaas.

⁸⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre... Op. cit.*, p. 151.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 149



Fig. 57 : Vue du Luna Park de Coney Island la nuit,
présentée dans *New York Délire* - Copyright OMA

B/ LA TRANSFORMATION SYSTÉMIQUE DU MONDE ET LA PENSÉE ORGANISATIONNELLE DE L'URSS

Parler de Rabelais et de Koolhaas, étrangement, c'est aussi une manière de parler des liens entre Koolhaas et l'URSS. Bien que peu étudié, un lien profond existe chez Koolhaas entre le populaire, le communisme dans ses formes primitives, mais aussi avec la tentative de construction du *communisme réalisé* en URSS au vingtième siècle. Il s'agit là d'un aspect absolument central du rapport qu'il entretient avec l'architecture comme savoir mais qui, comme l'URSS elle-même d'ailleurs, a totalement disparu des esprits et n'est quasiment jamais évoqué par les travaux sur Koolhaas. Il s'agit aussi d'un fait très important du point de vue de l'architecture par-delà la production de bâti chez Koolhaas puisque c'est le projet communiste de l'URSS qui le fait changer de métier et devenir architecte.

Nous en traiterons ici en deux points en observant : (1) l'intérêt de Koolhaas pour le communisme populaire rabelaisien. (2) L'intérêt de Koolhaas pour le communisme soviétique et son expérience de *communisme réalisé*.

1/ BAKHTINE, KOOLHAAS ET LE COMMUNISME DE RABELAIS

Nous avons beaucoup cité Bakhtine dans cette partie sur Koolhaas sans nécessairement nous arrêter sur lui. Historien et théoricien de la littérature né en Russie tsariste, il est un des témoins de la révolution bolchévique et de ses années d'expérimentations fertiles. Il est aussi un témoin et une victime de la répression idéologique et politique de Staline. Sa thèse sur Rabelais, dont l'ouvrage *L'œuvre de Rabelais, et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*⁸⁵⁶ est issu, n'a pas été reçue avec enthousiasme par l'intelligentsia soviétique des années quarante.⁸⁵⁷ Il serait intéressant d'analyser les raisons pour lesquelles Bakhtine, depuis l'URSS, s'intéresse à Rabelais, mais les liens entre Rabelais et le communisme ont déjà été notés, par Engels lui-même, comme le rapporte le pédagogue Henri Wallon dans son ouvrage sur Rabelais et l'éducation. Il écrit à propos du *Gay sçavoir* de Rabelais :

« Serait-ce trop dire que de comparer ce programme d'éducation au projet d'enseignement polytechnique qui va être instauré demain en U.R.S.S. Ces traits de ressemblance ne sont pas fortuits. Engels n'a-t-il pas constaté "les hommes qui fondèrent la domination moderne de la bourgeoisie furent tout sauf prisonniers de l'étroitesse bourgeoise". Même semble pressentie par Rabelais la venue de l'homme nouveau à qui le niveau plus élevé de sa conscience permettra d'échapper à toutes les servitudes, but que poursuit la marche au Communisme. "Fay ce que voudras" sera la seule loi connue à l'abbaye de Thélème "parce que gens libres, bien nés, bien instruits, conversant en compagnies honnêtes ont, par nature, un instinct et aiguillon qui toujours les pousse à faits vertueux et retire de vice lequel ils nommaient honneur". Cependant la belle existence indépendante des Thélémites n'est rendue possible que par une armée de serviteurs et d'artisans de même que l'esclavage a seul permis l'épanouissement de la civilisation grecque. Le Communisme doit, au contraire, libérer tous les hommes. »⁸⁵⁸

Koolhaas s'interroge sur la nature du communisme tel qu'il se disait *réalisé* en URSS dans ses rapports à un communisme plus populaire, que nous qualifierons ici de

⁸⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre... Op. cit.*

⁸⁵⁷ Ekaterina Dmitrieva rapporte à ce propos : « La soutenance de sa thèse de doctorat, qui se déroula au début de 1946 à l'Institut de Littérature mondiale Gorki à Moscou, fut un cas hors du commun », selon Vitali Makhlin. Après sept heures de délibération, il fut décidé par le conseil scientifique de la qualifier en tant que thèse d'État. Mais, dans le climat délétère de lutte contre le cosmopolitisme et de nationalisme propre aux années d'après-guerre, la Commission supérieure de contrôle (le fameux VAK ministériel) refusa d'entériner la décision du Conseil scientifique. C'est ainsi que Bakhtine resta à vie simple docteur de 3^e cycle (candidat ès lettres) » Selon V.L. Mahlin, *Mikhail Bakhtine, Filosofija postupka*, Moscou, 1990, p. 11. Propos rapportés par Ekaterina Dmitrieva, « Le substrat allemand de la pensée bakhtinienne, Revue germanique internationale », n°19, 2014, p. 135-154.
<http://journals.openedition.org/rji/1476> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rji.1476>

⁸⁵⁸ Henri Wallon, « Rabelais et l'éducation ». In: *Enfance*, tome 21, n° 1-2, 1968. Henri Wallon. *Écrits et souvenirs*, p. 31-37, accessible en ligne : https://www.persee.fr/doc/enfan_0013-7545_1968_num_21_1_2447

rabelaisien. C'est notamment le cas dans l'ouvrage *New York Délire*, concernant la compréhension de Coney Island proposée par le dramaturge soviétique Maxime Gorki, que Koolhaas rapporte et discute.

a) Le communisme populaire de Coney Island contre le communisme de Gorki

Il est possible de décrire l'ouvrage *New York Délire* comme un ouvrage traitant des relations entre culture populaire et culture savante dans les processus de pensée et de conception de l'architecture. Pour Koolhaas, l'ensemble des théories élaborées par la pensée architecturale au vingtième siècle a échoué. C'est la pensée intuitive, populaire, a-théorique, de quête du pur plaisir de Coney Island qui a produit la modernité dans sa plus parfaite expression, en engendrant la ville de New York. Dans les faits, il s'agit aussi d'un débat interne au communisme soviétique que Koolhaas décrit dans l'ouvrage. Il étudie cette question en analysant notamment la manière dont Maxime Gorki, figure majeure du communisme soviétique tant sous Lénine que sous Staline, comprend et réagit à la découverte de Coney Island. Après sa visite Gorki écrit :

« Par centaines de milliers les gens viennent s'entasser dans cette ville. Ils grouillent dans les cages comme autant de grosses mouches noires. Les enfants déambulent muets, bouche bée, éblouis. Ils regardent tout avec une telle intensité, un tel sérieux que le spectacle de leurs petites âmes en train de se repêrer de cette horreur, qu'ils prennent pour de la beauté, suscite un sentiment de compassion attristée. »⁸⁵⁹

Koolhaas, pour sa part, écrit à propos de ce compte rendu de Gorki :

« Le dégoût ressenti par Gorki traduit le dilemme de l'intellectuel moderne. Confronté à la réalité des masses, il est saisi d'une profonde aversion pour les préférences apparemment aberrantes de la couche sociale dont il a précisément choisi d'épouser la cause idéologique. Ne pouvant s'avouer ce dégoût, il le sublime en rendant l'exploitation et la corruption extérieures responsables des aberrations des masses. »⁸⁶⁰

En critiquant, à demi-mot, la position de Gorki à l'égard de la fascination hébétée des masses pour Coney Island, Koolhaas ne semble pas pour autant abandonner le point de vue communiste *tout court*. Il nous paraît que, contrairement à Gorki, il tente d'intégrer ce fait que les masses puissent ne pas aspirer à autre chose que le spectacle en carton-pâte de Coney Island. Il est intéressant de constater ce trait de la pensée de Koolhaas, souvent assimilé à du cynisme, consistant à mettre en lumière les décalages importants entre l'idée et son incarnation dans le réel. On retrouve la critique

⁸⁵⁹ Maxime Gorki cité par Rem Koolhaas in *New York...*, *Op. cit.*, p. 68.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 68.

rabelaisienne du « bas » matérialisme qui s'opposait en son temps à l'idéalisme humaniste, dans cette mise en évidence d'un décalage entre les ambitions théoriques du communisme et ses contradictions, dans les faits, chez Gorki. Cependant, la distance qui sépare les deux positions n'apparaît pas tant comme la marque d'un cynisme à l'égard du communisme que comme une tentative de résoudre cette contradiction. Son analyse tend plutôt à comprendre comment le réel, en cela qu'il produit des objets tels que Coney Island, informe, dans ses propres termes, l'idée du communisme. Le point de vue d'un communisme rabelaisien chez Koolhaas est lisible dans la suite du texte lorsqu'il sous-entend, de manière assez explicite, que la critique de Gorki est *in fine* une critique, au mieux, abstraite, au pire, bourgeoise. Il écrit :

« Le réquisitoire de Gorki contre la technologie du fantasme et le caractère selon lui essentiellement médiocre et frauduleux de l'arsenal mobilisé par la zone centrale de Coney pour faire face à la pénurie de réalité n'est qu'une variante plus élaborée du mélange de préjugés et de mépris qui alimentent les phobies du secteur des grands hôtels.

Cette incompréhension foncière, suivie d'une série de méprises analogues, suffit à disqualifier très vite les "aristocrates du bon ton" pour toute participation à l'expérience de Manhattan. »⁸⁶¹

Le point de vue de Koolhaas serait donc plutôt celui de Rabelais en quelque sorte, celui du peuple. Contrairement à Gorki, il voit une légitimité esthétique et politique pleine dans la production culturelle des masses. Il écrit à propos des milieux culturels opposés à l'existence de Coney Island :

« Fondée sur une fausse analyse, leur solution ne peut être qu'hors de propos : dans l'intérêt du public, l'île, selon eux, doit être transformée en espace vert. Préconisant ce qui deviendra par la suite le remède standard contre l'urbanisme spontané des foules, l'exorcisme du démon de l'irrationalité des masses, ils suggèrent de raser la ville des tours, d'extirper jusqu'à la moindre trace de cette infrastructure infamante, comme s'il s'agissait d'une plante vénéneuse, et de rendre la surface du sol à son état "naturel", c'est-à-dire une mince couche d'herbe. »⁸⁶²

L'idée d'un *urbanisme spontané des foules* est une idée d'un communisme rabelaisien. Bakhtine écrivait à propos du rapport de Rabelais à l'espace public :

« Nous nous arrêterons avant tout aux éléments de l'œuvre de Rabelais qui, dès le XVIII^e siècle, ont été la pierre d'achoppement de ses admirateurs et lecteurs, et que La Bruyère qualifiait de "charme de la canaille" et de "sale corruption", et Voltaire de "ramas d'impertinentes et de grossières ordures". Pour notre part, nous les qualifierons de manière toute conventionnelle et métaphorique de "vocabulaire de la place publique". »⁸⁶³

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 68-70.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 70.

⁸⁶³ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre... Op. cit.*, p. 148.

Ainsi, il existe une forme de triangle amoureux entre trois personnes qui ne se sont jamais rencontrées : Bakhtine, Rabelais et Koolhaas. Le communisme rabelaisien de Bakhtine renvoie aisément au communisme de Coney Island chez Koolhaas. Car par-delà ce positionnement critique vis-à-vis du communisme de Gorki, l'ensemble de l'ouvrage est une exploration des liens entre communisme, production populaire et architecture. On retrouve cette idée d'une juste intuition du peuple contre les élites à propos du gratte-ciel lorsqu'il écrit :

« La publication du projet de 1909 dans l'ancien *Life* (magazine populaire), projet dessiné par un caricaturiste, alors que les revues d'architecture de l'époque se consacrent à la tradition des Beaux-Arts, donne à croire qu'en ce début du siècle la masse pressent mieux que les professionnels toutes les promesses dont est porteur le gratte-ciel et qu'il existe à propos de la forme nouvelle un dialogue collectif souterrain dont l'architecte officiel se trouve exclu. »⁸⁶⁴

Sur ce point, il montre, à travers la figure du Gratte-ciel, comment ce n'est pas la culture savante qui fait Manhattan mais une forme de culture spontanée :

« En 1910, le processus de multiplication territoriale est devenu inexorable. Le secteur de Wall Street tout entier menace d'arriver au point de saturation absurde où "finalement, le seul espace, dans le Lower Manhattan, à n'être pas occupé par de gigantesques constructions serait les rues...". Dans tout cela pas de manifeste, pas de débat architectural, pas de doctrine, pas de loi, pas de plan, pas d'idéologie, pas de théorie, une seule réalité : le gratte-ciel. »⁸⁶⁵

Le gratte-ciel échappe même à la conception. Il n'est pas même *dessiné* architecturalement, il est *mis au point*.

« Une équipe de dessinateurs, dirigée par Theodore Starrett, membre de la dynastie du bâtiment qui est déjà responsable de la moitié des gratte-ciels de Manhattan [...], "met au point les plans de l'édifice de cent étages". "Mettre au point" est le terme qui convient ; il n'y a pas de *design*, seulement une extrapolation des tendances et des thèmes les plus irrésistibles de Manhattan, ce n'est nullement un hasard si l'équipe est dépourvue d'architectes. »⁸⁶⁶

⁸⁶⁴ Rem Koolhaas, *New York...*, *Op. cit.*, p. 85.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 89.

2/ KOOLHAAS ET LE PROJET ARCHITECTURAL DE L'URSS

a) *L'importance de la pensée russe et des constructivistes*

Ajouter l'électricité à Rabelais dans le titre de la présente introduction a un double sens pour nous. Le premier sens, assez évident, est que Koolhaas constitue une forme d'actualisation de Rabelais, au XX^e siècle. Mais c'est aussi une manière de convoquer Lénine et l'URSS dans la pensée de Koolhaas car l'URSS n'est pas assez sérieusement prise en compte dans les analyses de son parcours intellectuel et de ses travaux. La référence à Lénine, du titre proposé ici, n'est donc pas fortuite. Celui-ci écrivait en 1920 dans un texte intitulé *Notre situation extérieure et intérieure et les tâches du parti* :

« Le communisme, c'est le pouvoir des Soviets plus l'électrification de tout le pays, car sans électrification il est impossible de perfectionner l'industrie. »⁸⁶⁷

Pourquoi avancer l'idée que l'URSS est une question centrale chez Koolhaas ? Les ramifications sont multiples, profondes et déterminantes pour saisir ce qui pense chez Koolhaas ainsi que son rapport à l'architecture par-delà la production de bâti. Commençons tout d'abord par rappeler que la Russie, de manière générale, et l'URSS en particulier, ont été déterminantes pour Koolhaas d'un point de vue biographique, à plusieurs titres. Il déclarait à ce propos dans une conférence à Moscou en 2015 :

« Mon père était écrivain et cela signifiait que toute la littérature russe traduite, tous les écrivains russes du XIX^e siècle se trouvaient sur nos étagères, et entre mon onzième et mon quinzième anniversaire, je n'ai fait que lire et j'ai lu tous les types d'écrivains russes du début à la fin. »⁸⁶⁸

Alors qu'il est journaliste et écrivain de scénario pour le cinéma, il découvre l'existence des architectes constructivistes russes et décide de changer de profession. Il explique :

« C'était la première fois que je voyais réellement certaines des propositions faites par les constructivistes. [...] J'ai donc lu cela comme un scénario radical, un scénario visant non seulement à

⁸⁶⁷ Pour des raisons que nous ignorons, cette phrase a été par la suite contractée dans l'imaginaire populaire sous la forme de « Le communisme c'est les Soviet plus l'électricité ». Pour la phrase originale voir Lénine, *Notre situation extérieure et intérieure et les tâches du parti*, Conférence de la province de Moscou du PC(b)R 21 novembre 1920. Source : numéro 52/53 du Bulletin communiste (première année), 30 décembre 1920, sous le titre « Un discours de Lénine – La situation générale à la fin de 1920 », en accès libre sur :

<https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/11/vil19201121.htm#sdfootnote1sym>

⁸⁶⁸ Rem Koolhaas, conférence *Russia for beginners*, *Op. cit.*, 00:03:30.

redéfinir la ville mais aussi à redéfinir la vie de famille et toute la structure de la civilisation. En tant que scénariste, j'ai alors compris que je ne devais peut-être pas devenir cinéaste, mais que l'architecture était peut-être un domaine beaucoup plus intéressant, car il permettait d'écrire des scénarios sans la trivialité apparente de la réalisation de films, qui n'est qu'une sorte de fiction, mais avec la possibilité de réaliser ces scénarios dans le monde réel. »⁸⁶⁹

Il expose ce même ancrage dans la première phrase du texte racontant l'histoire de OMA rédigée pour le livre *Content* en 2004 :

« En 1966, j'ai entendu parler pour la première fois d'un bref moment — les Constructivistes en Union soviétique, 1923 - où les détails les plus intimes de la vie quotidienne sont devenus le sujet légitime de l'imagination des architectes. Je n'ai pas pu résister à ma participation tardive – penser l'architecture non pas comme une forme, mais comme une organisation, pour influencer la façon dont les vies sont vécues, une forme ultime d'écriture de scénario. »⁸⁷⁰

L'URSS et la construction du mode vie communistes sont des sujets d'intérêt constants en tant que *redéfinition de la structure de la civilisation*.⁸⁷¹ Notre hypothèse générale est la suivante : c'est en tant que l'architecture peut participer à redéfinir une civilisation, telle que les constructivistes l'entendent, qu'il s'emploiera par la suite avec AMO à comprendre le monde comme une architecture. C'est depuis son intérêt pour l'entreprise révolutionnaire de l'URSS qu'il observera la prise du pouvoir mondiale de l'économie de marché et du néolibéralisme comme *transformation civilisationnelle*. C'est depuis la définition épistémologique de l'architecture comme mise en ordre systémique de la réalité qu'il faut comprendre ses analyses démultipliées de l'évolution de la structuration de l'ordre du monde. Du point de vue d'une architecture par-delà la production de bâti, le fait majeur de l'intérêt de Koolhaas pour l'architecture soviétique est son adoption des principes des architectes constructivistes comme mode de production architectural. De ses années d'études et sa visite du mur de Berlin, jusqu'à sa production contemporaine, il ne dérogera pas de l'idée constructiviste que l'architecture n'est pas une question de forme mais de programme, c'est-à-dire de définition d'un script, d'un scénario, pour l'existence.

« penser l'architecture non pas comme une forme, mais comme une organisation »⁸⁷²

⁸⁶⁹ Notre traduction in *Russia for beginners*, *Op. cit.* de 7 min à 10 min

⁸⁷⁰ Notre traduction. Rem Koolhaas : *a brief History of OMA by Rem Koolhaas*, in AMO-Rem Koolhaas, *Content*, Taschen, 2004, p. 43

⁸⁷¹ « J'ai donc lu [l'architecture constructiviste] comme un scénario très radical, un scénario visant non seulement à redéfinir la ville mais aussi à redéfinir la vie de famille et toute la structure de la civilisation. » Rem Koolhaas, conférence *Russia for beginners*, *Op. cit.*, min 7

⁸⁷² Rem Koolhaas : *a brief History of OMA...*, *Op. cit.*, p. 43

Il développera ce point de vue sur l'architecture suivant deux modalités dans ces travaux, (1) dans la production de bâti, reposant sur l'idée du bâtiment comme diagramme, (2) par-delà la production de bâti, à travers l'analyse de ce qui fait architecture dans le réel à l'échelle du monde entier et des stratégies à trouver pour peser sur elle. Ces deux modalités deviendront deux structures distinctes OMA pour l'architecture comme production de bâti et AMO pour l'architecture par-delà la production de bâti.

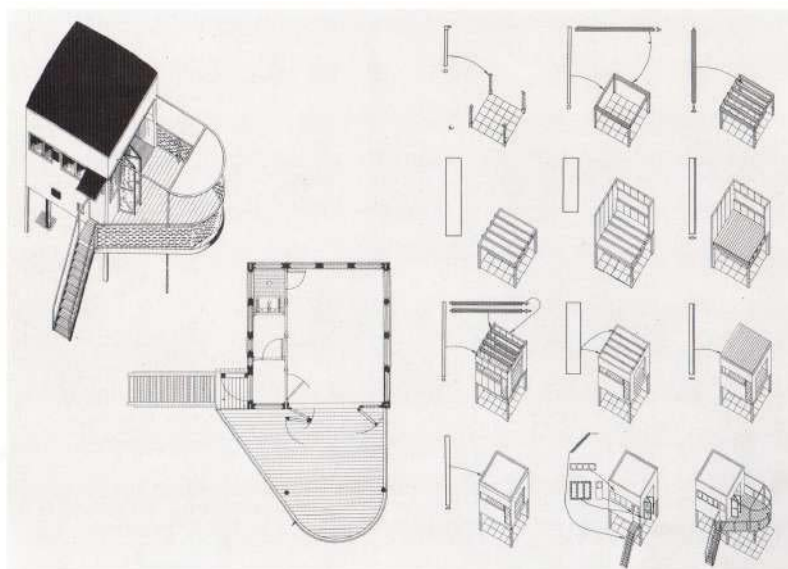


Fig. 58 : Le bâtiment constructiviste auquel se réfère Koolhaas de l'architecture comme script
« Section d'établissement socialiste »

À travers sa découverte de l'architecture constructiviste, Koolhaas fonde son rapport à l'architecture comme savoir sur un positionnement épistémologique clair : l'architecture n'est pas une question de forme mais une question d'organisation de la vie, un projet de société. C'est en ce sens qu'il faut lire l'architecture comme production de bâti et par-delà la production de bâti chez Koolhaas. C'est de cet ancrage constructiviste que peut se comprendre l'importance récurrente des diagrammes et de formes aux volumes primaires dans ses travaux bâtis. Nous ne nous arrêterons pas ici sur une analyse du bâti puisqu'il ne fait pas partie de notre étude. Cependant une analyse des liens entre les bâtiments d'OMA et la production des constructivistes manque.⁸⁷³ C'est ce rapport diagrammatique et scénaristique d'analyse de l'organisation de la réalité que l'on retrouve dans l'ensemble des travaux d'*Atlas* réalisés par AMO à Lagos, dans le monde arabe et en Asie.

⁸⁷³ Les liens conceptuels et références formelles foisonnent, depuis le *Netherlands Dance Theater* (1981-1987) au tout récent *Taipei performing arts center* (2022).

b) De l'URSS aux USA : d'une révolution à l'autre

L'analyse de la Russie est pour Koolhaas la découverte de la possibilité de participation de l'architecture à l'organisation d'un autre monde. C'est depuis cette compréhension de la possibilité d'un changement de monde que le néolibéralisme, ou l'économie de marché comme il l'appelle plus souvent, est analysé par Koolhaas par la suite. Là où le projet civilisationnel du bolchévisme et des architectes constructivistes était selon lui souhaitable, il analyse le néolibéralisme comme une révolution civilisationnelle non souhaitable. L'établissement de l'économie de marché est une autre transformation architecturale du monde. Dans ce nouveau monde en construction, la puissance de transformation est trop forte pour être combattue, elle ne peut être que « surfée ». Il explique de manière autocritique à ce sujet :

« [...] c'est-à-dire le début du néolibéralisme et le début de l'économie de marché telle que nous la connaissons. Depuis le début, l'existence de notre agence coïncide avec ce moment. Et je pense que ceci est mal compris, y compris au sein de notre agence. Peut-être que mes propres métaphores ont été responsables de la construction de ce mythe selon lequel nous aurions toujours été extrêmement désireux d'aller de pair avec cette économie de marché. Peut-être que ma métaphore du surfeur a suggéré aussi qu'il y avait une forme de plaisir ou d'amusement. Ce que je voulais dire avec cette métaphore était parler de la force et de l'inévitabilité d'une vague, et comment il pourrait être possible, en tant qu'individu fragile, ou en tant que profession fragile, de rester debout dans cette vague. »⁸⁷⁴

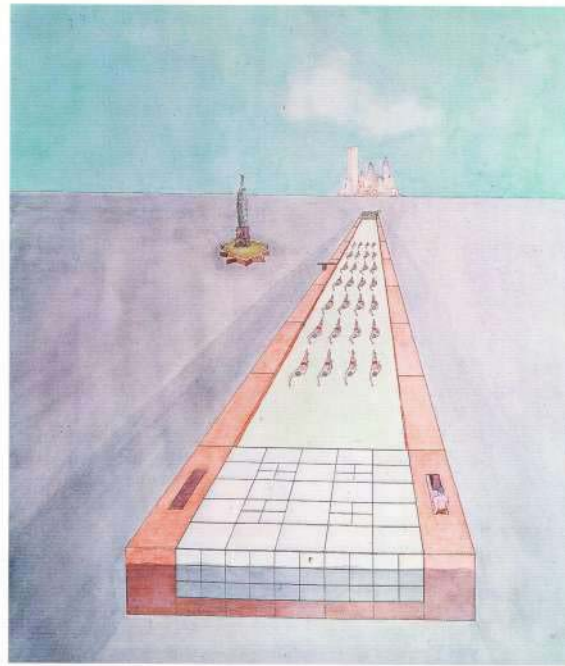
Koolhaas raconte son établissement aux États-Unis durant ces études dans une comparaison idéologique entre la Russie soviétique et les États-Unis. Il explique :

« Lorsque j'ai déménagé en tant qu'étudiant, à la fin des années soixante, et que je me suis installé à New York au début des années soixante-dix, en regardant le réalisme socialiste, et en regardant l'obligation de traiter du passé, j'ai pris très tôt conscience d'une mentalité similaire qui a été plus tard, en Europe et en Amérique, nommée *Postmodernisme*. Il y avait une étrange résonance entre le réalisme socialiste et le postmodernisme. Les deux avaient en quelque sorte la même esthétique, mais bien sûr des idéologies totalement différentes. »⁸⁷⁵

Et c'est depuis cette installation à New York qu'il mènera son analyse idéologico-morphologique de l'architecture du manhattanisme. C'est pour nous depuis cette trajectoire, allant de l'URSS aux États-Unis d'Amérique qu'il faut comprendre son espoir de voir, dans l'architecture, la possibilité d'une transformation civilisationnelle d'une part, et son enthousiasme à l'égard de l'urbanisme de communisme rabelaisien de Coney Island, d'autre part.

⁸⁷⁴ Rem Koolhaas, Entretien « in conversation with Giovanna Borasi... », *Op. cit.*, min 1

⁸⁷⁵ Rem Koolhaas, conférence « Russia for beginners », *Op. cit.*, min 32



Arrivée de la piscine flottante : après quarante ans de traversée de l'Atlantique, les architectes/maitres-nageurs atteignent leur destination. Mais ils s'en aperçoivent à peine : en raison de la forme de locomotion propre à la piscine (qui se déplace en sens inverse de leur mouvement), ils doivent nager en direction de leur point de départ, en tournant le dos à leur but final.

FIG. 59 : Illustration de l'histoire de la piscine, Madelon Vriesendorp, *New York Délire* - Copyright OMA

Pour l'ensemble de ces raisons, il nous semble d'ailleurs pertinent de lire *l'histoire de la piscine*, qui clôt *New York Délire*, comme un autoportrait architectural de Koolhaas. C'est Koolhaas qui depuis l'URSS se rend à New York habité des principes rigoureux du constructivisme. Que dit cette fable qui clôt *New York Délire* ? Elle raconte, sous la forme d'une parabole, la manière dont des architectes constructivistes, fuyant le stalinisme, quittent l'URSS pour les États-Unis d'Amérique à bord d'une piscine de leur fabrication. Cette piscine flottante a la particularité suivante : lorsque les habitants de la piscine nagent X mètres dans un sens, la piscine se déplace dans le sens inverse de la même distance.

« Il se rendirent à peine compte qu'ils étaient arrivés : tout ce temps ils avaient dû nager en tournant le dos à leur but final, les yeux fixés vers leur point de départ. »⁸⁷⁶

À son arrivée à New York, *Rem Koolhaas/la piscine soviétique* rencontre l'hostilité des New Yorkais dont l'architecture est inutilement compliquée et sans projet social. Le projet comme script pour changer la civilisation incarné par la piscine soviétique est jugé par eux, trop raide :

⁸⁷⁶ Rem Koolhaas, *New York... Op. cit.*, p. 308

« Les New-Yorkais n'hésitèrent pas à critiquer la conception de la piscine. Ils étaient tous contre le modernisme, maintenant. Oubliant le déclin spectaculaire de la profession, oubliant le propre inconséquence de plus en plus pathétique, leur production frénétique de résidences campagnardes débilitantes, le mystère illusoire de leurs fausses complexités, l'amertume de leur poésie fabriquée et la dérision de leur phraséologie entièrement gratuite, les architectes new-yorkais trouvèrent la piscine trop simple, trop rectiligne, trop prosaïque, trop ennuyeuse ; il n'y avait aucune allusion historique, aucun ornement, aucun... cisaillement, aucune tension, aucun humour, rien que des lignes droites, des angles droits et la couleur terne de la rouille. »⁸⁷⁷

À travers les notions de *cisaillement*, de *résidences campagnardes débilitantes* et de *fausses complexités*, il est difficile de ne pas voir une critique de ses contemporains, tels que les *New York five*,⁸⁷⁸ dont la vanité d'exercices plastiques fait évidemment pâle figure face à l'ampleur de transformation civilisationnelle dont l'architecture était le vecteur pour les constructivistes, et dont Koolhaas n'a de cesse de se revendiquer.

II/ REM KOOLHAAS ET LA *PENSÉE ARCHITECTURALE*

La littérature de Koolhaas est abondante. Cependant, les évolutions sur le sens du terme architecture au fil de ses écrits sont faibles. Si avec Le Corbusier nous avons quelques difficultés à recoller l'ensemble des définitions du terme architecture du fait de leur pluralité, c'est plutôt le cas inverse chez Koolhaas. Il est étonnant de constater à quel point le rapport de Koolhaas à l'architecture est fondé sur des constantes qui sont présentes dès sa rencontre avec les constructivistes : *l'architecture comme script programmatique pour la transformation des modes de vie et de la civilisation*. Si chez Le Corbusier on pouvait parler de foisonnement, chez Koolhaas il s'agirait plutôt de *différence et répétitions* ou bien de *retour du même*. On pourrait dire que depuis le diplôme collectif *Exodus*, la question est toujours la même et que ce sont les manières de regarder ou de comprendre ces mêmes termes qui s'infléchissent, se renouvellent ou s'approfondissent au fil des années. Afin d'analyser le sens du mot architecture

⁸⁷⁷ Rem Koolhaas, *New York Délire*, *Op. cit.*, p. 310

⁸⁷⁸ Les *New York Five* est un groupe de cinq architectes new-yorkais composé de Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk et Richard Meier. Ce groupe, dont l'exposition du même nom au MoMA date de 1967, (*New York Délire* est publié en 1978) a notamment promu des postures *postmodernes* que Koolhaas a dès ces premières conférences critiquer frontalement pour leur positions passéistes et romantiques. On peut voir aussi une référence à Peter Eisenman et ses maisons formellement assez compliquées à travers les notions de *fausses complexités*, *poésie fabriquée et phraséologie entièrement gratuite* contre lesquelles il pestait en tant qu'étudiant de l'Architectural Association. Il écrit face à ce propos dans « Field Trip A(A) Memoir », après sa visite du mur de Berlin : « Je ne croirais plus jamais à la forme comme vecteur principal de sens. » Rem Koolhaas, *S,M,L,XL*, *Op. cit.*, p. 227

dans sa pensée nous nous concentrerons sur un seul ouvrage, le premier qu'il a rédigé, *New York Délire*.

INTRODUCTION : SUR LE TERME « ARCHITECTURE » DANS *NEW YORK DÉLIRE*

Dans la première occurrence du terme *architecture* que l'on rencontre dans *New York Délire*, on constate que ce terme ne relève pas tant de la production de bâti que de typologies ou de phénomènes que l'on pourrait ici qualifier de *méta*. Le premier usage du terme *architecture* traite de Manhattan :

« Non seulement de larges fractions de sa surface sont occupées par des mutations architecturales (Central Park, le gratte-ciel), des fragments utopiques (Rockefeller Center, le bâtiment des Nations unies) et des phénomènes irrationnels (Radio City Music Hall), mais, de plus, chacun de ses blocs est formé de strates d'architectures fantômes reflétant les occupations passées, les projets avortés et les fantasmes populaires qui fournissent une imagerie de rechange au New York de la réalité. »⁸⁷⁹

Une *mutation architecturale* apparaît déjà comme un au-delà de la production de bâti *stricto sensu* puisqu'elle décrit une transformation non pas d'un bâtiment mais d'un type de bâtiment. Dans la même phrase, l'expression *strates d'architectures fantômes*⁸⁸⁰ dénote lui aussi une compréhension du terme par-delà la production de bâti. Une strate d'architectures y décrit une accumulation par couches de certains modes constructifs appliqués à des bâtiments, plus que les bâtiments eux-mêmes.

Dans le passage suivant, Koolhaas explique comment, à Coney Island, l'entrepreneur Georges Tilyou crée une enceinte englobant différentes installations de loisirs telles qu'un circuit de chevaux mécanique ou une grande roue. Il écrit :

« [...] délimitant ainsi, progressivement et discrètement, une aire d'attractions dont les frontières sont officialisées en 1897, date à laquelle il enferme toute cette zone derrière un mur d'enceinte et canalise les visiteurs à travers des entrées signalées par des arcs de triomphe faits d'une profusion de figures en plâtre, empruntées à l'iconographie du rire : clowns, pierrots, masques. Avec la mise en place de cette clôture, Tilyou établit une opposition agressive entre ce qu'il appelle Steeple-chase Park et le reste de l'île. »⁸⁸¹

On retrouve ici conceptuellement l'enclos et sa capacité à créer un monde qui rappelle la manière dont le mur de Berlin permettait cet autre monde qu'était l'URSS. La manière dont Koolhaas analyse ce processus éclaire le sens qu'il donne au mot *architecture*, c'est-à-dire la constitution d'un monde plus que la production d'un bâtiment.

⁸⁷⁹ Rem Koolhaas, *New York... Op. cit.*, p. 9

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 9

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 37

L'ARCHITECTURE COMME CONSTRUCTION D'AUTRES MONDES

« Le processus enclenché par l'implantation du mur aboutit à la création d'un éventail d'installations complémentaires. Le concept de parc est l'équivalent architectural d'une toile vide, l'enceinte de Tilyou délimite un territoire susceptible, théoriquement, d'être façonné et commandé par un seul homme et qui offre, de ce fait, un certain potentiel thématique. »⁸⁸²

Par l'expression *équivalent architectural d'une toile vide*, Koolhaas définit l'architecture comme la possibilité de créer un monde spécifique, rendu possible par la mise en place d'une clôture et du canevas blanc délimité par celle-ci. L'architecture est chez lui comme un jeu dialectique joué avec le réel par la construction de réalités alternatives. L'architecture devient ainsi, par l'invention de réalités qu'elle organise, la possibilité d'une transformation, de la *vie de la famille à la civilisation*⁸⁸³, telle que l'architecture constructiviste en avait fait la démonstration de manière transcalaire, du bâtiment à l'échelle d'un continent. À New York, cette invention de monde se déploie d'une autre manière, dans une version d'urbanisme sans architecte. Pour Koolhaas, Coney Island et New York sont des précipités de la jouissance collective du prolétariat faite monde. Il écrit à propos de Coney Island :

« Seule trouvaille nouvelle pour accentuer le décalage entre le parc et la réalité ambiante de l'île : les entrées conduisent directement au "Tremblement de terre", où le sol est remplacé par un revêtement camouflé qu'un dispositif mécanique met en branle. La violence et l'imprévu des secousses excluent toute résistance. Pour gagner le droit d'entrer à Steeple-chase, le visiteur doit participer à un ballet involontaire et inévitablement original. Épuisé par ses inventions, Tilyou se lance dans la poésie et saisit, dans un moment de lucide euphorie, la portée du phénomène qu'il a contribué à créer : "si Paris est la France, Coney Island, entre juin et septembre, est le monde". »⁸⁸⁴

Koolhaas écrit en ce sens, à propos de Manhattan :

« Central Park n'est pas seulement le principal équipement récréatif de Manhattan, c'est aussi le témoin de son évolution : une conservation taxidermique de la nature qui illustre pour l'éternité le drame de la nature dépassée par la culture. Tout comme la trame [urbaine de Manhattan, *ndla*], Central Park est un acte de foi colossal, le contraste entre le bâti et le non-bâti sur lequel il se fonde existe à peine au moment de sa création. »⁸⁸⁵

Dans ces deux exemples, l'architecture se révèle comme la production d'un monde en

⁸⁸² Rem Koolhaas, *New York... Op. cit.*, p. 38

⁸⁸³ Rem Koolhaas, Conférence « Russia for beginners », *Op. cit.*, 7 min à 10 min

⁸⁸⁴ Rem Koolhaas, *New York... Op. cit.*, p. 38

⁸⁸⁵ *Ibid.* p. 21

compétition avec le monde naturel qui nous est donné. À travers son analyse de Coney Island, Koolhaas donne à voir à la fois le sens qu'il attribue au mot *architecture*, et comment cette architecture s'incarne. Il écrit :

« En moins d'une décennie, ils ont inventé et imposé un urbanisme fondé sur la nouvelle technologie du fantasme, une conspiration permanente contre les réalités du monde extérieur. Cet urbanisme définit des rapports entièrement nouveaux entre le *site*, le *programme*, la *forme*, et la *technologie*. Le *site* est devenu désormais un état miniature ; le *programme* est son idéologie et l'*architecture* est l'utilisation de l'arsenal technologique pour pallier la perte de matérialité. »⁸⁸⁶

La construction de cette phrase est très intéressante du point de vue du sens qu'elle assigne au mot *architecture*. Il y traite de *site*, *programme* et *forme*, c'est-à-dire des trois objets par lesquels on définit habituellement les conditions du projet en architecture. Mais il ajoute un quatrième terme : *la technologie*. Étonnamment, alors qu'il désigne comment l'urbanisme de Coney a réarticulé différemment la relation entre *site*, *programme* et *forme*, c'est au quatrième terme de *technologie* qu'il assigne le mot *architecture*. L'architecture y est définie comme *utilisation de l'arsenal technologique pour pallier la perte de matérialité*. Dès lors, dans *New York Délire* on peut dire que chez Koolhaas cette *technologie* est :

1/ Une proposition de définition de l'architecture non pas comme production de bâti mais comme processus de mise en ordre du réel articulant l'idéologie et la technique. L'architecture produit un précipité de réalité collective, né de la rencontre entre les désirs collectifs et les potentialités de la technique.

2/ Dans sa version *Coney Island*, l'architecture ainsi définie, consiste à mobiliser les moyens technologiques à disposition pour que l'idéologie d'un monde fantasmé puisse s'incarner. Une technique est ainsi réinventée. Il ne s'agit plus de la technique canonique de l'antique, intelligence mécanique de basse énergie qui chez Vitruve consistait en un savant travail des assemblages. La technique est entendue désormais comme mise en œuvre d'un monde technologique produisant une somme d'effets. L'architecture instaure un nouveau régime de réalité dans lequel le réel pèse moins que les effets produits par la technologie sur le réel. Ou, pour le dire avec ses mots :

« La métropole aboutit à une pénurie de réalité. Les multiples réalités artificielles de Coney proposent une solution de rechange. »⁸⁸⁷

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 61-62

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 62

Le manhattanisme comme architecture

L'architecture n'est donc pas le bâtiment mais la possibilité d'un ordre du monde dont tout bâtiment est une manifestation, parmi d'autres. *New York Délire* expose la manière dont le manhattanisme est *une architecture* entendue en de tels termes. Il écrit :

« Au cours de ces cinquante années, la tour a accumulé les significations suivantes : catalyseur de la prise de conscience collective, symbole du progrès technologique, repère signalant les zones de divertissement, court circuitier subversif des conventions et, finalement, univers autonome. »⁸⁸⁸

Ces mondes prennent parfois des proportions bibliques et, comme c'était le cas chez les constructivistes, ils accomplissent une mission civilisationnelle. Comme il le donne à lire dans le passage qui suit, ils unissent les humains dans l'espace, réduisant ainsi la possibilité de la guerre. On constate l'intérêt de Koolhaas pour la possibilité d'un espace pour le peuple tout entier, comme vaisseau pour l'expérience collective humaine dans ce passage⁸⁸⁹ à propos du bâtiment Woolworth :

« Le seul exploit de son existence vaut au Woolworth d'être doublement habité, par un occupant concret : "quatorze mille personnes, la population d'une ville", et par un occupant intangible : "cet esprit de l'humanité qui, grâce au commerce et aux échanges, rapproche les êtres dans la compréhension et dans l'espace, et réduit les risques de guerre et d'effusion de sang. »⁸⁹⁰

Mais l'architecture proposée par le manhattanisme est, selon Koolhaas, le lieu d'une proposition plus précisément architecturale qui engage la transformation profonde des préceptes de l'architecture antique et humaniste. Cette proposition, il la définit comme *lobotomie architecturale*. Cette définition nous éclaire sur le sens du mot architecture pour Koolhaas lorsqu'il écrit à propos des Murray's Roman Garden :

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 93

⁸⁸⁹ Il faudrait analyser ici le rapport spécifique que Koolhaas entretient avec l'artificialité et le commerce en tant qu'individu natif de Hollande, pays au sol créé artificiellement et dont le rapport au commerce est profond. Dans un entretien qu'il organise avec Kenneth Frampton en 1998 au Berlage Institute, Koolhaas avance l'idée qu'un *régionalisme* n'est pas forcément un vernaculaire souhaitable, comme le défend Frampton, mais peut-être une tradition toxique de relation au monde qu'il décrit, dans le cas de la Hollande, comme une « fétichisation du commercial, depuis le XVII^e siècle, et une soumission aux forces extérieures, la fluidité des flux de marchandises et l'importation et l'exportation. ». Notre traduction in « The Berlage Archive: Rem Koolhaas + Kenneth Frampton », 1998 <https://youtu.be/7UcKeyxD6T4>, min 29

⁸⁹⁰ Rem Koolhaas, *New York... Op. cit.*, p. 100. Les derniers mots cités entre parenthèses sont ceux d'un dénommé Edwin A. Cochrane, dans un livre intitulé *The Cathedral of Commerce*. Edwin A. Cochrane, *The Cathedral of Commerce*, éditeur inconnu, 1916

<https://archive.org/details/thecathedralofco00cochiala/page/n3/mode/2up?view=theater> Il est étonnant d'y constater le retour des grands thèmes, dans d'autres termes, de l'architecture classique de la guerre, mais aussi de l'entre communication des savoirs et des richesses tels que les énonçait Alberti en introduction de son *Art d'édifier* Alberti, *L'art d'édifier*, *Op. cit.*, p. 48-49

« La lobotomie satisfait à la double exigence conflictuelle imposée à l'automonument en engendrant deux architectures séparées. L'une est l'architecture des extérieurs métropolitains qui, en tant qu'expérience plastique, concerne la ville. L'autre est une branche en mutation du *design* intérieur qui, grâce aux technologies de pointe, modifie et invente une mémoire et ses iconographies de soutien, capables d'enregistrer et de conditionner les transformations culturelles. »⁸⁹¹

En parlant de deux architectures séparées à propos d'un même bâtiment, Koolhaas applique le mot *architecture* à deux entités distinctes et pourtant liées. Un bâtiment n'est donc pas *une* architecture, il peut être l'articulation de plusieurs architectures. L'application du terme *architecture* aussi bien à l'architecture du bâtiment qu'à l'architecture décorative en pastiche romain située à l'intérieur du bâtiment, atteste du fait que le terme *architecture* est à comprendre comme la mise en ordre d'éléments hétérogènes entre eux et non pas comme la construction d'un bâtiment.

Fait notable, alors qu'aujourd'hui on traite généralement d'architecture, entendue comme production de bâti, de manière sérieuse, ce qu'on appelle *architecture d'intérieur* est revanche déconsidérée. La *vraie* architecture dans notre inconscient collectif généralisé contemporain *produit du bâtiment*, là où la *fausse* architecture *produit de la décoration*⁸⁹². Cette distinction vrai-faux n'existe pas chez Koolhaas pour qui *est architecture ce qui ordonne des éléments*. Toute mise en ordre d'éléments, qu'il s'agisse d'un bâtiment ou d'une architecture d'intérieur est une architecture *vraie*, au sens plein et entier du terme. Ceci permet deux choses depuis la question qui est la nôtre de l'existence d'une architecture par-delà la production de bâti chez Koolhaas :

(1) Koolhaas renoue ainsi avec une tradition architecturale antique de considération de la scénographie, qui a été travaillée avec autant d'attention que du bâti par des architectes majeurs depuis Vitruve. C'est par exemple le cas de Palladio qui, en association avec Trissino, commença sa carrière en transformant la ville de Vicence en une « nouvelle » Rome antique, par le biais d'une scénographie temporaire, d'échelle urbaine⁸⁹³.

⁸⁹¹ Rem Koolhaas, *New York... Op. cit.*, p. 104

⁸⁹² On retrouve cette distinction dans la gravité avec laquelle ses deux professions sont juridiquement considérées en France. L'architecte d'intérieur n'est pas une profession réglementée contrairement à celle de l'architecte producteur de bâtiment.

⁸⁹³ « En 1543, Palladio obtient sa première commande publique à Vicence, la réalisation de l'appareil triomphal érigé à l'occasion de la prise de possession du diocèse par l'évêque Niccolò Ridolfi. Le long de la rue principale de la ville, marquée par des obélisques, des statues colossales et un arc à quatre côtés, Palladio a superposé des arcs de triomphe et des façades de temples sur des bâtiments préexistants. La scénographie éphémère à l'échelle urbaine, en bois et en stuc, n'a été mise en place que pour le jour de l'entrée, le 16 septembre, mais elle préfigure les décennies suivantes consacrées à la transformation de la Vicence gothique en une nouvelle Rome. Guido Beltramini – *Dizionario Biografico degli Italiani* – Volume 80 (2014), Accessible en ligne : https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-palladio_%28Dizionario-Biografico%29/

(2) Koolhaas permet de réintégrer la culture populaire à la culture savante, ou de faire éclater la pertinence d'une telle distinction. On pourrait encore dire qu'il permet de repenser la culture savante depuis la culture populaire. L'architecture du *Murray's Roman Garden* est déconsidérée depuis la gravité du savoir architectural lorsqu'il est entendu comme vérité de la construction : l'architecture du *Murray's Roman Garden* est toute faite de faux vis-à-vis de la tradition. Mais Koolhaas nous fait remarquer que, finalement, l'architecture qui aura le plus d'effet sur la structuration réelle de la vie collective est cette *fausse* architecture du *Murray's Roman Garden*, en cela qu'elle crée des espaces capables d'articuler au plus juste les désirs des sujets et les potentialités offertes par la technique. L'architecture du *Murray's Roman Garden* crée un monde qui s'accorde à nos désirs⁸⁹⁴. Il écrit :

« À partir du début du XX^e siècle, la lobotomie architecturale permet une révolution urbaniste par étapes. À travers la mise en place d'enclaves telles que les jardins romains — cités de refuge affectif pour les masses métropolitaines déshéritées, représentant un monde idéal éloigné dans le temps et dans l'espace, à l'abri des espaces corrosifs, de la réalité — le métaphorique supplante l'utilitaire dans Manhattan. »⁸⁹⁵

Le *Murray's roman garden* est peut-être ce qui se rapproche le plus, à New York, de la piscine soviétique de Moscou et du communisme rabelaisien de Koolhaas, en tant que ce lieu fournit un *refuge affectif pour les masses métropolitaines*⁸⁹⁶.

Comprendre le sens du mot *architecture* chez Koolhaas n'est ici qu'un préalable à notre tentative d'identification de ce qui chez lui constitue un savoir spécifique de l'architecture par-delà la production de bâti. Si l'architecture est la création de mondes artificiels, il nous reste à comprendre comment ce savoir procède. Nous défendrons ici deux hypothèses.

(1) Une singularité de l'approche de Koolhaas réside dans la proposition d'une pensée fondamentalement critique, en rupture avec des postures épistémologiques de basse intensité puisque peu théorisées qui, selon nous, étaient dominantes au sein du « mouvement moderne ».

⁸⁹⁴ La formule est attribuée à André Bazin par Godard dans l'introduction de son film « Le mépris », de 1963. « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs »

⁸⁹⁵ Rem Koolhaas, *New York... Op. cit.*, p. 104-105

⁸⁹⁶ Nous n'avons pas la possibilité d'en faire état ici mais, tout au long de sa carrière, Koolhaas atteste d'un intérêt constant pour un espace communiste à l'échelle du prolétariat. L'exemple paradigmatique de cet intérêt est la transformation des fondations du Palais des Soviets en gigantesque piscine. Il écrit : « L'espace des fondations, inondée de toute façon par les fuites persistantes, a été déclarée piscine. Celle-ci était assez grande pour accueillir toute la population de Moscou. [...] La piscine devient positivement romaine : arène, absorbeur, condenseur social, grand émancipateur, connecteur – indéniablement fabricant de communauté... » in Rem Koolhaas, « Palace of the Soviet : virtual architecture, a bedtime story », in Rem Koolhaas, *S,M,L,XL, Op. cit.*, p. 823-825

(2) Si l'approche critique de Koolhaas peut parfois se perdre dans, ou être confondue avec, de la simple polémique journalistique, il nous paraît que, en tant qu'ensemble, son travail participe d'une rupture épistémologique importante dans l'évolution du savoir architectural au vingtième siècle. Ce fait majeur est le développement de la *recherche* au sein du savoir architectural. Koolhaas n'est évidemment pas responsable de ce développement, qui est un fait massif. Mais il est un compagnon de route de cette transformation majeure, suivant laquelle il développera une quantité importante et variée de travaux. Il ira jusqu'à créer une seconde agence, miroir de la première, AMO qui contrairement à OMA développe de la *pensée architecturale* (*architectural thinking*) dissociée de la production de bâti.

Nous analyserons ces deux hypothèses en deux temps. Un premier temps consistera à présenter la distinction entre la pensée incantatoire des modernes et la pensée critique chez Koolhaas. Un second temps sera consacré à l'analyse des termes de *pensée architecturale* et de *recherche* dans ses travaux.

A/ UNE PENSÉE CRITIQUE EN PLACE DE LA PENSÉE INCANTATOIRE MODERNE

Nous l'avons constaté dans le tableau précédent en analysant la figure de Le Corbusier, deux polarités épistémologiques structuraient le « mouvement moderne ». Une polarité pour laquelle les questions de forme et d'autorat étaient centrales, dont Le Corbusier était vraisemblablement la figure la plus saillante. Une seconde polarité pour laquelle ces questions formelles et d'autorat avaient pour vocation de disparaître derrière des dispositifs institutionnels et productifs horizontalisés, dont Ernst May est une des figures les plus représentatives. C'était aussi la tonalité dominante de la déclaration de La Sarraz du premier CIAM.⁸⁹⁷

Malgré leurs différences, ces deux tendances étaient, l'une comme l'autre, lourdement investies dans une compréhension de l'architecture par-delà la production de bâti. On le constate pour la première tendance dans le système de mesure du *Modulor*, proposé par Le Corbusier, et pour la seconde, dans l'expérience collective de réinvention des modes de production de la réalité dans sa totalité, appliquée à l'échelle de la ville Francfort, portée par Ernst May et son équipe.

Mais derrière l'ambition partagée d'une architecture par-delà la production de bâti, un clivage fort est clairement lisible, du point de vue épistémologique, entre ces deux

⁸⁹⁷ Rappelons que cette déclaration commençait par ces mots : "I. Économie générale 1. La notion de l'architecture moderne comporte la liaison du phénomène architectural à celui de l'économie générale. 2. La notion de "rendement" n'implique pas une production fournissant un profit commercial maximum, mais une production réclamant un effort de travail minimum. 3. La nécessité du rendement le plus efficace est la conséquence inéluctable du régime appauvri de l'économie générale » in « Déclaration de La Sarraz », 26 juin 1928, Article 1, 2, 3 du chapitre I

polarités. Ce clivage apparaît dans la manière de considérer l'architecture comme savoir. La première tendance reposait sur la figure d'un créateur, hyper personnalisée, présentée suivant la trame narrative de l'héroïsme individuel, chevalier de la modernité contre les forces réactionnaires et conservatrices. Cette tendance reposait sur une posture épistémologique a-critique, subjective et incantatoire. Le Corbusier donne un exemple de ce positionnement épistémologique dans *Quand les cathédrales étaient blanches* lorsqu'il écrit :

« Je n'ai ni le temps à consacrer aux enquêtes nécessaires, ni le goût de me plonger dans l'étude des faits minutieux pour acquérir un jugement "scientifique" sur les peuples. Je voyage en ouvrant l'œil et l'oreille, sans plus. Je possède une pratique, acquise par l'amour des choses de l'art, qui me permet de découvrir, par ce chemin, le verdict révélateur. L'art est l'expression inconsciente, incontrôlable, infrelatable de l'esprit d'une époque et de l'esprit des peuples au moment où ceux-ci sont suffisamment façonnés par le réseau tissé par les usages, les lois, l'administration, quand une unité est atteinte. L'art révèle. »⁸⁹⁸

La seconde tendance aspirait à l'effacement du sujet créateur, considéré comme une forme d'atavisme bourgeois, et travaillait à l'établissement de processus industriels désobjectivés, scientifiques et collectivisés. Hannes Meyer écrivait par exemple en ce sens :

« L'architecture n'est plus l'art de construire. Construire est devenu une science. L'architecture est une science de la construction. Construire n'est pas une affaire de sentiment mais de connaissance. Construire n'est pas par conséquent un acte de composition sentimentale. Construire est un acte d'organisation réfléchi. L'architecte est l'organisateur des sciences de la construction. L'architecte n'est pas un scientifique au sens étroit. »⁸⁹⁹

L'ensemble des figures mythiques du mouvement moderne a navigué, au gré de leurs travaux, entre ces deux polarités. Mais ce bornage épistémologique du savoir architectural existait et les figures individuelles du « mouvement moderne » étaient amenées à s'y positionner. Aujourd'hui, il nous semble que ces deux polarités, *individuelle chaude* et *collective froide*, sont toujours actives et que Rem Koolhaas appartient à la seconde. Nous voyons ici quatre raisons majeures de cette appartenance à cette polarité épistémologique désobjectivée :

(1) Les deux polarités proposées ici sont ancrées dans des traditions philosophiques bien plus puissantes et anciennes que celles esquissées en architecture au siècle dernier. Rem Koolhaas est hollandais et son travail s'inscrit dans la tradition

⁸⁹⁸ Le Corbusier, *Quand les... Op. cit.*, p. 184

⁸⁹⁹ Hannes Meyer cité par Anatole Kopp, *Quand le moderne... Op. cit.*, p. 49

pragmatiste d'une nation marchande ayant un rapport éminemment technique et programmatique à son propre territoire. C'est en tant qu'il est vraisemblablement influencé par une telle *culture générale*, qu'il peut être rattaché à cette seconde posture épistémologique collectiviste et distanciée.

(2) Le rattachement fondateur de Koolhaas aux constructivistes atteste aussi de ce positionnement épistémologique. Pour Koolhaas l'architecture est l'écriture d'un scénario pour l'existence et non pas un exercice formel sensualiste. L'anthropologue Albena Yaneva a rédigé un ouvrage sur le mode de production de projet au sein de l'agence AMO après y avoir effectué une période d'observation. Elle rapporte un fonctionnement d'intelligence collective au sein d'une structure de production plus horizontale que verticale. Elle explique à ce propos :

« Si Rem Koolhaas ne dessine pas, ou ne dessine que rarement et de manière occasionnelle, c'est parce que le design au sein de OMA commence souvent par une expérimentation collective à la table des maquettes et non par un croquis individuel ; il est produit par et "est une réponse à un certain maillage" d'architectes, d'ingénieurs, d'entrepreneurs et de consultants, de logiciels de dessin et de mains qui dessinent, de planches et de calques. L'action de conception est distribuée différemment chez OMA par rapport aux pratiques de Hadid ou de Gehry. Ainsi, il y est tout à fait évident qu'un architecte n'est pas seul dans le processus de création ; il existe une variété d'autres acteurs, humains et non humains, qui participent à la conception qui en font une entreprise hétérogène et véritablement coopérative. Comme le dit Rem lui-même, "ce n'est pas moi, c'est fait par OMA". Un bâtiment ou un concept urbain qui porte le sceau de OMA émerge comme l'effet relationnel de tout un réseau plutôt que comme une esquisse qui voyage et est collectivement transformée, modifiée et traduite sur le chemin de la construction finale. »⁹⁰⁰

La dissociation de la notion d'auteur et la tentative d'envisager la production architecturale de manière programmatique, scénaristique comme il le dit lui-même, rattache Koolhaas à cette seconde posture épistémologique. Koolhaas fait état de ce positionnement épistémologique froid et désubjectivé dans cette formule :

« Ce qui est important, c'est que le bâtiment soit un diagramme. »⁹⁰¹

Un tel énoncé est très distant de la posture épistémologique de Le Corbusier lorsqu'il écrit :

« Le sentiment déborde. Le sentiment, c'est un impératif catégorique contre lequel rien ne tient. Le sentiment — sort ambigu de certains mots — est précisément ce qui ne se sent pas, ne se mesure pas.

⁹⁰⁰ Albena Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*, notre traduction, 010 Publishers, 2009, p. 11

⁹⁰¹ Rem Koolhaas, conférence « Recent Works », *Op. cit.*, min 16

C'est inné, violent ; ça pousse, ça agit. On pourrait l'appeler plus petitement l'intuition. »⁹⁰²

Cette formule de Koolhaas est en revanche en résonance forte avec les propos de Hannes Meyer lorsqu'il écrit :

« L'édifice socialiste n'est ni beau ni laid ; il est complet ou incomplet, valable ou non valable. Le résultat d'un processus organisationnel ne dépend pas d'un jugement esthétique. »⁹⁰³

(3) Troisième point, Koolhaas est très critique du système dit des *starchitectes*. Là encore, aucun acteur n'est exempt de contradiction ou en retrait des processus dominants des modes d'exercice de son temps. Nul doute que Koolhaas, bon gré mal gré, a participé au processus de starification des architectes. Mais sur la question de l'autorat, il est à noter que, pour Koolhaas, l'établissement de l'économie de marché a été l'occasion pour la posture épistémologique subjectiviste d'écraser la position épistémologique d'intelligence collective, rendant cette dernière quasiment inintelligible. Il exposait son point de vue à ce propos en 2015 :

« Après l'économie de marché, tous nos bâtiments demandent presque une expression plus personnelle. Ce n'est pas non plus un bâtiment qui représente nécessairement une civilisation particulière, c'est un moment d'expression d'une initiative privée. Et l'architecture est clairement devenue, même dans le cas d'un musée, un élément de marketing. »⁹⁰⁴

Interrogé directement sur sa relation à ce statut de *starchitecte* il déclarait :

« Alors, comment aborder, en tant qu'architecte, le cynisme – dont vous êtes probablement aussi en partie responsable mais que vous avez essayé de contrer dans chacune de vos opérations ? Comment trouver la terminologie nécessaire pour en parler ? Lorsque nous avons créé OMA, nous avons délibérément laissé nos noms en dehors. Toutes les autres agences portaient le nom des associés. Je pense que le mot "starchitecte" implique que vous êtes un connard qui s'en fout. »⁹⁰⁵

Cette critique du régime néolibéral d'hyperpersonnalisation des figures individuelles relève de cette seconde posture épistémologique.

(4) La quatrième raison qui nous amène à considérer que Koolhaas se situe dans la filiation de cette posture épistémologique critique et analytique est la manière répétée qu'il a d'ancrer son rapport à la discipline architecturale dans les sciences humaines

⁹⁰² Le Corbusier in *Urbanisme*, *Op. cit.*, p. 33

⁹⁰³ Hannes Meyer cité par Anatole Kopp in *Quand le moderne...* *Op. cit.*, p. 49

⁹⁰⁴ Rem Koolhaas, conférence « AUS Lectures », min 13

⁹⁰⁵ Financial Times, « Rem Koolhaas: "The word starchitect makes you sound like an a**hole" »
<https://www.ft.com/content/7180ef52-2198-11e8-a895-1ba1f72c2c11>

en général et dans le journalisme en particulier. Il expliquait à ce propos dans un entretien pour le *Financial Times* :

« “À ce stade,” ajoute-t-il. Je me sens à peine architecte, [plutôt comme] un journaliste ou un anthropologue. Le journalisme est, par définition, une séquence d'intérêts plutôt qu'un engagement dans un seul projet. »⁹⁰⁶

Dans le tableau précédent, nous avons défendu l'idée que Le Corbusier est un penseur peu théorique et a-critique. En cela Le Corbusier est un moderne, il découvre naïvement, avec enthousiasme, les potentialités du nouveau monde de la machine. De fait, c'est en ce sens que Koolhaas est pour nous *postmoderne*, même s'il a attaqué à de nombreuses reprises ce terme. Koolhaas incarne une génération qui se réveille *avec la gueule de bois* de la modernité et qui, dans un éclair de lucidité matinal, compte ses plaies. C'est ce que nous entendons par une posture analytique et critique.

Il est cependant un aspect par lequel Koolhaas n'est pas *postmoderne*, par lequel il est même probablement encore un moderne : Koolhaas n'est pas dans l'abandon des *grands récits* tel que l'a théorisé Lyotard dans son ouvrage sur *La condition postmoderne*.⁹⁰⁷ Il reste un grand discours chez Koolhaas, celui de la possibilité de transformer le monde à grande échelle, de peser de manière significative sur le cours des choses et sur la constitution de l'ordre du monde. C'est ce dont attestent ses références répétées à la notion d'utopie et son indéfectible ancrage dans le constructivisme des architectes soviétiques de la révolution bolchévique, *malgré tout*.

TENSION ENTRE UTOPIE ET CRITIQUE

Nous en avons fait état précédemment, Koolhaas utilise souvent l'humour acide à l'égard du verbiage des architectes et du manque d'ambition sociale réelle des architectes de son temps. Il en donne la démonstration dans un texte de *S,M,L,XL* à propos de ses études à l'*Architectural Association* où il écrivait :

« Incomparable mélange, en d'autres termes, de barbarie celtique (ou simplement anglo-saxonne ?) et de bouillonnement intellectuel. S'il y a un complot, dans n'importe quelle école, c'est l'éternel — simple impératif darwinien peut-être — de chaque génération qui tente d'incapaciter la suivante sous couvert de processus éducatif. Ici, il est très perceptible et très coûteux. »⁹⁰⁸

Qu'est-ce qui pense chez Koolhaas ? S'agit-il ici de théorie architecturale, de littérature, ou bien « simplement » de ce que l'on pourrait appeler *de la pensée* ? On

⁹⁰⁶ *Ibid.*

⁹⁰⁷ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, 1979

⁹⁰⁸ Rem Koolhaas, Madelon Vreindorp, Elia Zenghelis, and Zoe Zenghelis. « Exodus, or The voluntary prisoners of architecture », notre traduction, in Rem Koolhaas, *S,M,L,XL, Op. cit.*, p. 216

pourrait y lire du Adorno, du Baudrillard peut-être. Il est en tout cas établi que Koolhaas est un lecteur de l'ensemble de ces auteurs de théorie critique ne relevant pas du domaine de l'architecture. Il écrit à leur propos :

« Notre sagesse amalgamée peut être facilement caricaturée : selon Derrida, nous ne pouvons pas être Entiers, selon Baudrillard, nous ne pouvons pas être Réels, selon Virilio, nous ne pouvons pas être Là. "Exilés dans le monde virtuel" : intrigue pour un film d'horreur. »⁹⁰⁹

Mais la posture épistémologique critique de Koolhaas se présente sous la forme singulière d'une articulation entre trois choses : (1) un appareil d'analyse quantitative et journalistique visant à coller au réel. (2) une dimension utopique visant à transformer l'ordre civilisationnel de l'existence humaine. (3) un dispositif narratif relevant d'une forme de littérature théorique et critique.

Ce trio épistémologique instaure un rapport singulier à la notion d'utopie chez Koolhaas, c'est-à-dire à l'égard de la notion de *projet*. Nous avons vu dans l'analyse des précédentes figures qu'une proposition de projet d'ensemble existait pour la transformation de la totalité de leur monde. C'est le cas chez Alberti, Vauban, Le Corbusier, etc. Chaque fois, ces horizons projectuels étaient proposés sous des formes pleinement positives et joyeuses qui résonnent avec l'utopisme solaire du dix-neuvième siècle dont le livre *Que faire ?* de Nikolai Tchernychevski était une forme paradigmatique. Les *Joies essentielles*⁹¹⁰ de Le Corbusier résonnaient pleinement avec ce qu'on pouvait lire chez Tchernychevski lorsqu'il écrivait :

« – Et tout le monde va vivre comme cela ? — Tout le monde [...]. Le printemps et l'été éternels, la joie éternelle pour tous. [...] Tu connais l'avenir, il est radieux, il est merveilleux. Dis-le donc à tous : tel sera l'avenir, il sera radieux et beau. Aimez-le, aspirez-le, travaillez pour lui, rapprochez-le, puisez en lui pour le présent autant qu'il vous sera possible de le faire ; votre vie sera radieuse et belle, fertile en joies et en plaisirs. »⁹¹¹

Chez Koolhaas, on constate une même quête d'un projet total d'émancipation. Mais cette utopie est fondamentalement indissociable d'une forme de critique. On pourrait dire qu'en cela il est, là encore, rabelaisien, lorsqu'il écrit par exemple dans *Exodus* :

« La première partie, l'hôpital, contient tout l'arsenal de la médecine moderne, mais elle est consacrée à une désescalade radicale du processus médical, à l'abolition de la course compulsive à la guérison. Ici,

⁹⁰⁹ Notre traduction. Rem Koolhaas, « What Ever Happened to Urbanism », in Rem Koolhaas, *S,M,L,XL*, *Op. cit.*, p. 967.

⁹¹⁰ « Le travail, l'immense développement des villes – n'est conduit que par le profit, contre le bien des hommes. Le retournement de cette situation fautive peut seul apporter les joies essentielles. » in Le Corbusier, *Quand les... Op. cit.*, p. 226.

⁹¹¹ Nikolai Tchernychevski, *Que faire ?* Éditions des Syrtes, p. XX.

pas de battements de cœur forcés, pas d'invasions chimiques, pas de prolongation sadique de la vie. Cette nouvelle stratégie abaisse l'espérance de vie moyenne et avec elle, la sénilité, la déchéance physique, la nausée et l'épuisement. En fait, les patients ici seront "en bonne santé". »⁹¹²

Koolhaas ne se situe pas dans une utopie sans nuage. Il ne se situe pas non plus dans la dystopie. Il propose une société à la fois très proche du monde dans lequel nous vivons, mais dans laquelle un réagencement de certaines parties est opéré. Ce réagencement a des propriétés dialectiques en cela qu'il donne à voir à la fois une critique du monde contemporain, et une sortie libératoire de ce dernier par quelques agencements radicaux opérés dans ce réel. Chez Koolhaas la violence d'hyper réalité qu'est le mur de Berlin n'est pas transformée dans l'hyper *irréalité* du monument continu de Superstudio. Le mur de Berlin est transformé en une hyper réalité *autre*, de la jouissance des corps ou de la guérison du concept de santé. Le mur de Berlin ne devient pas une surface lisse sur laquelle se promener librement. Le mur de Berlin reste dans la factualité des corps. Chez Koolhaas les corps sont poussés de leur limite funeste qu'est la mort, à leur limite de plaisir qu'est le jouir.

D'un point de vue épistémologique, ces décalages dans le réel ne sont pas de grands gestes d'auteurs. Quelque part entre le surréalisme, le nouveau réalisme et l'hyperréalisme, Koolhaas use du savoir architectural sous la forme d'une utopie à la fois *analytique*, depuis une montagne de données collectées, et *critique*, par une forme littéraire de projet issue de la tradition du réalisme.

B/ REM KOOLHAAS, LA PENSÉE ARCHITECTURALE ET LA RECHERCHE

« Il y a dix ans, je suis devenu professeur à Harvard à la condition de ne pas avoir à m'impliquer dans l'enseignement du projet et de faire de la recherche, c'était avec un doyen en particulier. Parce que je me proclamais ignorant de nombreuses situations, tout ce que j'offrais était de défaire cette ignorance avec les autres étudiants, d'où qu'ils viennent. [...] Il y a actuellement un nouveau doyen et ce type de relation entre une école et un poste de professeur basé sur de la recherche devient un fait controversé. J'ai énormément de mal à convaincre l'école et le doyen de l'intérêt de cette position. Voilà une simple preuve supplémentaire de l'incroyable résistance de l'architecture à réinventer la discipline. »⁹¹³

Koolhaas est un des architectes qui a tenté d'accompagner la transformation profonde de l'architecture dans son rapprochement à la recherche. Ce type de participation est rare parmi les architectes de sa génération engagés dans la pratique de la production de bâti. Elle est d'autant plus rare qu'il est l'un des seuls à notre connaissance à avoir créé un outil de production spécifiquement dédié à la production de connaissance par

⁹¹² Rem Koolhaas, *S,M,L,XL Op. cit.*, p. 16

⁹¹³ Rem Koolhaas, *S,M,L,XL, Op. cit.*, p. 967

l'architecture. La question est trop large pour être traitée ici de savoir si AMO constitue en soi de la recherche en architecture. Ce qu'il nous paraît important cependant de constater est la proposition épistémologique de Koolhaas, OMA et AMO, de développer un outil de production de *pensée architecturale* et de l'avoir maintenue dans le temps depuis une vingtaine d'années.

À PROPOS DE LA DISTINCTION ENTRE *ARCHITECTURE* ET *ARCHITECTURAL THINKING*

Nous nous tiendrons ici à distance du serpent de mer qu'est l'exercice de définition de la *recherche en architecture*. Ce qui nous semble important de traiter ici est de regarder comment l'entité AMO, proposée par OMA et Rem Koolhaas, constitue un catalogue d'hypothèses, mené depuis une vingtaine d'années, de *ce que pourrait-être*, et de *ce qu'est peut-être*, une production de recherche dans le champ de l'architecture. Qu'entendons-nous par là ? À des fins de précision, disons que nous entendons ici le terme *architecture* dans son sens humaniste dominant de production savante de bâti, et que nous entendons ici *la recherche* comme ce qui est produit par l'université sous la forme des sciences dites exactes et des sciences dites humaines. AMO constitue une tentative, plutôt rare dans les années quatre-vingt-dix, de développement d'une recherche qui (1) n'est pas produite dans le cadre de l'université et qui (2) se revendique comme étant produite depuis le savoir architectural. On peut dire que Koolhaas, dans le rapport de *salissure* ontologique et rabelaisien qu'il entretient avec tout ce qu'il touche, a joué le jeu de tenter de s'approprier des modes de pensées analytiques et critiques exogènes à l'architecture, issus de formes de production universitaires, dans son travail d'architecte.

Mais en quoi le travail de Koolhaas et d'OMA constitue-t-il un apport à *la recherche en architecture* ? Entendons-nous bien, il y a toujours eu de la théorie en architecture. Le premier texte qu'a laissé Vitruve à la discipline atteste du fait que, en quelque sorte, il n'y a pas d'architecture sans théorie. Par ailleurs, nous l'avons vu dans ce travail à maintes reprises, le savoir architectural est déjà structuré, dès ce premier texte, sur une multitude de savoirs. Ce n'est donc pas non plus une nouveauté pour les architectes d'avoir recours à des disciplines dont on pourrait penser que, a priori, elles ne relèvent pas du domaine spécifique de l'architecture. Mais la proposition d'AMO consistant à (1) avoir recours en tant qu'architecte à des analyses quantitatives, (2) à faire référence à de la littérature grise, (3) à s'intéresser à d'autres objets que la production de bâti, semble relever d'un rapport spécifique qui diffère de ce qui avait été tenté jusqu'ici, notamment dans les expérimentations liées à la pluridisciplinarité issue de mai 1968. Ceci devrait faire l'objet d'une étude spécifique, mais le fait que des architectes tentent de travailler *en chercheur* est épistémologiquement très différent de l'approche post-soixante-huit qui voyait les architectes travailler *avec* des chercheurs.

Il s'agit là d'une différence radicale⁹¹⁴.

Une hypothèse de conclusion sur le rapport que Koolhaas entretient à l'architecture par-delà la production de bâti dans ses rapports à la notion de recherche consiste à dire que ce que Koolhaas nomme comme étant *architectural* c'est de l'architecture par-delà la production de bâti. Koolhaas utilise le terme d'*architectural thinking*, c'est-à-dire *la pensée architecturale*. Cette pensée est une autonomisation des processus de pensée qui régissaient la production de bâti et leur déploiement sur d'autres objets que la production de bâti. La pensée architecturale consiste en une forme de mise en cohérence d'éléments hétérogènes, appliquée à d'autres objets que la production de bâti. Il explique :

« Tout cela suppose une pensée "architecturale" sans forcément la nécessité de bâtir. [...] Il s'agit d'organisation, de stratégie, d'identité... Nous sommes en train de devenir une sorte de service capable d'intervenir partout dans la culture contemporaine ».⁹¹⁵

En d'autres termes, l'architecture est tombée de ce qu'il appelle l'architecture humaniste. Si l'architecture était un projet et une pensée de la totalité incluant la totalité du monde, l'*architectural* c'est un projet et une pensée de la totalité qui n'engage qu'elle-même et produit des effets sur la totalité du monde. L'exemple de *Murray's Roman Garden* est sur ce point éclairant. On retrouve à l'intérieur d'un bâtiment des temples grecs, cohérents à leur propre échelle, mais totalement coupés du bâtiment qui les contient, il n'y a aucun lien organique entre les deux. C'est le sens de ce passage de *New York Délire* à propos de l'autonomie de l'architecture :

« "L'architecture totale !", telle est l'ambition antihumaniste de Starrett, ainsi qu'elle ressort de son projet pour Manhattan ; une série de "tubes régulateurs de température et d'atmosphère" sont intégrés, en même temps que les cheminées, dans les cloisonnements à lambris de chêne de l'édifice. »⁹¹⁶

Mais, plutôt qu'une rupture entre Koolhaas et Vitruve, on pourrait aussi voir une forme de continuité épistémologique entre les deux. En effet, le projet vitruvien de *gnomonique*, qui consistait à proposer un ordre mécanique du déplacement des

⁹¹⁴ La question est lourde de conséquence dans la formation des architectes aujourd'hui. De notre expérience, l'articulation des architectes aux chercheurs dans les ateliers de projets dans les ENSA a pu avoir l'effet inverse du point de vue du développement de *la recherche en architecture* en renforçant la figure incantatoire épistémologique faible de l'architecte "auteur" entouré de chercheurs, plutôt que de faire des architectes des chercheurs eux-mêmes. De notre expérience dans l'enseignement, le déplacement des architectes vers les terrains de la recherche n'est pas toujours très apprécié de la part des architectes eux-mêmes, particulièrement ceux issus de la tendance épistémologique chaude et incantatoire. Mais ce déplacement n'est pas toujours très bien accueilli par les chercheurs universitaires non plus.

⁹¹⁵ Rem Koolhaas, « A conversation with Rem Koolhaas and... » in Hal Foster dans *Design et crime*, *Op. cit.*, note de bas de page n°24, pas 79.

⁹¹⁶ Rem Koolhaas, *New York... Op. cit.*, p. 91

sphères dans l'univers depuis une perspective géocentriste, était, dans les faits, tout autant découplé de la vérité du monde que ne l'est le *Murray's Roman Garden*. La théorie de Vitruve n'était qu'une invention sans aucun lien avec la réalité du mouvement des planètes. Comment aurait-elle pu l'être en présupposant la terre au centre du cosmos ? Une spécificité épistémologique de Koolhaas n'est donc pas tant de rompre avec le projet unitaire du lien entre cosmos et architecture. C'est de réaliser, avec un rire rabelaisien, que (1) depuis le début, les assemblages des architectes n'ont été que des constructions fausses qui se croyaient vraies, et (2) que dès lors, nous devrions reconnaître et assumer pleinement le lien épistémologique profond que l'architecture entretient avec l'erreur et l'échec. Chez Koolhaas il y a cette idée que les villes sont des catalogues d'échecs. Elles sont une accumulation accidentelle d'idéologies échouées les unes contre les autres. Koolhaas, de manière journalistique comme il le répète souvent, atteste du décalage existant entre les intentions et les résultats. Il explique à propos des villes en Europe :

« Par le biais effectif des erreurs de gestion idéologique, ses villes sont désormais des manuels exhaustifs d'erreurs ; la métropole européenne est comme un récif sur lequel chaque intention, chaque ambition, chaque solution, chaque question, chaque réponse s'échoue implacablement. »⁹¹⁷

Mais dans le même temps, il défend l'idée que la somme de ces échecs fonctionne *malgré tout*, comme à la Défense, à propos de laquelle il écrit :

« Que dire de ce point culminant qu'est La Défense, où toute la rigueur géométrique d'une ville s'effondre dans un maelström d'aléas et d'incohérences, rendu encore plus pathétique par la profusion de routes, rampes et autres "connexions" qui ressemblent à une soufflerie accidentellement exécutée en béton ? Et pourtant, il fonctionne mystérieusement ou, du moins, il y a plein de monde. »⁹¹⁸

Ça marche quand même parce que c'est *ridiculement beau*.⁹¹⁹ Et face au mur de Berlin, dont la puissance fait de lui soudainement un étudiant sérieux⁹²⁰, s'installe la conviction que, en architecture, la forme n'est qu'une conséquence inefficace d'autre chose.

⁹¹⁷ Rem Koolhaas, *S,M,L,XL, Op. cit.*, p. 206. Il exprime le même constat dans le text « shipwrecked », « naufrage ». Dans ce projet OMA produit un plan des projets phares de l'architecture moderne allemande n'ayant pas été réalisés. Le City of Slabs de Hilberseimer de 1928, Le Headquarters of the german Metallurgic Federation de Mendelsohn de 1929-1930 ou encore le gratte ciel de la Friedrichstrasse de Mies van der Rohe de 1921. Les idéologies, même non réalisées, sont des idéologies naufragées qui sont elles aussi échouées dans notre réalité. Rem Koolhaas, « Shipwrecked », *Ibid.*, p. 256

⁹¹⁸ Rem Koolhaas, « The terrifying beauty of the twentieth century », notre traduction, in Rem Koolhaas, *S,M,L,XL, Op. cit.*, p. 205

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 206

⁹²⁰ « Je ne savais pas à quoi m'attendre lors de ce voyage. J'avais espéré "faire" le mur en un jour et ensuite explorer le reste de la (des) ville(s). C'était tellement infini, je dirais, qu'on ne pouvait en prendre la mesure. Mais son attrait était hypnotique. Cela a fait de moi un étudiant sérieux. » *Ibid.*, p. 231

« Je ne croirais plus jamais à la forme comme principal vecteur de sens. »⁹²¹

En ce sens on peut dire que l'architecture de Koolhaas est, dans une certaine mesure matérialiste, en cela qu'elle donne à voir la manière dont les multiples incarnations de l'idéalisme s'échouent dans le réel. Elle reste cependant fortement ancrée dans l'idéalisme au sens où elle considère comme nécessaire l'ensemble de ces échecs, au point de s'employer à protéger ces cadavres d'idées incarnées. On le constate lorsqu'il écrit à propos des relations que les diverses générations de bâti entretiennent entre elles à Berlin :

« Depuis la récente redécouverte de la rue comme élément central de tout urbanisme, la solution la plus simple à cette condition complexe et ambiguë est de défaire les “erreurs” des années cinquante et soixante et de construire à nouveau le long du tracé des rues comme signe d'une conscience historique retrouvée. [...] Mais il est important de résister à cette tentation, d'éviter de faire partie d'un mouvement de balancier insensé où l'acceptation d'une doctrine architecturale particulière conduit — aussi sûrement que le jour suit la nuit — à l'adoption de son exact opposé quelques années plus tard : une séquence négative dans laquelle chaque génération ridiculise la précédente pour être annulée par la suivante. L'effet d'une telle séquence oui/non/oui est anti historique dans la mesure où elle condamne le discours de l'architecture à devenir une chaîne incompréhensible de phrases déconnectées. »⁹²²

De fait, la pensée critique est, chez Koolhaas, une manière fertile de produire un rapport au monde et à l'histoire. La critique ne relève pas tant du cynisme ou du nihilisme qu'elle s'amuse de ce spectacle du bas matérialisme, c'est-à-dire, des conséquences du poids du réel dans l'incarnation des idées. L'architecture est donc chez Koolhaas une modalité d'organisation d'objets autonomes, une accumulation de monades cohérentes à leur propre échelle, découplée de l'injonction d'une *harmonie* qui voyait *l'homme de Vitruve* parfaitement correspondre au carré et au rond. Une harmonie qui voyait aussi, encore chez Le Corbusier, les rapports du nombre d'or entrer en harmonie avec l'ensemble de la *création*. Pour l'architecture de Koolhaas, ce n'est pas le cosmos qui doit être mis en ordre, c'est la création humaine qui, de manière autonome et artificielle, est condamnée à naviguer dans le monde, rejeté comme pure extériorité.

Ceci n'est pas sans résonance avec l'histoire de la nation hollandaise, nation de marins dont le territoire a été créé artificiellement. Mais ce n'est pas non plus étranger au savoir architectural antique lui-même, qui visait à articuler les mondes humains à la *fortuna*. Koolhaas écrit à ce propos :

⁹²¹ *Ibid.*, p. 227

⁹²² *Ibid.*, p. 259

CONCLUSION : KOOLHAAS, *DU JUGEMENT À L'ANALYSE,* EN ARCHITECTURE

Koolhaas n'est pas une figure téléologique de notre travail. Il n'a pas inventé la dimension *gnomonique* de l'architecture. Il n'est pas la figure salvatrice venant clore ce portrait de famille des discours dominants de l'architecture structurant l'imaginaire de la discipline. Son rapport au monde pose des problèmes importants. L'artificialité du monde humain telle qu'elle travaille sa pensée du projet, en tant que coupure ontologique d'avec le monde vivant et non vivant, appelle à être sérieusement questionnée. On peut aussi dire, vraisemblablement avec lui-même d'ailleurs, que les tentatives qu'il a proposées pour essayer de *surfer*, contrecarrer, subvertir le marché n'ont pas fonctionné en tant qu'opposition signifiante au néolibéralisme et à l'économie de marché. Mais il nous faut reconnaître qu'il est assez isolé au sein de sa génération dans sa tentative d'avoir porté l'idée que (1) la pensée architecturale pouvait être utile pour penser la grande transformation néolibérale de l'économie de marché et (2) avoir travaillé à actualiser le savoir architectural en conséquence. Une autre transformation globale est en cours qui perpétue la pertinence d'une approche architecturale de la totalité du monde telle qu'il l'entend, c'est évidemment la question écologique et la menace que le capitalocène fait peser actuellement sur le vivant dans sa totalité.

Nous serions très heureux d'engager à son égard les principes de pensée analytique et critique qu'il défend lui-même pour montrer les limites de ces propositions épistémologiques. Mais, avant de mener un tel travail, il nous semble plus urgent de prendre au sérieux ses travaux, car quel autre architecte de la génération de Koolhaas (1) a procédé de manière analytique et non incantatoire (2) a publié des travaux sur d'autres architectes que lui même, (3) a considéré que le sort du monde était plus important que le sort de l'architecture en général et de la sienne en particulier ?

La critique a montré à juste titre les limitations de recherches produites par Koolhaas et AMO. Cependant, ce problème est-il à voir dans sa recherche ou dans le fait qu'il soit isolé dans cette entreprise au sein de sa génération, à minima, parmi les architectes qui, comme lui, sont aussi impliqués dans la production de bâti ?

Il serait de ce point de vue intéressant de revenir sur le livre *Harvard guide to shopping*

⁹²³ Rem Koolhaas, *S,M,L,XL*, *Op. cit.*, p. 971

qui avait suscité l'ire de l'intelligentsia de l'architecture en France à sa sortie. Regarder à froid aujourd'hui cet ouvrage c'est constater qu'il s'agissait d'une étude qui, en 2000, documentait comment le monde du *shopping* recyclait des anciens combattants de la guerre du Golfe dans le but d'utiliser leur savoir-faire logistique. Elle notait que, selon les Nations Unies, les ventes de Wal-Mart étaient plus importantes que le produit intérieur brut des trois quarts des économies mondiales. La conclusion du livre était que le *shopping* érode la civilisation. Dans une conférence à l'Architectural Association, Koolhaas expliquait une des tendances agressives du shopping et des nouveaux usages du mot *architecture* par-delà la production de bâti en ces termes :

« De manière plus sinistre, la technologie de la guerre des étoiles est utilisée par le monde de la marchandise pour capturer les éventuels déserteurs de magasins, suivant une forme d'*attaque préventive*⁹²⁴, avant qu'ils ne commencent à faire leurs achats ailleurs. Un logiciel d'intelligence artificielle appelé AIDA, *Artificial Intelligence Discrimination Architecture*, initialement développé pour détecter les missiles russes dans l'espace, trouve maintenant sa place dans le traitement des Big Data. [...] Le système analyse les informations sur les habitudes d'achat, en utilisant les détails des achats provenant des cartes de fidélité. Une fois pleinement développé, ce système [...] devrait être capable de repérer les "insatisfactions" en croisant les habitudes de vente existantes provenant des données des cartes de fidélité avec les paniers actuels. En cas de baisse sensible des ventes, AIDA reconnaîtra la disparité et activera des mesures correctives telles que le publipostage ou des offres spéciales, qui pourront être utilisées pour inciter le client à revenir dans le magasin. »⁹²⁵



Fig. 60 : Article du New York Times annonçant le recrutement d'un général de l'armée américaine pour sa politique de gestion de la distribution de ses marchandises

⁹²⁴ Le terme utilisé par Koolhaas est *preemptive strike* renvoie à la doctrine militaire d'attaque préventive portée par Georges Bush dans une tentative de légitimer auprès des Nations Unies une intervention militaire en Irak. Sur ce sujet : « The Bush Doctrine of Pre-emptive strike and its employment in Iraq war : status under international law and implications for India ». Sanjay Gupta, The Indian Journal of Political Science, Indian Political Science Association, Vol. 68, No. 1, 2007, p. 173-192.

⁹²⁵ Notre traduction Rem Koolhaas, conférence, « The Impact of Shopping on the Urban Condition ». Architectural Association, 2015, min 39

Ne devrions-nous pas considérer comme une chose positive que l'architecture se préoccupe de ce genre d'analyse ? AMO agit comme une veille des évolutions de l'architecture de la réalité et de l'usage du mot *architecture* dans cette réorganisation permanente.

Pour conclure sur Koolhaas, nous devrions collectivement pouvoir nous accorder sur deux choses, de manière analytique et critique. (1) Nous accorder sur le fait que c'est une très bonne chose pour l'architecture d'avoir vu Koolhaas sortir des rhétoriques langagières incantatoires du XX^e siècle puisque celle-ci auront vraisemblablement peu d'effet face aux tsunamis de diverses natures qui ont commencé de s'abattre sur nos sociétés, principalement du fait du réchauffement climatique. C'est-à-dire que nous devrions prendre collectivement acte que c'est une très bonne chose, autant qu'une étape épistémologique importante du savoir architectural, d'avoir défendu que l'architecture devait passer *du jugement à l'analyse*. (2) Nous devrions aussi pouvoir nous accorder à considérer que, si la tentative de recherche que constitue l'*architectural thinking* de AMO et Koolhaas n'est peut-être pas d'une qualité suffisante, le problème réside plus dans son isolement à mener ce type d'investigation et d'expérimentation que dans le fait qu'il les ait menées.⁹²⁶ Car après tout, n'est-ce pas la qualité fondamentale de la recherche que de travailler collaborativement et par accumulation d'expériences ?

Encore faudrait-il pour cela que *accumulation il y ait*... Nul doute que l'accueil glacial qu'ont reçu ses analyses dans les écoles d'architecture pèsera. Nul doute, de fait, que les incantations héroïques et chaudes des architectes du XX^e siècle ont encore quelques beaux jours devant elles. À condition que *jours il y ait*.

⁹²⁶ Il serait intéressant de mener un travail d'analyse sur le type de recherche auquel s'employaient Odile Decq, Jean Nouvel, Dominique Perrault, Christian de Portzamparc ou Rudy Ricciotti quand Koolhaas, GSD et AMO republiaient cet article du *New York Times* dans un livre d'architecture en 2000.

CONCLUSION

EN SOMME,
**ESSAI DE SYNTHÈSE
D'UNE ÉCONOMIE
GÉNÉRALE DU SAVOIR
ARCHITECTURAL**

I/ PRÉSENTATION

QU'EST-CE QUE L'ARCHITECTURE ?

Qu'est-ce que l'architecture ?⁹²⁷ L'objectif du présent travail est de permettre une prise de conscience collective du décalage important existant entre, d'une part, ce qui est enseigné et pratiqué de l'architecture aujourd'hui, et, d'autre part, ce qu'il en a été ces deux mille dernières années. Par ce travail nous aspirons à démontrer que l'architecture ne se réduit pas à l'art de bâtir, afin que les écoles et les agences d'architecture puissent se saisir d'autres problèmes pressants de notre réalité collective, depuis le savoir architectural, *par-delà la production de bâti*.

1/ Mais considérer que l'architecture n'est pas seulement de la production de bâti change la nature de ce que l'on nomme architecture. Il ne s'agit pas d'un changement quantitatif qui consisterait à inclure plus d'objets dans une discipline architecturale entendue comme production de bâti. Il s'agit d'un changement qualitatif qui consiste à comprendre que l'essence de l'architecture n'est pas fondée sur la production de bâtiment. L'architecture se fonde sur autre chose que le bâtiment. Cette opération est à la fois simple et difficile car si nous considérons que l'architecture c'est *seulement* du bâtiment alors les choses semblent faciles à comprendre, l'architecture est une chose concrète, visible, identifiable. À l'inverse, si l'architecture ce n'est pas *en soi* du bâtiment, s'il s'agit de quelque chose d'applicable au bâtiment autant qu'à d'autres objets, il devient difficile d'identifier ce qui fait la substance de l'architecture. Ceci ouvre ainsi la difficile question de savoir ce qu'est alors l'architecture. De quoi parle-t-on ? *In fine*, la question est aussi simple que cela : qu'est-ce que l'architecture ? Rappelons ici que ce travail ne s'est pas fixé pour objectif de répondre à cette question. Ce n'est pas à cela que nous avons travaillé. Par cette exploration des travaux et des écrits d'architectes ne relevant pas de la production de bâti, nous avons comme objectif d'imposer un débat sur la question des relations entre architecture et bâti. Nous ne nous sommes pas donné pour objectif d'apporter une réponse à la question de savoir ce qu'est l'architecture. Car si notre exploration historique de l'existence d'usages de l'architecture par-delà la production de bâti souhaite avoir valeur de preuve, une réponse à cette seconde question ne saurait jouir d'un tel statut. Une réponse à la question *qu'est-ce que l'architecture ?* relève nécessairement du champ de la proposition, de l'essai, et non de la démonstration.

Cependant, à ce stade du travail, il ne nous apparaît pas acceptable de dire *ce que l'architecture n'est pas*, sans, dans le même temps, essayer de proposer une définition

⁹²⁷ La question que porte ce travail a été finalement formulée clairement par Léo Pougnet que nous remercions vivement.

de ce qu'elle est peut-être, depuis l'endroit où nous nous situons aujourd'hui, transformés que nous sommes par la lecture de ce corpus de textes. Nous pensons aujourd'hui que laisser le lecteur devant l'étalage de pièces décomposées du moteur de l'architecture, sans tenter de le remonter, pourrait s'avérer contre-productif à la fois pour la discipline et pour l'hypothèse que nous défendons ici. Arrêtons-nous un instant sur deux problèmes que pourrait créer une absence de proposition de redéfinition de l'architecture.

a) Indistinction de l'architecture vis-à-vis du champ épistémologiquement ouvert du *design*

Autorisons-nous un moment dans l'introduction de cette conclusion à engager des considérations amples et spéculatives en avançant sur des terrains plus meubles. Il est possible que le fait de dissocier l'architecture de la production de bâti puisse provoquer une confusion entre *architecture* et *design*. Le design est un champ de production et de pensée construit sur une ouverture épistémologique importante. Si le champ du *design* est aujourd'hui animé d'un nombre important de travaux visant à faire face à cette ouverture épistémologique et à sa fragilité historiographique,⁹²⁸ ces travaux sont récents contrairement à l'architecture dont la pensée théorique et historiographique coïncide avec l'acte de naissance théorique qu'en a donné Vitruve il y a deux mille ans.

Dans le domaine de l'architecture, l'indistinction avec le *design* est présente aujourd'hui sous de nombreux aspects, pour des raisons diverses. Nous en soumettons brièvement deux à l'analyse du lecteur, à vol d'oiseau :

(1) L'alignement de la pratique architecturale sur les commandes liées à la marchandisation et à la fluidification des échanges dans une économie de marché généralisée tend à rapprocher l'architecture de la marchandise.⁹²⁹ Ce lien avec la marchandise existe de manière très puissante et structurée dans le *design* du fait de la grande proximité de ce dernier avec ce que Baudrillard avait sobrement nommé dans un de ses ouvrages *La société de consommation*⁹³⁰. Le transfert de puissance opéré

⁹²⁸ C'est notamment le cas dans ce qui est désigné par le terme *design critique*. La Définition proposée par Anthony Dunne et Fiona Raby du *Critical Design* est la suivante : « Qu'est ce que le design critique ? Le design critique utilise des propositions de design spéculatif, réflexif, pour défier les affirmations rapides, les préjugés et lieux communs sur le rôle des produits dans la vie de tous les jours ». Consultable sur : <https://www.articule.net/2020/03/29/speculative-design-design-critique-2/> Ces efforts existent aussi en France notamment à travers les travaux de l'historienne du *design* Catherine Geel.

⁹²⁹ La question est vaste. Sur ce point nous renvoyons à l'ouvrage de Nadir Lahiji, *An Architecture Manifesto: Critical Reason and Theories of a Failed Practice*, Routledge, 2019 et celui de Peggy Deamer, *Architecture and Labor*, Routledge, 2020

⁹³⁰ Cf. Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, 1970

globalement depuis les États vers les structures privées durant la seconde moitié du XX^e siècle a modifié les relations entretenues par les architectes avec la maîtrise d'ouvrage. Alors que les architectes mettaient historiquement leur savoir au service de l'intérêt public, ils sont amenés, de manière toujours plus forte, à mettre leur savoir au service d'intérêts privés. Ces évolutions devraient être regardées plus finement, mais il nous apparaît clair que le passage d'une commande principalement publique à une commande principalement privée transforme les pratiques de l'architecture. Là où l'architecture mise au service du public construit des institutions, l'architecture mise au service du privé produit de la marchandise.

(2) Cette indistinction entre *design* et *architecture* s'opère aussi du fait des évolutions de la pratique même de l'architecture et de l'évolution de ses modes de production. Pour des raisons multiples, qu'il faudrait là encore prendre le temps de dénouer, la pratique architecturale est structurellement amenée aujourd'hui dans ses processus de conception à agencer des éléments de bâti relevant de la sphère des marchandises disponibles, plutôt que de penser par la technique la manière de produire ces mêmes objets. C'était pourtant le cas chez Vitruve, qui dessinait les machines par lesquelles le bâtiment allait être construit. C'était encore le cas récemment chez les architectes du « Mouvement moderne » qui, au début du XX^e siècle, étaient très investis dans le dessin de la totalité de la culture matérielle de leur temps et participaient activement à la conception de modes de production de leur époque.⁹³¹

Dans la conjoncture qui est la nôtre, il nous semble possible que la conjugaison entre l'ouverture épistémologique du *design* et notre proposition consistant à relativiser la place de la production de bâti dans l'architecture puisse renforcer la confusion entre ces deux champs. Dire que l'architecture *ce n'est pas que du bâti* en avançant l'idée qu'elle pourrait s'étendre à d'autres objets pourrait la faire apparaître comme une pratique capable de prendre en charge l'ensemble des objets du quotidien. L'architecture comme *savoir de tout* en quelque sorte, une définition qui n'est pas sans rappeler l'ouverture épistémologique et le large champ d'application du *design*. Ne pas tenter de redéfinir ce que nous entendons par architecture, après ce voyage à travers les travaux de ces huit figures *par-delà la production de bâti*, nous expose au risque d'augmenter plus encore l'indistinction entre le savoir architectural et le *design*.

Le risque est d'autant plus important que l'on peut constater une réelle expansion du

⁹³¹ Sur ce point nous renvoyons à la partie « Le "mouvement moderne" et l'architecture par-delà la production de bâti » du présent travail. Nous avons par ailleurs par le passé tenté de faire face à ces questions. Dans les dix années de pratiques que nous avons mené avec l'agence *Est-ce ainsi* nous avons travaillé à appliquer la pensée architecturale au sein de la production de bâti, à redessiner ces objets devenus marchandises que sont les robinets, chasse d'eau, fenêtre, etc. Nous avons de fait une expérience de la difficulté structurelle de la profession d'architecte d'échapper à la prescription et de passer à la conception et réalisation de ces éléments composant les bâtiments.

champ du *design* dans les affaires humaines. Fait notable, une forme d'indistinction sémantique entre *architecture* et *design* s'est installée de manière structurante dans de nombreux lieux d'enseignement dans le monde. C'est notamment le cas dans le monde anglo-saxon, y compris parmi les institutions d'enseignement les plus prestigieuses des États-Unis d'Amérique. Aux USA, de nombreux programmes



Fig. 61 : Machine pour déplacer des colonnes, représentée dans la traduction du *De l'architecture* de Vitruve de Jean Martin

d'enseignements ayant en charge la production de bâti sont désormais promus sous l'appellation de *design*. C'est le cas du programme de la Harvard University et de sa *Graduate school of Design*, de la *Weitzman School of Design* de la University of Pennsylvania ou encore de la *Rhode Island School of Design* pour ne citer que celles-ci. Dans certains cas, le terme *design* subsume l'ensemble des champs de la construction de la réalité, de la *poïétique* comme disaient les Anciens. C'est le cas du *Georgia Institute of Technology* où le *College of Design* comprend *School of Architecture*, *School of Building Construction*, *School of City & Regional Planning*, *School of Industrial Design* et *School of Music*. Sur cette question il est important de noter qu'aux États-Unis le terme *design* est sémantiquement plus proche de la notion de *dessein* issue du *disegno* italien que du *design* au sens auquel nous l'entendons implicitement en France de *design industriel*. Ce que nous désignons en français par *design* est pris en charge aux États-Unis par le terme *industrial design*. Ceci ne change cependant rien au fait que d'un point de vue épistémologique, le *design* en tant que savoir est distinct de l'*architecture*. Mais encore faudrait-il nous mettre d'accord sur ce que nous entendons alors par *architecture* !

De fait, si le *design* a plutôt historiquement été compris comme une sous-catégorie de l'architecture lorsque les architectes du « mouvement moderne » s'intéressaient au design d'objet par exemple, il semble que la tendance se soit inversée et que ce soit aujourd'hui le *design* qui soit en passe de contenir l'architecture.⁹³² Dans la version contemporaine de la lutte des savoirs dans laquelle nous sommes pris, le champ du *design* est en expansion. Cette expansion semble s'orienter vers une absorption possible du savoir architectural par le design. Cette évolution dans la tectonique des savoirs pèse sur la définition du savoir architectural. Sous certains aspects et à certains endroits, l'architecture semble pouvoir être aujourd'hui considérée comme une sous-catégorie disciplinaire du *design*. Elle tend à devenir le champ du *design* en charge de la production de bâti, la spécificité du savoir architectural risquant de disparaître dans cette opération.

Dans ce travail, nous reconnaissons au champ et aux pratiques du *design* une existence et des savoirs propres qu'il est important de distinguer du savoir architectural. Nous pensons ici que ce qui s'est joué dans l'architecture *par-delà la production de bâti* ces derniers vingt siècles est de nature à rompre la tendance actuelle d'une indistinction entre l'architecture et le *design*. À ce titre, il nous apparaît important de proposer une épistémologie de l'architecture fondée sur ces productions identifiées comme existant par-delà la production de bâti, même si l'objectif premier de ce travail n'était pas de cette nature.

b) Dissolution du savoir architectural

Si dans le présent travail nous nous arrêtons à notre objectif de démontrer que l'architecture depuis Vitruve *ne se réduit pas à la production de bâti*, il est vraisemblable que nous participerions de la dissolution d'un savoir déjà excessivement fragilisé par l'oubli d'une part importante de ses productions au fil de l'histoire. Nous avons proposé en introduction de ce travail de décrire cet oubli comme la conséquence de trois phénomènes :

- (1) la compréhension de l'architecture centrée sur la production de bâti a invisibilisé l'histoire des pratiques de cette discipline par-delà la production de bâti, faisant de ces productions *une histoire sans histoire*.
- (2) Un savoir oublié de la pensée qui l'a fondé, pour laquelle l'architecture avait vocation à prendre en charge d'autres objets que la production de bâti, a fait de cette discipline *un savoir sans pensée*.
- (3) En tant qu'elle a effacé certains mondes la structurant et qu'elle s'est codifiée

⁹³² Sur l'expansion du domaine du design nous renvoyons à l'ouvrage de Hal Foster *Design et crime*, Les Prairies ordinaires, 2010

comme relevant strictement de la production de bâti, l'architecture par-delà la production de bâti est devenue *une discipline sans objet*⁹³³.

Restant à un niveau de considérations générales qu'il faudrait étayer par des analyses plus fines, nous affirmons ici que le développement tardif de la recherche dans les Écoles Nationale Supérieure d'Architecture est, à ce jour, un facteur de fragilisation du savoir architectural⁹³⁴. La relative nouveauté des dispositifs de développement de la recherche dans les ENSA a constitué un facteur de transformation important dans les écoles dont on peut penser qu'il n'a pas aujourd'hui atteint une forme de complétude. S'il est indéniable que le développement de la recherche dans les ENSA a constitué un développement de la production de savoir, ce processus semble avoir, dans le même mouvement, accru une situation de fragilité du savoir architectural. En France, le développement de la recherche a rencontré la longue tradition de pensée existante en architecture sans qu'il soit aujourd'hui aisé d'identifier en quoi ces productions s'inscrivent dans ce qu'on appelle historiquement *la théorie architecturale*, déjà présente chez Vitruve, ou bien si elles sont dissociées d'un savoir proprement architectural et relèvent du champ dit des sciences humaines. Évidemment, nous sommes face à des transformations structurelles lourdes et il nous faut être prudents en avançant de telles hypothèses. Mais nous devons aussi essayer de comprendre le moment présent. Nous devons pouvoir travailler, sans avoir à attendre que le champ de l'histoire ait fait son travail, car un tel temps de gestation nous placerait structurellement *après* ce temps qui est le nôtre et au sein duquel nous devons agir.

De notre point de vue, si l'architecture en France voyait sa production théorique faiblir avec l'essoufflement de l'énergie intellectuelle portée par mai 68, l'apparition de *la recherche en architecture* a participé d'un retour important de la pensée dans les ENSA. Cependant, à ce jour, les liens entre la pratique de l'exercice de l'architecture et la pensée architecturale n'y apparaissent pas plus solides. Il est même possible que le développement de la recherche les ait pour l'instant distendus. Pourquoi dire une telle chose ? D'une part, parce que la recherche a dû être au moins partiellement prise en charge par des enseignants issus de formations universitaires, au nom du fait qu'ils étaient les seuls dépositaires des méthodes de productions de savoirs issus de telles formations. Ceci a pu augmenter la fragilité du savoir architectural dans les ENSA et contribuer au *floutage* de sa spécificité.

Il faudrait là encore étudier précisément les effets de ces transformations, mais il sera

⁹³³ Voir la partie « Une histoire sans histoire, un savoir sans pensée, une discipline sans objet » du présent travail.

⁹³⁴ Précisons ici afin de faciliter la lecture du présent passage que nous faisons partie des enseignants ayant en France défendu autant qu'il nous a été possible de le faire le développement de la recherche dans les ENSA. Nous continuons à le faire et considérons que le présent travail s'inscrit dans cette défense. Ceci ne nous empêche pas cependant d'observer de manière critique les effets de ce que nous avons participé à mettre en œuvre afin de travailler collectivement à les corriger.

intéressant à l'avenir de voir comment sera composé le corps enseignant des ENSA, dans le champ d'enseignement du projet notamment, après le départ actuellement effectif des enseignants recrutés durant l'après mai 68. Il sera notamment intéressant d'observer la proportion d'architectes ayant obtenu des thèses et la manière dont ces thèses auront été construites sur, ou au contraire en l'absence de lien avec, le savoir architectural. Il serait aussi intéressant d'observer dans quelle mesure ces thèses se seront construites sur, ou au contraire en l'absence de lien avec, l'enseignement universitaire et des processus de pensée étrangers à la pensée architecturale.

Pour en finir avec cette présentation épistémologique, nous dirons simplement que les pratiques de l'enseignement de projet n'ayant pas su faire leur introduction de la recherche pour réinventer leurs méthodes, sont déjà fragilisées par l'introduction de la recherche dans les ENSA. Elles ne sortiraient pas renforcées par notre travail si la désidentification de l'architecture et du bâtiment qu'il opère ne comportait pas aussi une proposition de reconstruction et de réarticulation prospectives du savoir architectural.

II/ POUR OU CONTRE L'ARCHITECTURE : DU NÉCESSAIRE DÉPASSEMENT DE LA CRITIQUE

« Plus précisément, ce mémoire se compose de trois éléments structurellement liés, qui rendent bien compte de la "méthode" très cartésienne du Vauban ingénieur, animé par un souci constant de précision, d'exhaustivité et de distance critique : une description analytique ; une synthèse en forme de carte et de tableau chiffré ; des propositions de réformes. »⁹³⁵

Au fil de ces dernières années de travail, une différence majeure nous est apparue entre l'architecture par-delà la production de bâti depuis Vitruve et l'architecture telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui. Les productions architecturales que nous avons étudiées étaient en capacité d'articuler une critique de l'ordre des choses, d'une part, à une production architecturale visant à transformer le monde, d'autre part. L'ensemble des architectures étudiées sont composées d'une critique et d'une réponse à la critique par une transformation du monde. Cette architecture par-delà la production de bâti était capable à la fois de penser le réel, bien souvent de manière systémique, et

⁹³⁵ Joël Cornette, Introduction de la « Description géographique de l'Élection de Vézelay », in *Les Oisivetés de Monsieur de Vauban*, Champ Vallon, 2007, p. 426

de le transformer dans le même mouvement. À l'inverse, il semble qu'aujourd'hui la partie de pensée critique du savoir architectural se soit dissociée de la partie de l'architecture employée à la transformation du réel.

Résumons la chose ainsi, aujourd'hui, si l'architecture entendue comme production de bâti transforme le réel, elle le transforme mal, en participant activement de la destruction du vivant. À l'inverse, ce qui pense de manière théorique en architecture bâtit peu ou pas du tout. Il nous semble que l'architecture chez Vitruve, Alberti, Palladio, Vauban, Quatremère, Viollet-le-Duc, Le Corbusier et Rem Koolhaas, savait articuler la critique du monde et sa transformation. Ce moteur dialectique entre pensée critique et production apparaît aujourd'hui défectueux.

a) La nécessaire mais non suffisante critique du projet

Au XX^e siècle, un miroir critique a été tendu à l'architecture. Cela a constitué un moment anthropologique tant déchirant que nécessaire. Ce moment dans lequel se combinent aussi bien l'*Architecture* de Bataille, l'*arraisonnement* de Heidegger que le *dispositif* de Foucault, a permis de structurer une critique de ce que l'on pourrait simplement rassembler sous le nom de *projet*. L'ensemble de ces regards aigus a montré combien dangereuses pouvaient être les actions transformatrices humaines. Nous devons même concéder de manière froide et lucide que nous vivons sans doute aujourd'hui dans le pire des mondes possibles que constitue la somme de ces trois critiques. Notre monde n'a aujourd'hui de cesse de se dévoiler comme somme de (1) l'*architecture* bataillienne, du fait de l'étouffement économique néolibéral, (2) de l'*arraisonnement* Heideggerien, du fait de l'étouffement du monde par notre usage contemporain de la technique et (3) des *dispositifs* foucauldien, du fait des multiples étouffements politiques des populations qui se déploient sur la surface du globe. Il semble difficile d'envisager une partie du réel qui échappe à la combinaison de ces trois critiques auxquelles on pourrait en combiner d'autres encore.

Mais si la critique a vu juste, tant sur les dangers du *projet* que sur les désordres massifs du monde, les problèmes n'en ont pas pour autant été résolus et les désordres restent bien en place. De surcroît, il est possible de dire que ces problèmes ne pourront pas être résolus par la critique, tout simplement parce que ce n'est pas son travail. L'incapacité de la critique à résoudre les problèmes qu'elle pointe nous apparaît d'autant plus effective aujourd'hui qu'elle n'opère pas au sein du projet mais à l'extérieur du projet, pour faire la critique du projet. La pensée critique en architecture apparaît comme sortie de l'architecture entendue comme *production de bâti* et transformation de la réalité. Cette sortie du projet apparaît comme un abandon de la capacité de la pensée architecturale à participer de la transformation du monde. La désolidarisation de la pensée critique de l'exercice du *projet*, est tout à fait

compréhensible lorsqu'on constate l'ampleur des problèmes contemporains et le poids de l'architecture entendue comme production de bâti dans la construction de ces problèmes. Cependant, cette dissociation accentue les problèmes plutôt qu'elle ne participe de leur résolution. Pour le dire simplement, nous pensons que la pensée architecturale doit retrouver le chemin de la transformation du monde, là où la transformation du monde par l'architecture doit retrouver le chemin de la pensée architecturale.

b) Pour l'architecture

L'objectif le plus important pour nous ici est de laver nos yeux sur ce que nous pensions collectivement et massivement de l'architecture jusqu'ici. À l'inverse, ce que nous ne voulons surtout pas, serait d'inventer un énième nouveau nom, un énième nouveau mouvement, une énième sous-catégorie de l'architecture que l'on qualifierait d'*architecture par-delà la production de bâti*. Notre travail n'est pas un manifeste pour une nouvelle tendance architecturale. Il souhaite être un coup d'arrêt à mauvais usage massif de la discipline architecturale. C'est pourquoi nous ne parlerons ici que d'*architecture*.⁹³⁶ Notre problème est de libérer l'architecture, en tant que savoir, du corset que lui impose la production de bâti en voulant régner sans partage sur ce savoir. Notre objectif n'est pas que le monde de *l'architecture entendue comme production de bâti* finisse par tolérer une autre compréhension du mot architecture, en périphérie, à sa marge. Notre problème est de défaire la confiscation que le bâti impose au savoir architectural car sa mainmise sur l'architecture réduit de manière conséquente la possibilité de ce savoir d'agir sur les problèmes systémiques du monde. L'architecture *entendue comme production exclusive de bâti* interdit l'utilisation du savoir architectural pour tout travail de résolution des problèmes massifs des sociétés, interrompant ainsi une longue histoire d'usages répétés de ce savoir en ces termes depuis Vitruve.

⁹³⁶ Stratégiquement, nous avons jusqu'ici parlé d'architecture *par-delà la production de bâti*. C'est aussi le cas dans cette aventure collective du journal intitulée *Après la révolution* que nous avons créée et dont le sous titre est : *journal d'application de la pensée architecturale à d'autres objets que la production de bâti*. Pour nous, ce sous titre est une tautologie dont nous ne pouvions faire l'économie face à la toute puissance d'une compréhension de l'architecture comme production de bâti.

III/ UNE DÉFINITION DU SAVOIR ARCHITECTURAL PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI

Mais afin de remettre l'architecture sur ces pieds, nous devons en redonner une définition opératoire. Notre proposition de définition est simple : *architecture* signifie ce que l'on veut dire lorsque nous utilisons ce mot dans son sens dit « métaphorique ». Spontanément, fréquemment, collectivement, dans les écoles d'architecture mais aussi en dehors, dans l'espace public, nous avons pour habitude d'utiliser le mot architecture *par-delà la production de bâti*. C'est ce que nous faisons lorsque nous parlons de *l'architecture du corps humain*, de *l'architecture du système pénal*, de *l'architecture des réseaux*. Dans la langue française, comme dans toutes les autres langues à notre connaissance, il est fréquemment fait usage du mot architecture comme mode d'organisation, principe de mise en ordre, ordonnancement d'un système, sans qu'aucune référence ne soit faite à la production de bâti. Ce sens du mot architecture est le sens qui correspond le plus justement à ce qu'a été durant deux mille ans l'architecture considérée par-delà la production de bâti.

Cet usage du mot est si répandu qu'il repose selon nous sur ce puissant sol somnambulique de la pensée, au fond duquel restent vraisemblablement inscrites des traces de l'architecture telle qu'elle était entendue avant son resserrement strict sur la production de bâti. Ce sens dont on dit qu'il est tour à tour *métaphorique* ou *figuré*, est pour nous le sens propre du mot architecture. C'est depuis ce sens que nous devons reconstruire une épistémologie du savoir architectural. À l'inverse, le sens que les architectes ont codifié du mot *architecture* est un abus de langage. C'est une confiscation impropre du terme, une privatisation ayant diminué la puissance du mot. Ce sens doit être abandonné. Ce qui se dégage de l'architecture entendue par-delà la production de bâti c'est un savoir de l'organisation, une pensée des assemblages, une science des systèmes. Disons peut-être sobrement que *l'architecture c'est le savoir des systèmes*. Il n'y a rien de nouveau dans cette définition que Vitruve avait déjà codifiée dans son *De architectura*. C'est ce sens qui lui permettait de prendre en charge des objets aussi divers que l'organisation d'un bâtiment, la description systémique de l'univers ou encore la construction de machines. Soyons clairs, si nous ne devons retenir qu'une proposition du présent travail, la voici : *l'architecture c'est le savoir des systèmes*. Du point de vue définitionnel notre travail s'arrête ici.

a) De la métaphore à la métonymie : renverser Bataille

Prenons le temps de nous appesantir un peu sur cette proposition afin d'être bien compris et d'éviter tout malentendu. Dans notre introduction au présent travail nous avons fait référence à l'ouvrage de Denis Hollier *La prise de la Concorde*. Dans un chapitre intitulé « La métaphore architecturale », Denis Hollier écrivait cette phrase :

« Les “besognes” que prend en charge le mot “architecture” sont certainement plus importantes que son sens. Quand on parle d'architecture, il n'est jamais simplement question d'architecture, les greffes métaphoriques issues de ces besoins sont à la limite indissociables du sens propre du terme [...] »⁹³⁷

Pour illustrer ces métaphores par des exemples, il écrivait :

« Cet empiètement constitutif par lequel l'architecture se définit comme représentation d'autre chose, c'est-à-dire par une situation irréductiblement métaphorique, va se trouver prolongé dans la langue où les métaphores architecturales sont parmi les plus courantes. Depuis la façade qui en général masque une réalité sordide jusqu'à l'architecture même que l'on découvre, secrète, cachée, dans les œuvres d'art apparemment les plus libres, dans les êtres vivants, voire dans l'univers lui-même pour y reconnaître l'unité du plan du créateur, en passant par les piliers qui ne sont pas tous de sacristie, les clefs de voûte sans lesquels les systèmes s'effondreraient, qu'ils soient politiques, philosophiques ou scientifiques, pour ne rien dire des soubassements, etc., etc. »⁹³⁸

Dans ce texte, Denis Hollier propose une critique de notre usage collectif du mot architecture en expliquant que les « besoins » du mot architecture sont plus importantes que « son sens » de production de bâti. Selon lui, les usages métaphoriques du terme architecture *par-delà la production de bâti*, allant de la description des « systèmes philosophiques » à « l'unité du plan du créateur », sont plus importants que son sens usuel de *production de bâti*. Mais, de manière un peu paradoxale, dans ce même texte, il accepte cet état de fait et réaffirme la soumission de l'architecture à la production de bâti. Nous nous proposons ici de l'aider à accomplir le renversement du sens qu'il a initié dans cet ouvrage important, mais qui n'en a pas moins laissé l'architecture pendue la tête en bas. Disons que le savoir architectural se fonde sur l'ensemble de ce que Hollier met à l'extérieur de l'architecture en le qualifiant de métaphorique. Ce que Hollier désigne comme métaphorique est en fait la chose même. Voilà l'architecture remise sur ses pieds.

⁹³⁷ Denis Hollier, *La prise de la Concorde*, Gallimard, p. 66

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 66

b) La double métonymie architecturale

Depuis cette perspective, il est désormais assez clair que, à l'inverse, c'est la production de bâti qui fait un usage *métonymique* du terme architecture en prenant la partie pour le tout, c'est-à-dire en considérant abusivement que le bâti, puisqu'il appartient à l'architecture, *est* l'architecture⁹³⁹.

Si nous voulons sortir du flou sémantique qui enveloppe le terme architecture, il nous semble important de trancher la question de manière chirurgicale, dans la langue même. L'usage commun du mot *architecture* est un montage complexe qu'il nous faut comprendre précisément.

Pour ce faire, nous proposons de distinguer trois sens possibles du mot *architecture*. Nous le ferons en prenant pour exemple l'énoncé suivant : *l'architecture du XIII^e siècle*. *A priori*, sans que rien d'autre ne soit dit que ces mots, rien ne peut nous aider à savoir lequel des trois sens qui suivent est signifié par la personne qui les énonce :

1/ Premier sens de *l'architecture du XIII^e siècle* : entendre ici la structure interne du XIII^e siècle, son agencement singulier en tant que siècle vis-à-vis des autres siècles. C'est le XIII^e siècle lui-même qui est le sujet concerné par le mot *architecture*.

On parle ici habituellement d'usage *métaphorique* du terme architecture sous prétexte qu'il ne désigne pas ici la production de bâti.

2/ Deuxième sens de *l'architecture du XIII^e siècle* : entendre ici uniquement la logique d'assemblage à l'œuvre dans la production de bâti au XIII^e siècle. Quand on parle d'architecture du XIII^e siècle, on parle d'architecture dite *gothique*, c'est-à-dire du principe constructif de l'arc brisé et des contreforts. Cet assemblage type *est* l'architecture du XIII^e siècle. Dans cet usage des mots, *l'architecture du XIII^e siècle* signifie de manière stricte que l'architecture est le mode d'assemblage propre aux constructions du XIII^e siècle et non pas les bâtiments reposant sur ce mode d'assemblage.

3/ Troisième sens, le plus répandu et pourtant le plus complexe à dénouer de *l'architecture du XIII^e siècle* : entendre ici la production de bâti datant du XIII^e siècle. C'est sous cette forme qu'on entend tacitement habituellement cette phrase. C'est l'usage qui est massivement fait de ce terme par l'historiographie de l'architecture. Il est important d'analyser qu'il s'agit là d'un usage doublement métonymique de l'architecture. Il ne s'agit pas d'un usage réel : le mot ne désigne pas la chose. Pour

⁹³⁹ Peut-être pour être plus précis nous faudrait-il parler d'une synecdoque. « synecdoque nom féminin. didactique. Figure de rhétorique qui consiste à prendre le plus pour le moins, la partie pour le tout (ex. une voile pour un navire), le singulier pour le pluriel (ex. l'ennemi pour les ennemis)... ou inversement. aussi métonymie. », in *Dictionnaire Le Robert*.

rappel, la métonymie est une figure de style qui consiste à *désigner le tout par une de ses parties*. C'est le cas lorsqu'on dit « une voile à l'horizon » pour désigner un *bateau à voile à l'horizon*. Ainsi, utiliser les mots *l'architecture du XIII^e siècle* pour désigner génériquement la production de bâti du XIII^e siècle est une double métonymie en ce sens que :

_a/ Dire de *L'architecture du XIII^e siècle* qu'elle désigne un bâtiment est impropre. C'est au mieux une forme poétique, au pire un abus de langage de parler ainsi, car c'est l'assemblage qui est architectural et non le bâtiment. Le bâtiment n'est pas l'architecture, il est architecturé par le type d'assemblage propre au XIII^e siècle. Dans ce cas, c'est *la voûte d'ogive* qui est l'assemblage propre au XIII^e siècle, contrairement à l'arc en plein cintre qui était utilisé jusqu'à lors. Dire d'un bâtiment qu'il est une architecture c'est prendre la partie *assemblage à l'œuvre dans le bâtiment pour désigner le bâtiment*. C'est une première métonymie.

_b/ La seconde métonymie de cet énoncé consiste à prendre la totalité des bâtiments du XIII^e siècle, pour en faire un ensemble, la métonymie est ici *prendre l'ensemble des bâtiments relevant de la même époque pour une seule architecture*.

De fait, l'usage présent dans l'ensemble de l'historiographie de l'architecture est celui par lequel les renvois sémantiques sont les plus complexes et les moins transparents. Notre énoncé *l'architecture du XIII^e siècle* entendu comme *la production de bâti du XIII^e siècle*, est un montage complexe car si nous tentons d'énoncer explicitement ce qu'il signifie cela revient à dire :

L'expression *l'architecture du XIII^e siècle* consiste à prendre le procédé constructif du XIII^e siècle pour désigner un bâtiment du XIII^e siècle, et, dans le même mouvement, faire de la somme des bâtiments du XIII^e siècle partageant ce mode d'assemblage pour en faire un ensemble que l'on désigne par *architecture du XIII^e siècle*. *L'architecture du XIII^e siècle* c'est l'ensemble des bâtiments partageant le mode d'assemblage composé d'arcs brisés et de contreforts propres au XIII^e siècle.

Il est important ici de noter que ces doubles métonymies font entrer le bâtiment en contrebande dans le terme *architecture*. Ce qui est architectural, au fond, c'est le mode d'assemblage, pas le bâtiment. Restons-en ici sur la définition du mot *architecture*, afin de nous concentrer désormais sur une compréhension épistémologique du savoir architectural ainsi entendu, une définition épistémologique de l'architecture comme savoir *par-delà la production de bâti*. Il s'agira ici d'essayer de décrire comment fonctionne le savoir architectural, de quoi il est composé, ce qu'il fait aux éléments dont il se saisit, comment il opère.

Tout ce qui suit ici n'a plus valeur de démonstration, mais de proposition, d'essai.

IV/ ARCHITECTURE, SAVOIR DES SYSTÈMES : CORPS, COMBINATOIRE, CALCUL

INTRODUCTION : CONSIDÉRATIONS INACTUELLES

L'architecture est pour nous trois choses. (1) Elle est un savoir des systèmes, (2) un art de la combinaison des parties au sein des corps ainsi que de l'articulation des corps entre eux. (3) L'architecture est enfin un art de la finalité des corps.

Voilà un énoncé dont on peut penser qu'il éprouvera certaines difficultés à rencontrer son temps. Nous sommes bien loin de la saisissante et cinglante écriture journalistique de Rem Koolhaas, loin de la grande littérature renaissante d'Alberti. Nous ne sommes pas dans le coup de poing de la forme *manifeste* tant répandue au vingtième siècle et dont Le Corbusier est si profondément pétri. Nous ne sommes pas dans le registre formel de l'écriture des *dictionnaires*, des *articles*, des *encyclopédies* ayant tant occupé Quatremère de Quincy ou Viollet-le-Duc. Notre écriture ne s'inscrit pas non plus dans les belles langues programmatiques d'un Palladio ou d'un Vauban. Il est vraisemblable que son rapport à la langue ne suscite pas aisément le désir. Cependant, ce registre discursif nous apparaît pourtant nécessaire. La forme du présent texte ne nous apparaît pas ici comme la conséquence d'un choix, il s'agit plutôt à nos yeux d'une conséquence du problème que nous nous sommes posé. S'il est un horizon littéraire qui porte notre langage, il est vraisemblablement à trouver chez Vitruve et ses contemporains. Vitruve parle depuis cette langue qui nomme le monde, comme si le mot touchait la chose pour la première fois. Depuis une langue claire et simple témoignant de la confiance qu'il a dans sa compréhension des choses, il décrit sobrement de quoi le monde est fait, ses règles, comme si d'autres possibilités de fonctionnement du monde n'étaient simplement pas possibles.⁹⁴⁰ Chez Vitruve, le

⁹⁴⁰ On trouve cette même langue chez Xénophon qui en introduction de son *Économique* écrit « Je l'ai entendu aussi tenir un jour ces propos sur l'économie domestique. Dis-moi, Critobule, demandait-il, l'économie est-elle vraiment le nom d'un savoir comme celui du médecin, du forgeron ou du charpentier ? Pour moi je le crois dit Critobule. Nous pourrions désigner l'objet de chacun de ces arts; pourrions-nous dire aussi quel est l'objet de l'économie domestique ? Il me semble en tout cas dit Critobule, qu'il appartient à l'homme instruit de l'économie domestique de bien administrer son patrimoine domestique. » in Xénophon, *Économique*, Les Belles Lettres, 1993, p. 31.

texte est porté par la croyance en la possibilité d'une douce articulation de l'humain à son environnement.⁹⁴¹

Bien que rédigé depuis le contexte d'inimitié profond entre l'humain et le monde qui caractérise notre temps, notre texte tente d'user de cette même langue. Il s'agit pour nous d'user d'une forme littéraire permettant de croire à la possibilité de réagencer à nouveau l'humain au monde, de transformer la violence de notre relation au monde en un agencement amical. C'est une forme littéraire depuis laquelle il est possible de définir à nouveau l'architecture, en sautant par-dessus les océans des textes qui ne permettent pas d'imaginer l'architecture autrement que dans son acception actuelle. La forme textuelle, utilisée ici, pourra gêner le lecteur par sa candeur ou ce qui pourrait apparaître comme son *hubris*. Elle est la seule forme rencontrée qui nous semble permettre de proposer une hypothèse de refondation de l'architecture.

POUR UN RETOUR DU *TEXTE MONDE*

Tous les textes que nous avons étudiés appartiennent à un genre de textes que nous proposerons ici d'appeler des *textes mondes* : c'est-à-dire des textes s'autorisant à proposer des refondations du rapport de l'humain au monde. Devons-nous considérer que cette forme littéraire est éteinte ? Il est vrai que tenter d'accomplir un travail de cette veine nous met devant un vertige sans fond. Il semble pourtant qu'il s'agisse bien là d'une fonction archaïque de l'architecture importante pour ce savoir. L'acte de naissance de l'architecture en occident n'est-il pas un texte s'autorisant à proposer une modélisation du mouvement des planètes ?

Précisons l'évidence : essayer de reprendre cet exercice littéraire de refondation du rapport de l'humain au monde ne signifie pas que nous nous considérons comme l'égal de ces grands textes. Nous revendiquons simplement le droit de participer d'une reprise d'un tel travail puisque celui-ci apparaît aujourd'hui nécessaire. Nous souhaitons participer au retour d'une forme textuelle travaillant à penser de manière frontale, systémique et projectuelle, l'articulation de l'humain au monde. Nous souhaitons contourner les formes contemporaines du texte en architecture qui (1)

⁹⁴¹ Sur cette relation entre l'humain et son environnement, Pierre Caye parle de *oikeiôsis*. Il écrit. « Mais qu'est-ce que l'*oikeiôsis* ? *Oikeios* qualifie en grec ce qui nous est familier et propre, ce qui nous est le plus proche, ce qui correspond à notre instinct et contribue enfin à notre conservation et à notre maintien. L'*oikeiôsis* exprime ainsi le rapport fondamental d'appropriation que l'être vivant fait de lui-même, au moyen de ce qui l'entoure, de sorte qu'il s'appartient, en prenant immédiatement conscience de lui-même et en reconnaissant son être comme sien. La philosophie antique a conçu cette appropriation dans le cadre d'une nature pleine, heureuse et disponible, qu'aucune négativité ne venait affecter, une nature sur laquelle régnait encore le Grand Pan. » Pierre Caye, in « Le plus dangereux malentendu, Sur le différend Heidegger-Nietzsche », Noesis, n°10, 2006 : *Nietzsche et l'humanisme Nietzsche face à la crise de l'humanisme*, p. 263-287.

lorsqu'elles sont théoriques restent principalement centrées sur la discipline⁹⁴², (2) les formes de textes *de recherche* qui s'emploient souvent à éclaircir des objets singuliers de l'architecture sans jamais se confronter à la question du *tout*, (3) les formes de discours critique sur l'architecture pour lesquelles le texte n'a pas pour vocation de faire projet, envisageant la critique comme une fin en soi. Pour nous, il n'y a pas d'architecture sans projet, y compris pour les textes d'architecture. Nous souhaitons par notre texte participer à la constitution d'une résurgence d'une forme littéraire propre à l'architecture, une forme spéculative et séminale à l'échelle du monde entier.

L'architecture n'est pas le seul lieu de production de ces *textes mondes*. D'autres occurrences existent hors du domaine de l'architecture. *La somme théologique* de Saint-Thomas d'Aquin. *La Divine comédie* de Dante, *L'encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, *l'Encyclopédie des sciences philosophiques* de Hegel. Plus proche de nous, cette forme de texte-monde s'est perpétuée, même si l'ampleur matérielle des textes en question a pu évoluer de manière significative. C'est le cas d'écrits comme *Les Rougon-Macquart* de Zola, *La Comédie Humaine* de Balzac, *Le Capital* de Karl Marx, la *Somme athéologique* de Georges Bataille, le roman *Pétrole* de Pier Paolo Pasolini. Ces textes pensent le monde comme système. Ils proposent des systèmes de lecture du monde comme ensemble. Sous certains aspects on pourrait défendre que ces textes sont des textes architecturaux. Ces textes relèvent d'un savoir des systèmes, ils réagencent les parties au sein des corps ainsi que de l'articulation des corps entre eux à l'échelle du monde entier. On pourra débattre sur la question de savoir si oui ou non ces textes font projet, s'ils proposent une finalité pour ces corps réagencés ou bien s'ils se limitent à représenter le monde dans sa totalité sans nécessairement viser à *le transformer*.

Ceci nous met devant un nombre important de questions auxquelles le présent travail ne saura apporter de réponse. Une représentation du monde suffit-elle ou non à faire projet ? Mais, plus largement, se pose aussi la question à travers ces *textes mondes* n'ayant pas été rédigés par des architectes, la question de savoir *qui peut produire de l'architecture* lorsqu'on envisage ce terme *par-delà la production de bâti*. Disons seulement une chose pour alimenter la réflexion sur ce point. Le resserrement de l'architecture sur la production de bâti s'est fait par une codification dans le droit, lorsque l'architecture est devenue une profession réglementée⁹⁴³. Ce passage à une profession réglementée a mis en œuvre un titre d'architecte, des compétences, une formation qui ont fait du savoir architectural la propriété d'individus ayant suivi une

⁹⁴² Pensons ici à la tradition théorique des textes majeurs de l'architecture comme *L'architecture de la ville*, *Learning from Las Vegas*, *New York Délire*,

⁹⁴³ Sur cette longue histoire voir le travail de Maxime Decommer, *Les architectes au travail. L'institutionnalisation d'une profession, 1795-1940*, Presses Universitaires de Rennes, 2017

formation les autorisant à porter ce titre. Il s'agit là d'un usage très différent du terme architecture et du savoir architectural ayant existé depuis Vitruve. On peut noter à ce sujet que, de notre portrait de famille de huit architectes, seul Rem Koolhaas a vécu son rapport à l'architecture dans le cadre d'une profession réglementée. Le parcours de Le Corbusier a pour sa part été un long accompagnement des évolutions de la réglementation de la profession.⁹⁴⁴ Fait notable, Rem Koolhaas est le seul des huit architectes étudiés ici à posséder un diplôme d'architecte.⁹⁴⁵

Force est de constater que l'architecture par-delà la production de bâti ici racontée est une somme de pratiques ayant vu le jour suivant un mode d'exercice non réglementé de l'architecture. Était architecte celui qui s'occupait de penser des systèmes, un peu comme on est écrivain, sans diplôme, qu'il s'agisse indistinctement du système de déplacements des soldats dans l'espace, du système de répartition des espaces dans un bâtiment, du système productif de son temps. On voit vraisemblablement une forme de continuité de cet usage non réglementé de l'architecture par-delà la production de bâti avec l'architecte réseau, figure clef des mondes numériques, en charge de penser systématiquement l'organisation des parties et de l'ensemble d'un réseau en vue de sa mise en œuvre.

Il ne s'agit pas pour nous d'exprimer, par de tels énoncés, une quelconque nostalgie pour l'absence de réglementation de la production de bâti. N'y voyons pas non plus un rejet en bloc du travail mené dans les écoles d'architecture depuis leur création. Il s'agit ici de penser collectivement la pertinence ou l'illégitimité d'une discipline architecturale centrée exclusivement sur la production de bâti. Car nous devons garder en tête le fait que ces formes restreintes d'existence de la pratique architecturale sont très récentes en regard de l'existence du savoir architectural lui-même. Rien ne nous interdit de *repenser* ces modalités d'exercices ainsi que les modalités d'application du savoir architectural au réel. Notre travail aspire à participer à de telles refondations.

⁹⁴⁴ Sur ce point, rappelons à nouveau cette phrase de Le Corbusier : « Donnerons-nous, exigerons-nous des diplômes pour toutes ces activités qui ont le droit de se référer à l'architecture et qui représentent l'une des plus grandes parts de l'activité présente? », Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches, Voyage au pays des timides*, Plon, 1937, p. 174-175

⁹⁴⁵ Toute étude plus avancée d'une histoire de l'architecture par-delà la production de bâti appelle pour nous une analyse de ce que le diplôme d'architecture a fait à la pluralité d'application millénaire du savoir architectural à d'autres objets que la production de bâti.

A/ SAVOIR ARCHITECTURAL : UNE ÉCONOMIE DES CORPS, DE LA COMBINATOIRE ET DU CALCUL

Rappelons-le, l'architecture est pour nous trois choses : (1) elle est un savoir des systèmes, (2) un art de la combinaison des parties au sein des corps ainsi que de l'articulation des corps entre eux. (3) L'architecture est enfin un art de la finalité des corps. Nous allons ici nous attacher à étudier comment ce savoir opère. Nous proposons de dire qu'il travaille suivant trois termes, en répondant ici à trois interrogations : quel objet, quel moyen, quelle fin ?

_ L'architecture est le savoir des systèmes. En tant que tel, son objet est « les corps ».

_ Ce savoir agit sur l'articulation, la distribution et la répartition des éléments qui composent les corps ainsi qu'en articulant les corps eux-mêmes. En tant que tel, son moyen est « la combinatoire ».

_ Ce savoir opère sur ces corps en évaluant la nécessité d'une transformation face à une situation donnée. En tant que telle, sa finalité est « le calcul ».

1/ OBJET DE L'ARCHITECTURE : LES CORPS, OU L'ARCHITECTURE COMME SAVOIR DU TOUT

L'architecture est le savoir qui s'occupe de *penser les tous comme tout*. Que signifie un tel énoncé ? Que le savoir architectural se fonde sur l'hypothèse heuristique que l'on peut travailler *le tout*. Qu'entend-on par *le tout* ? L'univers, une culture matérielle, un système productif sont des *tout*. Le *tout* n'est pas *tout ce qu'il y a dans le réel*. Le *tout* est une échelle de pensée, l'échelle à laquelle une partie du réel peut se voir dans son ensemble, comme un ensemble. L'échelle à partir de laquelle apparaît la cohérence interne d'un ensemble jusqu'à sa fin, c'est-à-dire, jusqu'au moment où ce qui était envisagé comme ensemble devient lui-même la partie d'un tout. Ce moment où un ensemble d'éléments, liés les uns aux autres par une forme de cohérence s'achève, pour devenir quelque chose d'autre.

Un bâtiment est *un tout*. Le système solaire est *un tout*. Un costume, un réseau informatique, un système bancaire, toutes ces choses sont, parmi d'autres choses, *des tout*. Ils sont des *tout* en tant qu'ils sont composés d'éléments distincts, articulés entre eux par une forme de lien. Un *tout* est un système d'éléments engagés dans un travail commun. C'est ce que nous proposons de nommer ici par *corps*. Un corps est un

ensemble d'éléments organisés de manière systémique suivant une forme d'ensemble. Le corps est un tout systémique puisqu'il y a ce qui appartient au corps et ce qui lui est étranger. L'architecture travaille les corps.

a) Corps humain et corps d'armée

À la mention du mot corps, on pense souvent au corps humain. Il nous faut plutôt ici penser au corps d'armée, au corps social, au corps électoral, au corps de ballet. Il nous apparaît que c'est au sens de *corps d'armée* que le terme *corps* désigne l'usage architectural que nous souhaitons ici en faire. Pourquoi cet ancrage militaire ? Cet ancrage est organisationnel et non idéologique. Il est plus pertinent en architecture de parler de *corps militaire* que de *corps humain*. En effet, l'analogie avec le corps humain a été à la fois très importante dans l'histoire de l'architecture et source de nombreux malentendus, pour l'architecture entendue *par-delà la production de bâti*. Ces malentendus relèvent des caractéristiques physiques du référent biologique que constitue le corps humain. En effet, le corps *humain* connote ce sens qu'un corps comporte une limite stricte entre son intérieur et son extérieur matérialisé par une peau. Ce n'est pas le cas du corps d'armée, qui est une grande unité militaire constituée de plusieurs divisions, les divisions étant elles-mêmes composées de brigades, composées de régiments, composées de bataillons, etc. Le corps humain superpose indûment et de manière non nécessaire la question de la forme *pleine* à la question de l'organisation d'un système. Le corps d'armée est un corps dont les parties ne sont pas circonscrites par une limite spatiale étanche⁹⁴⁶.

Pourquoi alors reprendre ici ce terme ambigu de *corps* ? Parce qu'il s'agit là du terme juste même si notre représentation architecturale du corps humain est trop partielle pour nous le représenter justement. La représentation que l'architecture se fait du corps humain est erronée et pèse sur le savoir architectural par-delà la production de bâti. Le corps humain n'est pas *fermé*. On le sait aujourd'hui, le corps humain est composé de plus d'éléments exogènes au sein de sa propre limite pelliculaire que de son propre ADN.⁹⁴⁷ Le corps humain n'est pas fermé mais ouvert, en dialogue constant avec cet extérieur qui participe de son intérieur. Le corps d'armée, composé

⁹⁴⁶ On peut ici aussi faire référence à la conception néoplatonicienne des corps à propos de laquelle Pierre Caye explique dans *Comme un nouvel Atlas* : « Plotin définit les entités privilégiées qui relèvent de l'un, il prend d'abord pour exemple des corps composés d'éléments séparés se tenant à distance (selon la typologie stoïcienne des corps) : l'armée, le chœur, ou le troupeau », Pierre Caye, *Comme un nouvel Atlas*, Les Belles Lettres, 2017, p. 40

⁹⁴⁷ « Les habitants microbiens sont environ dix fois plus nombreux que les cellules de notre corps. Ces résidents font l'objet de recherches intensives, qui commencent à élucider leurs rôles dans la santé et la maladie. » notre traduction de David A. Relman (Departments of Medicine and of Microbiology and Immunology, Stanford University), in « Learning about who we are » journal *Nature*, Vol 486, 14 juin 2012, p. 194

d'éléments distincts, organisés à distance les uns des autres, est plus juste dans la modélisation qu'il nous donne à voir de ce qu'est un corps, le corps humain y compris. La compréhension historique que nous avons du mot *corps* en architecture doit nécessairement être retravaillée dans la perspective d'une discipline architecturale par-delà la production de bâti.

Il est d'ailleurs à noter que l'attelage entre *l'architecture comme production de bâti* et l'image du corps humain comme *ensemble d'éléments contenu dans une peau* a vraisemblablement pesé lourdement sur la possibilité d'une architecture par-delà la production de bâti. Il est nécessaire en effet de dire ici que cette représentation du corps comme ensemble étanche a vraisemblablement renforcé dans les imaginaires la domination de la production de bâti au sein de l'architecture puisque le bâtiment, comme le corps humain, est compris comme *ensemble d'éléments contenu dans une peau*. À l'inverse, le modèle le plus juste qui nous est donné pour comprendre ce qu'est l'architecture est le travail de Palladio sur le déplacement des soldats dans l'espace. Dans ce travail on peut voir clairement les opérateurs vitruviens de symétrie, d'eurythmie, de distribution, etc., opérer en vue d'établir les rapports entre composants, d'espacement entre éléments, et non pas de construire une substance spatiale inerte. Rappelons en effet ce fait majeur : ni Vitruve, ni Alberti ne mentionnent le mot « espace » dans leurs textes. *Spatium* en latin ne signifie pas *espace* mais *espacement*. Si *l'espace* se définit comme un élément circonscrit par une limite, il est même devenu en architecture, entendue comme production de bâti, une substance qu'il faudrait sculpter. *L'espacement* architectural, à l'inverse, est une relation entre des éléments distincts qu'il s'agit d'agencer sans nécessairement constituer un ensemble étanche. Pierre Caye écrit à propos des travaux d'art de la guerre de Palladio :

« Pour surmonter la Fortuna, la Virtus ne suffit pas, il faut aussi de l'ordre. C'est à quoi sert la théorie architecturale vitruvienne dont les six opérateurs formels, grâce auxquels l'architecte conçoit son projet [l'ordonnance (*ordinatio*), la disposition (*dispositio*), le système de mesures (*symmetria*), l'Eurythmie (*eurythmia*), l'ornement (*décor*) et la distribution (*distributio*)], constituent le principe le plus efficace de mise en ordre du réel, surtout quand ce réel est un réel artificiel, fruit de l'ingéniosité et de l'industrie des hommes, et que cet art conçoit et fabrique des corps non pas substantiels mais harmoniques, composés d'éléments à distance, à l'exemple précisément d'une armée. Voilà donc la tâche que se fixe Palladio : rendre raison de l'organisation des armées antiques et de leurs ordres de bataille au moyen des schèmes vitruviens de la conception architecturale et, mieux encore, faire de ces schèmes le principe et le moteur de leur efficacité même. »⁹⁴⁸

La connotation guerrière de ce référent militaire n'est pas pour nous un horizon

⁹⁴⁸ Pierre Caye, « César, penseur... », *Op. cit.*, p. 26.

d'accomplissement. La question de la pertinence d'un tel référent se pose à juste titre. Si le présent travail suscitait d'autre intérêt que le nôtre, une telle question devrait être travaillée. À ce jour, il nous apparaît pertinent de recourir à ce dispositif d'organisation militaire non pas comme force de violence et d'agression, mais comme organisation humaine structurée, en capacité de s'adapter et de faire face à la *fortuna*, l'adversité, la contingence. De fait ce référent d'organisation militaire s'inscrit dans une philosophie de l'autodéfense telle que Elsa Dorlin en a réveillé la généalogie⁹⁴⁹. Elle explique :

« On pourrait à partir de là essayer de cerner un certain dispositif de pouvoir, ce que j'appellerai "dispositif défensif". Comment procède-t-il ? En ciblant ce qui relève d'une force, d'un élan, d'un mouvement polarisé à se défendre, balisant pour certain-e-s sa trajectoire, favorisant son déploiement par un cadre qui le légitime, ou bien, au contraire, pour d'autres, empêchant son effectuation, sa possibilité même, rendant cet élan inhabile, hésitant ou dangereux, menaçant, pour autrui comme pour soi-même. »⁹⁵⁰

Dans une telle perspective, le référent militaire nous apparaît pertinent pour trois raisons :

(1) L'usage militaire de l'architecture, entendue comme articulation des parties entre elles, montre à quel point le savoir architectural est un savoir stratégique et tactique. Lorsque Palladio étudie la disposition des soldats dans l'espace, il met en valeur un jeu de forces, de surprises, de pressions sur un ennemi en fonction d'une situation donnée. Une des forces de César, chef militaire, est d'avoir remporté par la tactique un nombre important de batailles en disposant d'un nombre de soldats inférieur à l'ennemi. Cette intelligence est présente dans l'*art militaire architectural* de Palladio dont il est intéressant de rappeler qu'il va jusqu'à reconstituer des batailles.⁹⁵¹

(2) L'usage militaire de l'architecture par-delà la production de bâti montre comment l'architecture est un savoir dynamique et non pas un savoir statique et contemplatif. Comme on le voit chez Palladio, l'architecture est un mode d'organisation permettant de faire face à l'inconnu d'un territoire autant qu'à l'infortune dans la bataille, *en temps réel*, comme nous le disons aujourd'hui.

(3) L'usage d'organisation militaire de l'architecture, entendue comme « dispositif

⁹⁴⁹ Elsa Dorlin, *Se défendre, une philosophie de la violence*, Zones, 2017.

⁹⁵⁰ *Ibid.*, p. 14

⁹⁵¹ « Non content de visualiser les manœuvres et de rendre explicite la tactique des Romains par son commentaire en images, Palladio dirige, avec Valerio Chiericati, colonel des milices paysannes de la Sérénissime et l'une des plus grandes figures de l'humanisme militaire de la Renaissance, la constitution des batailles antiques ». Pierre Caye, « César, penseur ... » *Op. cit.* p. 31.

défensif », tel que Elsa Dorlin nous y appelle, est une inversion de la notion de dispositif, entendue comme nécessairement oppressive chez Foucault, en mode d'organisation défensif face à la *fortuna*. Ce référent d'organisation militaire permet de reconstruire un horizon de conflictualité émancipatrice, face à la destruction active du vivant.

b) Le *tout* n'est pas nécessairement « totalitaire », c'est une échelle de pensée nécessaire face à la destruction systémique du vivant

Défendre l'idée qu'il serait possible de penser, voire de dessiner, *le tout* va à l'encontre de la critique architecturale du XX^e siècle qui, de Bataille à Foucault en passant par Heidegger, a associé la notion de projet à l'étouffement, au contrôle, à l'arrondissement voire au totalitarisme. Nombre de projets de production de bâti au XX^e siècle se sont pensés sur l'absence d'ordre, sur la recherche d'ordres ouverts qui ne seraient pas autoritaires, sur la multiplication d'ordres se contredisant afin d'empêcher leurs fonctions de régulation et d'ordonnement⁹⁵². Nous ne disposons pas ici de l'espace suffisant pour développer cette question comme il le faudrait, mais il est vraisemblable que cette préoccupation puissante d'une critique de l'architecture comme étouffement soit liée, dans la littérature de Bataille, à la montée du fascisme dont il est le témoin⁹⁵³. Il est vraisemblable que les immenses destructions de la Seconde Guerre mondiale ont pu avoir un effet sur la critique radicale de la technique moderne proposée par Heidegger en 1954. Il est enfin aussi possible que les puissants mouvements de contestation de la puissance de l'État sur le territoire français, dans les prisons comme en Algérie, aient joué un rôle dans l'élaboration du concept de panoptique chez Foucault en 1975. Pourquoi rappeler ces événements à notre bon souvenir ? Pour avancer l'hypothèse que l'ensemble de ces événements problématiques relevaient d'une emprise totale et oppressive qui menait logiquement à percevoir la notion de *totalité* comme le vecteur de l'oppression. À l'inverse, nous pourrions nous entendre sur le fait que les problèmes du XXI^e siècle relèvent plutôt de notre impossibilité d'action collective sur la totalité. En effet, si les divers problèmes majeurs du XX^e siècle étaient vraisemblablement liés aux notions de *contrôle*, de régulation et de mise en ordre exercés de manière totale sur *tout* le monde, il apparaît que les problèmes dans lesquels nous sommes collectivement pris aujourd'hui relèvent plutôt de l'absence d'intervention sur le *tout*. La théorie économique dite du

⁹⁵² Une étude devrait être menée en architecture sur les relations, vraisemblablement dialectiques et complexes, entre la destruction de l'ordre en architecture et la destruction des institutions de régulation et de contrôle, centrale dans le néolibéralisme. Des travaux ont été menés à l'égard de Foucault lui-même sur cette question. Daniel Zamora, Mitchell Dean *Le dernier homme et la fin de la révolution, Foucault après mai 68*, Lux, 2019.

⁹⁵³ Bataille rédige son texte *Architecture* en 1929. Le putsch de Munich a eu lieu en 1923, *Mein Kampf* a été publié en 1924. En Italie, les chemises noires ont marché sur Rome dès 1922.

néolibéralisme a été pensée en réaction aux *économies planifiées* des pays socialistes. Friedrich Hayek, comme Milton Friedman, figures majeures du néolibéralisme, sont très clairs sur ce point.⁹⁵⁴ Cette théorie économique défend de manière stricte la nécessaire inaction de la puissance publique sur le système économique comme *tout*, présupposant l'autorégulation harmonieuse et naturelle des *parties* entre elles et la disparition des inégalités sociales sur l'ensemble du globe. Il est aussi vraisemblable que l'inaction climatique⁹⁵⁵ ait pour fondement l'absence d'intervention sur le *tout* de l'appareil productif. C'est très probablement pour cette raison d'ailleurs que, de manière aussi subite que puissante, le thème de la planification est réapparu ces dernières années dans le débat public, tiré des poubelles de l'histoire dans lesquelles l'avait plongée la pensée politique et économique dérégulatrice mise en œuvre dans les années 1980.⁹⁵⁶

Résumons notre situation ainsi : si la pensée architecturale et la critique de l'architecture ont participé aux mouvements d'émancipation du XX^e siècle, cette critique ne nous apparaît plus être efficace face à la destruction du vivant qui requiert une action concertée et collective massive. Il y a une différence de nature entre la déconstruction analytique des mécaniques de pouvoir, auxquelles s'adressait la critique de l'architecture au XX^e siècle, et la nécessaire transformation de l'appareil productif, responsable de l'écocide global en cours, à laquelle l'architecture doit participer au XXI^e siècle. L'architecture par-delà la production de bâti peut être mobilisée pour sa capacité planificatrice, d'organisation et de pensée des systèmes du monde globalisé comme *tout* face à la destruction systémique du vivant.

Comment faire cependant pour qu'une action planificatrice, menée à l'échelle du monde entier, ne constitue pas un nouvel acte total d'étouffement, un nouvel arraisonnement, un contrôle plus puissant encore des sujets ? Comme en atteste la

⁹⁵⁴ L'hostilité profonde de Hayek est notamment sensible dans un passage comme celui-ci. « Le mouvement moderne en faveur du planisme est un mouvement dirigé contre la concurrence en tant que telle ; un nouveau drapeau auquel se sont ralliés tous les vieux ennemis de la concurrence. Toutes sortes d'intérêts essaient aujourd'hui de rétablir sous ce drapeau des privilèges que l'ère libérale avait balayés; mais c'est la propagande socialiste en faveur du planisme qui a remis en honneur chez les esprits libéraux l'opposition à la concurrence, et qui a étouffé les soupçon vigoureux que toute tentative faite pour brimer la concurrence provoquait auparavant » ; Friedrich Hayek, *La route de la servitude*, PUF, 1985, p. 45.

⁹⁵⁵ Cette inaction est un fait avéré comme en atteste la double condamnation de l'État français pour inaction climatique. « L'État devra réparer les conséquences de ses manquements dans la lutte contre le changement climatique. Le dépassement du plafond des émissions de gaz à effet de serre en 2015-2018 devra ainsi être compensé d'ici le 31 décembre 2022. C'est ce que demande le tribunal administratif de Paris dans son jugement du 14 octobre 2021 » Voir le site de la République Française, *Vie publique*, <https://www.vie-publique.fr/en-bref/282012-changement-climatique-la-france-condamnee-pour-prejudice-ecologique>

⁹⁵⁶ Sur ce sujet voir la réapparition d'un « bureau du plan » dans Jacques Sapir, *Le grand retour de la planification ?* Jean-Cyrille Godefroy, Paris, 2022.

littérature importante sur ce sujet, le risque est réel de voir apparaître une action en faveur du vivant qui serait décorrélée de l'émancipation⁹⁵⁷. C'est ce que l'écofascisme constitue comme horizon et dont l'hypothèse d'une arrivée au pouvoir est loin d'être inenvisageable. Dès lors, la gageure pour le savoir architectural est de montrer qu'il peut y avoir des mises en ordre du monde qui soient à la fois efficaces et non oppressives ou liberticides. N'est-ce pas là une question fondamentalement architecturale ?

2/ MÉTHODE DE L'ARCHITECTURE : LA COMBINATOIRE, OU L'ARCHITECTURE COMME INTELLIGENCE DE L'ORDRE

Ce que nous entendons par combinatoire en architecture est le moyen par lequel ce savoir se fait agencement producteur de quelque chose, un assemblage fertile, une mise en relation positive des corps⁹⁵⁸.

Pour comprendre l'importance de la combinatoire en architecture, il nous faut acter que l'architecture est un savoir de *l'espace* et non pas un savoir de *l'espace*. Rappelons-le, si la distinction peut sembler anecdotique, elle est fondamentale. L'architecture n'est pas l'art de *l'espace*. Le mot *espace* étant absent chez Vitruve et chez Alberti qui parlent tous deux d'*espacement*. L'architecture est un art de *l'espacement*, de *l'intervalle*, de la *distance* à mettre entre les choses. Cette distinction n'est pas un changement quantitatif mais un changement qualitatif, qui modifie la nature de l'entreprise architecturale. Ce savoir s'y révèle comme étant affaire de *réglage d'éléments* et non de *sculpture d'une substance*. Car si l'espace est toujours construit, l'espacement et l'intervalle peuvent s'appliquer à une diversité d'objets bien plus vaste, permettant notamment de prendre en charge tout *corps composé d'éléments discrets*⁹⁵⁹ sans pour autant que ces corps ne circonscrivent un espace. Les travaux de Palladio sur le déplacement de soldats *dans* l'espace en donnent une illustration très juste. L'architecture par-delà la production de bâti est une architecture *par-delà l'espace* consistant à revenir à *l'espacement* et *l'intervalle*.

Une fois établi le fait que l'architecture a pour vocation de penser la distance entre des corps, il nous faut qualifier la nature de cet espacement. Car il ne s'agit pas uniquement de mettre un vide entre deux corps, mais de penser une mise en système

⁹⁵⁷ Sur la question de l'écofascisme lire Zetkin Collective, *Fascisme fossile*, La Fabrique, 2020.

⁹⁵⁸ Nous entendons positif non pas dans son sens moral mais dans son sens transitif : « qui résulte non de la nature des choses mais d'un acte volontaire » et « s'oppose au *naturel*. Il est réalisé dans les expressions *droit positif, religion positive, théologie positive* ». Article « Positif,ive ». in *Dictionnaire historique de la langue française*.

⁹⁵⁹ La formulation est de Pierre Caye : « C'est en quoi l'armée (mais aussi l'architecture) doit d'abord être considérée comme un corps composé d'éléments discrets, distants les uns des autres. » Pierre Caye, « César, penseur... » *Op. cit.* p. 26-27.

d'un ensemble de corps par l'espace. Pour qualifier la nature de cet espace nous proposons d'explorer trois termes : *partie, ordre, économie*.

a) Parties

Le terme de *partie* est très présent chez Vitruve. Le Chapitre III du livre I du *De architectura* s'intitule « Les parties de l'architecture ». C'est dans ce chapitre que Vitruve énonce que l'architecture *elle-même comprend trois parties : la construction des édifices, la gnomonique et la mécanique*. Il subdivise par la suite la construction des bâtiments en deux parties :

« L'une est l'implantation des enceintes et des ouvrages communs dans les lieux publics, l'autre est la description des édifices privés. »⁹⁶⁰

Mais de manière plus explicite encore, les parties jouent un rôle déterminant dans la morphogénèse des édifices qu'il propose lorsqu'il écrit :

« La "proportion" consiste en la commensurabilité des composantes en toutes les parties d'un ouvrage et dans sa totalité obtenue au moyen d'une unité déterminée qui permet le réglage des relations modulaires. »⁹⁶¹

Le vocable de l'articulation des *parties* au *tout* est un vocabulaire vitruvien. Cependant, si comme nous l'avons exposé dans la partie introductive de cette thèse, notre corpus est trop vaste pour nous permettre de bien comprendre la spécificité de chaque pensée architecturale dans son temps, il nous faut redoubler d'attention dans le cas de Vitruve dont le texte considéré ici comme origine de l'architecture en occident prend une valeur définitionnelle majeure. Ainsi nous nous sommes autorisés à nous aventurer dans ce que Michel Foucault aurait appelé l'*épistémè* dans laquelle Vitruve évoluait. Quelle était la constitution des champs du savoir de son temps et, plus particulièrement en ce qui nous concerne ici, dans quelle mesure la question de l'articulation des parties au tout était-elle une question spécifique ou partagée au sein des savoirs de son temps ? Il faudrait ici des connaissances bien supérieures aux nôtres sur le monde antique pour en parler de manière scientifique. Cependant ne pouvant faire l'économie d'une telle exploration, à la manière des architectes du grand tour, nous exposerons nos trouvailles depuis notre ignorance relative de l'antique.

⁹⁶⁰ Vitruve, *De l'architecture*, Op. cit., p. 33.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 161.

_ Les parties et le tout dans les disciplines antiques du droit, de la rhétorique, de l'agriculture, de l'art de la guerre et de l'économie

Un des questionnements qui n'aura pas été résolu dans le présent travail et à la compréhension duquel nous nous emploierons à l'avenir, porte sur la nature des liens existants entre le savoir architectural et les autres savoirs du temps de la Rome antique : qu'est-ce qui définissait l'architecture en tant que savoir parmi les autres savoirs du temps ou Vitruve écrivait le *De architectura* ?

Pourquoi se poser une telle question ? En initiant le présent travail, nous pensions que la spécificité du savoir architectural reposait sur le travail d'articulation des parties entre elles au sein d'un ensemble. Notre exploration dans le monde, pour nous inconnu, des savoirs de l'antiquité romaine nous a appris que cette hypothèse était fautive. Les choses sont plus complexes puisque la question des relations entre parties au sein d'un ensemble apparaît dans de nombreux autres champs de pensée de l'antiquité que celui de la discipline architecturale. C'est le cas dans le droit, dans l'agriculture, dans la rhétorique, dans l'art de la guerre, dans l'économie, pour ne parler que des domaines dans lesquels nous nous sommes aventurés. Chacun de ces domaines résonne avec ce que nous nommerions aujourd'hui des champs disciplinaires, et chacun de ces lieux de production de textes se conçoit comme étant le lieu d'un travail des relations entre les *parties* et le *tout*. Pour le dire simplement, il semble que la manière dont l'architecture fonctionne en tant que savoir soit empreinte d'une modalité de pensée antique pour laquelle la relation entre les parties et le tout était importante et diffuse. Dans son ouvrage *La raison de Rome* Claudia Moatti écrit à ce propos :

« La cité est un corps que toutes ses parties contribuent à faire fonctionner, toutes sans exception. Voilà ce qu'expliquait Menenius Agrippa aux plébéiens révoltés au IV^e siècle. [...] La parabole rapportée par Tite-Live traduit une conception organique et harmonique de la cité. Celle-ci repose sur l'équilibre de ses parties, sur la concorde entre les citoyens, source de la tradition (*mos*), des solidarités politiques et du fonctionnement des institutions. La concorde ainsi conçue, qui ressemble fort à l'*homonoia* grecque, renvoie à la vision, fondamentale pour les Romains, d'une stabilité originelle, que, dans un autre ordre d'idées, leur "constitution" incarnait également : en conciliant l'équilibre des trois pouvoirs (consuls, peuple, Sénat) selon le schéma de Polybe, ou celui des principes (autorité, pouvoir, liberté) selon l'interprétation de Cicéron, l'État romain était en quelque sorte assuré de surmonter ses crises et de se maintenir intact. »⁹⁶²

⁹⁶² Claudia Moatti, *La raison... Op. cit.*, p. 27. La note de bas de page associée à ce passage fait état de la naissance de l'*omonia* en Grèce au IV^e siècle.

Au moment où Vitruve écrit le *De architectura*, la compréhension de la réalité se fait au moins partiellement à travers la relation dialectique entre les parties et le tout, selon cette conception qu'une forme d'harmonie doit présider à cette relation. Platon, Aristote, les stoïciens ont pensé le monde ainsi et cela n'a pas été sans effets sur le monde romain et sa manière d'envisager sa propre construction de sa réalité. C'est le cas de l'architecture, discipline de transformation du monde par excellence, et de Vitruve chez qui on constate que les notions d'*harmonie*, de *parties* et de *tout* sont très présentes. Ces notions témoignent dans son œuvre d'une compréhension de la production architecturale comme lieu de continuité entre les règles de la nature et la construction du monde. Vitruve écrit :

« Si l'on admet que le système numérique a été déduit des articulations humaines, et qu'il existe une corrélation proportionnelle fondée sur une unité déterminée entre les membres pris isolément et l'aspect général du corps, il s'ensuit que nous devons admirer ceux qui, même en établissant les règles de la construction des temples et des dieux immortels, ont organisé leurs éléments d'une manière telle que, par le jeu des proportions et des relations modulaires, leurs divisions, considérées séparément ou globalement, fussent en harmonie. »⁹⁶³

Si le monde est compris comme étant composé d'une articulation de parties au sein d'ensembles, pour Vitruve, la part de la construction de la réalité qui échoit à l'humain est produite conformément à cette combinatoire. Mais ce n'est pas le cas uniquement en architecture comme nous nous attacherons à le montrer ici.

_ Droit et parties

Dans le cadre du droit romain, l'équilibre entre les parties constitue une source de questionnement riche et complexe. L'historien du droit Dario Mantovani explique dans son cours au Collège de France intitulé *Droit, culture et société de la Rome antique* comment la répartition des richesses doit être allouée à chaque partie de manière égalitaire, tout en prenant en compte un autre critère, l'équité. Cette dialectique entre égalité et équité se présente comme un lieu de pensée de l'articulation harmonieuse entre les parties et le tout. L'équité a pour objectif de corriger l'*égalité absolue* de la répartition des richesses par une pondération prenant en compte ce que les Romains considèrent comme *la valeur* de chacune des parties. Mantovani rapporte dans ce cours la manière dont les parties sont envisagées d'un point de vue politico-juridique :

« Lorsque tout est gouverné par le peuple, disent ces opposants de la démocratie, si juste et modérée qu'il soit, l'égalité est-elle même inéquitable puisqu'elle n'admet aucune distinction de dignité". Puis "Si l'on accorde un égal honneur aux citoyens de la plus haute et de la moindre valeur, comme il en existe

⁹⁶³ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 169.

nécessairement dans n'importe quel peuple, cette équité est la suprême iniquité". ». ⁹⁶⁴

Dès lors, le régime politique grec construit une manière de considérer la répartition des corps au sein de l'ensemble, suivant certains critères de pondération.

« Dans la Rome des beaux jours, le critère pour mesurer les différences c'est le mérite, la vertu. Mais si nous nous tournons vers les institutions romaines, nous pouvons en douter un peu. Car à Rome le critère principal qui définissait la hiérarchie sociale était la richesse. »⁹⁶⁵

Dans ce passage on voit comment, ce que Claudia Moatti expliquait du fonctionnement de la cité, ce « corps que toutes ses parties contribuent à faire fonctionner », est une question qui s'incarne très précisément dans le droit. Il s'agit par le droit de réguler les modalités d'articulation des parties au sein de l'ensemble, ou, pour reprendre les termes de Mantovani, d'établir *un critère de valeur sur lequel fonder la juste proportion*. Le terme de proportion est important pour nous en cela qu'il atteste là encore d'une relation entre les parties et le tout, avec l'objectif de tendre vers une forme d'harmonie. Mantovani continue en décrivant la technique portant cet objectif législatif :

« L'organisation politique donnait plus de poids aux riches. Il s'agissait d'un système censitaire timocratique. Les citoyens romains de sexe masculin étaient distribués en centurie. Les centuries étaient formées en base, à la richesse. Les plus riches formaient un groupe de dix-huit centuries équestres, des chevaliers. Les autres citoyens étaient distribués en cent soixante-quinze centuries différenciées en cinq classes censitaires, par ordre de richesse descendante. Chaque centurie disposait d'une voix. Les quatre-vingts premières centuries, plus les dix-huit centuries équestres, représentant les citoyens les plus riches et les plus âgés, avaient la majorité, ce qui favorisait les classes aisées. [...] Ce bas-relief nous montre donc l'équité à l'œuvre, qui n'égalise pas les différences de départ mais, au contraire, les maintient également à la fin de l'opération car le service militaire est différencié par rapport à la richesse. Il faut l'ajouter, les impôts l'étaient également. Le résultat final était que les citoyens des classes censitaires les plus élevées devaient servir dans l'armée plus longtemps, s'équipant à ses propres frais. Également, payer un pourcentage plus élevé d'impôts. Mais le poids du vote était lui aussi différencié. À Rome, le bulletin de vote d'un riche pesait plus lourd dans le résultat final. »⁹⁶⁶

Les termes choisis sont encore ceux du vocabulaire vitruvien de l'articulation des parties au tout. Mantovani parle d'*ordre*, de *répartition*, de *maintien de différences*, de

⁹⁶⁴ Dario Mantovani, *L'équité. Histoire romaine du désir de justice*, Cours au Collège de France du du 10 mars 2021, 11,50 min à 21,50.

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ *Ibid.*

distribution, etc. Il continue en proposant une explication arithmétique des mécanismes législatifs d'articulation des parties au sein de l'ensemble du corps social :

« Il y avait autant d'urnes que de centuriae. Cela signifie que le poids du vote individuel, nous faisons maintenant un peu d'arithmétique, variait en fonction du nombre des électeurs qui déposaient leur vote dans chaque urne. Si par exemple, dans la première centurie les ayants droit étaient dix, la voix de chaque citoyen de cette centurie valait un dixième. S'ils étaient en revanche mille, son poids se réduisait à un millième. Or, le point crucial est que les citoyens les plus riches, également les plus âgés, disposaient d'un nombre supérieur de centuriae par rapport aux autres couches sociales. On le voit clairement. Le total des deux couches les plus riches, celle des chevaliers et celle de la première classe, représentent au total, quatre-vingt-dix-sept centuriae, c'est-à-dire à eux seuls la majorité, ou presque, après la réforme. Ce n'est pas tout. Car le nombre de ceux qui étaient inscrits dans une centurie de la première classe était bien inférieur par rapport aux plus pauvres. Donc leur poids relatif était majeur. C'est donc une distribution inégale du droit de participation à la vie politique. »⁹⁶⁷

Cette brève incursion dans une description de la mécanique du droit romain atteste à nos yeux de la présence structurante de la dialectique des parties et de l'ensemble. Elle a pour fonction de réguler ce qui est considéré par les Grecs comme une forme d'harmonie dans cette institution majeure de la romanité qu'est le droit.

_ Rhétorique et parties

Nous l'avons vu dans notre travail sur Palladio, la rhétorique est un art majeur de l'antiquité. Cette discipline est elle aussi structurée sur l'articulation des parties entre elles. Garcea nous a montré comment le traité de rhétorique de César était en soi un outil de construction du territoire par l'articulation politique de parties, les individus, au sein d'un ensemble, l'Empire. Mais la rhétorique est elle aussi très fortement structurée sur cette dialectique entre les parties et l'ensemble. Garcea nous a aussi montré comment la grammaire était structurante de la langue, César s'étant efforcé par elle de renforcer la clarté et la systématisme de sa combinatoire. Garcea écrit à ce propos :

« Le *De analogia* cache une insistance sur l'importance des éléments clés négligés dans le *De oratore*, où le rôle de la grammaire par rapport à l'éloquence est considéré comme très limité. »⁹⁶⁸

Mais la finalité de la rhétorique, l'art de bien parler et de persuader, consiste aussi à construire un discours sur l'articulation de ses parties dès ses versions les plus archaïques. On peut lire dans le *Dictionnaire de l'Antiquité* de Jean Leclant, à l'article *Réthorique* :

⁹⁶⁷ *Ibid.*, 23,23 min à 25,25.

⁹⁶⁸ Alessandro de Garcea, *Caesar's De Analogia...*, *Op. cit.*, p. 14.

« Platon et Aristote attribuer à ces précurseurs le recours à l'argumentation fondée sur les "vraisemblances" (*l'eikos*) et la division du discours en parties logiquement ordonnées : l'introduction (ou *prooimion*), la narration (ou *diégesis*), la preuve (ou *pastis*) et la conclusion (ou *epilogos*). »⁹⁶⁹

Quant à la rhétorique codifiée, on peut lire à dans l'*Encyclopédie Universalis* :

« Les traités divisent l'élaboration de tout discours en cinq moments ou parties, soit dans l'ordre : l'*invetio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, la *memoria* et la *pronunciatio*. »⁹⁷⁰

Par ailleurs, nous n'avons pas les moyens de mener le travail nécessaire ici mais, si nous considérons l'importance majeure de la grammaire dans la lutte des savoirs à Rome, nous devons considérer qu'il n'est pas de savoir qui n'ait pu y avoir été marqué par la grammaire. La grammaire est le premier des *arts libres*, elle est le savoir en haut de tous les savoirs. Aussi, nous pensons que le type de relations entre les corps qui se pense en architecture a quelque chose à voir avec le type de relation qui s'opère entre les corps dans la grammaire. La grammaire est un mode d'articulation des parties dans un tout. Prenons le cas de la conjugaison. *Conjuguer*, c'est-à-dire *unir*, *attacher* (*la vigne*), signifie établir un lien entre des éléments. Tout comme les soldats Palladiens dans l'espace ne sont pas séparés par un vide mais tenus par un espacement, ce lien de conjugaison dans la grammaire n'est pas lien n'est pas statique, il est de nature transitive, dynamique et tournée vers l'action. Le lien de conjugaison, *conjugal*, est un lien porteur d'action, fertile, qui offre une matrice importante pour penser la nature du lien unissant les parties en architecture.

Après cette incursion dans les enjeux de rhétorique et de la grammaire de Rome, il apparaît que la dialectique entre *parties* et *tout* est, là encore, structurante.

Art de la guerre et parties

Comme nous l'avons vu dans notre étude sur Palladio, l'art de la guerre se pense à la Renaissance en architecture dans les termes d'une dialectique entre les parties et l'ensemble. Mais ce n'est ni la spécificité de la Renaissance, ni celle de Palladio que de penser l'art de la guerre dans une articulation des parties et du tout. Dans son *Epitome de re militari*, l'auteur romain Végèce décrivait, déjà au V^e siècle, les mouvements opérés par les troupes suivant cette dialectique des parties et du tout :

« Il est rigoureusement nécessaire à la guerre d'habituer les soldats, par des exercices continuels, à garder en ligne l'ordre des rangs, pour qu'ils n'aillent pas se pelotonner, ni s'étendre en sens inverse du

⁹⁶⁹ Jean Leclant (dir), *Dictionnaire De L'antiquité*.

⁹⁷⁰ *Ibid.*

besoin. Resserrés, ils n'ont pas l'espace nécessaire pour combattre et s'embarrassent mutuellement ; tandis qu'épars et clairsemés, ils ouvrent passage aux tentatives de l'ennemi. [...] On aura donc soin de conduire fréquemment les recrues au terrain de manœuvre, de les disposer en bataille selon l'ordre matricule, en les allongeant d'abord sur une seule ligne, exempte de sinuosité et de courbure ; chaque soldat distant l'un de l'autre à des intervalles égaux et réguliers. On leur prescrira ensuite de doubler tout d'un coup les rangs, de manière à conserver, en pleine attaque, l'ordre qui leur est habituel. En troisième lieu, on leur fera former brusquement le carré, puis le triangle, autrement dit le coin ; manœuvre presque toujours décisive à la guerre. On leur fera aussi former le cercle, disposition qui, dans le cas où l'ennemi aurait fait une trouée à travers les lignes, permet à une poignée d'hommes exercés de lui tenir tête, d'empêcher la déroute de l'armée entière et de prévenir ainsi de funestes résultats. Grâce à des leçons assidues, les jeunes conscrits parviendront à exécuter aisément ces mouvements divers sur le théâtre même du combat. »⁹⁷¹

Il ne nous apparaît pas ici utile d'en dire plus pour attester de la présence d'une dialectique entre les parties et le tout dans l'art de la guerre romain.

– Agriculture et parties

Durant l'antiquité romaine, l'agriculture se pense elle aussi sur la combinatoire entre les *parties* et le *tout*. Dans son *Économie rurale*, Varron expose son souci de voir s'articuler les parties du tout de l'agriculture dans son ouvrage lorsqu'il écrit dans ce premier chapitre :

« Mais, puisque j'ai dit quels étaient le principe et la fin de l'agriculture, il reste à voir combien de parties comporte cette discipline. »

« Pour moi, il me semble qu'elles ne peuvent se compter », dit Agrius, « Quand je lis les nombreux livres de Théophraste intitulés "Histoire des Plantes", et encore "Causes des Plantes".

– Stolon : "Tu parles d'ouvrages qui sont faits pour ceux qui veulent cultiver moins la terre que les discussions philosophiques ; et je ne dis pas qu'ils n'offrent pas certaines choses utiles et communes aux deux. C'est pourquoi expose-nous, toi plutôt, les parties de l'agriculture."

— Scrofa : "l'agriculture contient quatre parties principales, d'abord l'étude du domaine, quels en sont le sol et les parties ; en second lieu, ce dont on a besoin dans ce domaine et ce qu'on doit y avoir en vue de la culture ; troisièmement, ce qu'il faut faire dans cette propriété pour la cultiver ; quatrièmement, à quel moment, dans ce domaine, il convient de faire chaque chose." »⁹⁷²

L'économie rurale de Varron est donc bien le lieu d'une combinatoire entre les parties et le tout. Jacques Heurgon écrit dans son introduction à *l'économie rurale* :

⁹⁷¹ Végèce, *De re militari*, Livre I, chapitre vingt-sixième, Évolution de ligne, <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/vegece/livre1.htm>

⁹⁷² Jacques Heurgon, in, Varron, *Économie rurale*, *Op. cit.*, p. 23-24

« On a vu déjà le plaisir qu'éprouvait Varron à des classifications qui lui permettaient de distribuer sa matière en groupes et sous-groupes bien équilibrés. Par exemple le livre 2 répartit le *res pecuaria* en trois parties petit bétail, gros bétail et bétail improductif (mulets, chiens et bergers), mais chacune de ces parties est subdivisée en neuf autres, 4 d'acquisition, 4 d'élevage, et une qui, concernant le nombre de têtes de bétail, est commune aux précédentes : au total 81 subdivisions. L'importance de cette classification est telle aux yeux de Varron qu'il lui consacre son premier chapitre. »⁹⁷³

Outre la présence insistante chez Varron de cette dialectique entre tout et parties, il est assez troublant de lire son *économie rurale* car, sous de nombreux aspects, ce texte résonne avec le *De architectura* de Vitruve. Il traite du choix du site, des bâtiments, il partage la même préoccupation pour la santé et la fertilité. On pourrait même avancer l'hypothèse que ce traité est un traité de ce que l'on nomme aujourd'hui l'*écologie*. Si l'étymologie d'écologie nous renvoie à la gestion de la maison, le traité d'économie rurale de Varron peut être lu comme un traité d'écologie au sens fort en cela qui codifie une économie de la maison rurale dans son rapport à l'environnement, s'attardant notamment sur les questions de production agricole.

Mais pour en revenir à l'omniprésence de l'articulation des parties au tout pour les savoirs antiques, il est intéressant de noter que le Varron de *l'économie rurale* est aussi un grand grammairien. Varron est le rédacteur des vingt-cinq livres du *De Lingua Latina*. Plus intéressant encore pour nous, le fait qu'il ait aussi rédigé une somme des savoirs. Jacques Heurgon écrit, toujours dans son introduction à son *économie rurale* :

« Et c'est au grammairien philosophe [Varron] qu'on attribuait aussi les neuf livres *Disciplinarum*, dans lesquels il proposait une encyclopédie des arts libéraux qui embrassait et ordonnait, dans une doctrine très articulée, l'ensemble des connaissances humaines. Nous avons dit plus haut quelle fut la séculaire autorité de cette doctrine. Il semble qu'avec le *De Lingua Latina*, les *Hebdomades*, le *De Vita populi Romani*, les *Disciplinae* de Varron soient nées de la conscience enthousiaste qu'il eut, comme bibliothécaire de César et d'Octave, de la nécessité de publier "de véritables sommes" qui condenseraient la substance des livres des bibliothèques dont il avait la charge. »⁹⁷⁴

Le grammairien organise *aussi* les savoirs disciplinaires. Il est difficile de ne pas voir ici une combinatoire à l'œuvre, agaçant les parties du tout, jusqu'aux savoirs eux-mêmes cumulés dans des *sommes*, figure du *tout* s'il en est.

Restons-en là de ce bref parcours visant à attester de l'omniprésence de la notion de *parties* et de *tout* dans quelques savoirs de l'antiquité romaine au sein desquels Vitruve était pris. Passons désormais au second terme structurant la combinatoire par laquelle l'architecture opère. Après la question des *parties*, observons désormais la

⁹⁷³ *Ibid.*, p. XLVI-XLVII.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. XVII-XVIII.

nature des liens qui articulaient ces parties à travers le terme d'*ordre*.

b) Ordre

La définition du mot *ordre* du dictionnaire de l'Académie française commence ainsi :

« Arrangement, disposition régulière des choses les unes par rapport aux autres ; relation nécessaire qui règle l'organisation d'un tout en ses parties. »⁹⁷⁵

L'ordre est un terme omniprésent dans l'histoire de l'architecture. Il est peut-être même le plus présent, le plus important. En effet, les *cinq ordres de l'architecture* constituent vraisemblablement le mode d'organisation articulant les parties au tout dans la production de bâti le plus persistant de l'histoire de l'humanité puisqu'il s'étale, *a minima*, de l'antiquité grecque jusqu'à nos jours. Donald Trump a été la dernière personne à réactualiser ce mode d'organisation formelle du bâti en imposant par décret présidentiel une préférence pour l'usage des ordres d'architecture et de l'architecture dite *classique* pour l'ensemble des bâtiments fédéraux des États-Unis d'Amérique.⁹⁷⁶ Le système des ordres d'architecture est aussi le système formel vraisemblablement géographiquement le plus répandu sur la surface du globe du fait de l'expansionnisme, de l'impérialisme et du colonialisme européens. Mais qu'est-ce qu'un ordre ? C'est la manière de répartir les parties suivant certains principes. Comme l'explique Pierre Gros dans sa traduction du *De architectura* :

« Un "ordre" est, dans l'esprit du théoricien, un ensemble cohérent »

Observons plus en détail le fonctionnement de cette combinatoire qui a été codifiée comme *ordre* en architecture et par lequel celle-ci opère.

_ Symétrie contemporaine et symétrie antique comme ordre

L'ordre est le type de disposition régulière suivant lequel s'organisent les corps distincts, ou parties, dans un ensemble. Par exemple, la *symétrie* est un ordre. Il s'agit d'un *arrangement, une disposition régulière* suivant laquelle une partie se retrouve en miroir d'une autre. C'est du moins la compréhension contemporaine de ce terme. Cependant, il est intéressant de noter que la définition antique du mot *symétrie* est beaucoup plus architecturale au sens où nous entendons ici ce terme. Nous entendons

⁹⁷⁵ Article « Ordre », *Dictionnaire de l'Académie Française*

⁹⁷⁶ « Le président Trump a signé lundi un décret qui fait de l'architecture classique le style préféré pour les nouveaux bâtiments fédéraux, mais qui n'exclut pas les conceptions plus récentes. ». Notre traduction. Ce décret présidentiel a depuis été révoqué par son successeur Joseph Biden. In « Trump Makes Classical Style the Default for Federal Buildings », *New York Times* Dec. 23, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/12/21/arts/design/trump-executive-order-federal-buildings-architecture.html>

par là que la symétrie dans son acception antique engage une combinatoire plus riche que celle engagée par son acception contemporaine. Le terme symétrie chez Vitruve renvoyait plutôt à ce que nous désignons aujourd'hui par *homothétie*, c'est-à-dire une interproportionalité de l'ensemble des parties entre elles. Par exemple, dans un système composé de dix parties régulières distinctes réparties en carré sur le sol, comme des poteaux par exemple, pour les anciens, si en éloignant deux des dix corps, les huit autres corps s'éloignent les uns des autres de la même distance et que la hauteur des colonnes grandit de manière proportionnée, alors nous avons opéré une opération de symétrie. La symétrie n'est pas un simple miroir entre deux parties, ce serait plutôt comme si un miroir pouvait exister pour l'ensemble des parties dans toutes les directions. Pierre Gros écrit à ce sujet dans sa traduction au *De architectura* :

« Cette notion [la symétrie] est très différente de celle que nous entendons aujourd'hui par symétrie puisqu'il s'agit pour Vitruve de la relation de commensurabilité qui doit s'établir à partir d'une unité de base entre les divers membres d'un édifice (*separatim*) et la totalité de celui-ci (*universe*). »⁹⁷⁷

Werner Szambien écrivait pour sa part à ce propos dans son ouvrage *Symétrie, Goût, Caractère, Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique* :

« La symétrie des anciens représente par conséquent "le rapport de raison des parties proportionnées" »⁹⁷⁸

Ceci explique d'ailleurs pourquoi nous parlons des ordres d'architecture. Qu'est-ce qu'un *ordre* en architecture ? C'est un système de relations prédéterminées entre des *parties* que sont les colonnes, les frontons, les murs, les fenêtres, les portes et autres membres, unités, parties, éléments d'un bâtiment. Chez les Anciens, ce système de rapports entre éléments se retrouve même dans les prescriptions de dimensionnement structurelles. Ce n'est pas par des dimensions précises ou des équations mathématiques issues de la physique que se calculent les épaisseurs des éléments porteurs de type fondations, murs, colonnes comme procède aujourd'hui le savoir dit de l'ingénierie. Les prescriptions de dimensions des éléments de structure sont aussi déterminées par un rapport de relations et de proportions entre les éléments. Vitruve écrit à ce propos :

« Quant à la cella elle-même, l'épaisseur de ses murs doit être proportionnelle à la grandeur du temple, dans la mesure où leurs antes ont une largeur égale au diamètre des colonnes. »⁹⁷⁹

⁹⁷⁷ Pierre Gros in Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 24, note 61.

⁹⁷⁸ Werner Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère, Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Picard, 1986, p. 65.

⁹⁷⁹ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 255.

Il écrit encore de manière plus détaillée :

« Au-dessus du sol, les murs élevés en maçonnerie qui seront situés sous les colonnes doivent être de moitié plus épais que celles-ci pour que les soubassements soient plus robustes que les superstructures ; on appelle ces murs des stéréobates, car ils reçoivent les charges. La partie débordante des bases ne doit pas excéder la largeur des substructions compactes ; de même au-dessus de ces murs, la largeur (de l'assise du stylobate) doit être maintenue dans des limites identiques. »⁹⁸⁰

On retrouve ici l'architecture de l'*espacement* entre les parties telles que la propose le traité de Vitruve et non pas celle de l'*espace*.⁹⁸¹ Dans une telle compréhension de ce qu'est un ordre, l'ordre peut être appliqué à des éléments de nature très divers sans que cette application ait pour résultat la production d'un espace bâti. C'est ce type d'ordre entre les parties, ce type de rapports, qui se joue dans la cité entre les sujets de la Cité comme le décrivait Moatti. C'est ce type d'ordre qui se déploie entre les savoirs dont on fait la somme, qui se déploie à l'intérieur même des savoirs, composés de parties. C'est ce type d'ordre qui se déploie en rhétorique, dans l'art de la guerre ou encore en économie agricole.

_ À propos d'un manque d'intelligence de l'ordre

Ceci nous amène à nous questionner désormais sur la manière qu'a eu le savoir architectural d'opérer sur ces *parties* et ces *tout*, ainsi que sur la manière dont il opère sur cette dialectique aujourd'hui. Car une véritable histoire de l'architecture consisterait à raconter l'évolution dans le temps de relations entre les parties et le tout. De fait, à ce stade de notre recherche, il nous apparaît clair qu'aucune histoire de l'architecture n'a à ce jour été écrite. N'ont été écrites que des histoires de bâtiments, ce qui est bien différent. Une histoire de l'architecture commencera à partir du moment où on comprendra l'historicité et l'évolution de la *combinatoire* entre les parties et le tout. Depuis une telle histoire, nous pourrions nous rendre compte que nous disposons d'un manque d'intelligence de l'ordre. Nous ne disposons pas assez d'expérimentations sur ce que pourraient être d'autres modalités d'organisation des parties au sein d'ensemble pour faire face aux enjeux de notre temps.

Pour comprendre la situation de pauvreté propositionnelle d'ordre en architecture, il

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁹⁸¹ Il est important de noter ici que l'harmonie n'est donc pas qu'une question esthétique, de *joliesse*, telle qu'elle est majoritairement comprise dans l'historiographie de l'architecture. La symétrie antique, ou commensurabilité des parties, est aussi une question mécanique. Ceci est d'une importance déterminante pour une compréhension de l'architecture par-delà la production de bâti en terme Vitruvien notamment. En effet, une telle symétrie réintroduit la mécanique dans le système de morphogénèse du bâti vitruvien et fait dialoguer entre elles ce qu'il appelle les trois parties de l'architecture *production des bâtiments, gnomonique, mécanique*.

nous faut en revenir à la critique de l'architecture qui a été opérée au XX^e siècle. Si nous repartons de cette critique telle que nous l'avons décrite précédemment, nous pouvons constater que chez Bataille et Foucault notamment, l'*ordre* est majoritairement aliénant et répressif. C'est le cas chez Bataille lorsqu'il écrit :

« Il est évident d'ailleurs que l'ordonnance mathématique imposée à la pierre n'est autre que l'achèvement d'une évolution des formes terrestres, dont le sens est donné dans l'ordre biologique par le passage de la forme simiesque à la forme humaine, celle-ci présentant déjà tous les éléments de l'architecture. Les hommes ne représentent apparemment dans le processus morphologique, qu'une étape intermédiaire entre le singe et les grands édifices. Les formes sont devenues de plus en plus dominantes. Aussi bien l'ordre humain est-il dès l'origine solidaire de l'ordre architectural qui n'en est que le développement. Que si l'on s'en prend à l'architecture, dont les productions monumentales sont actuellement les véritables maîtres sur toute la terre, groupant à leur ombre des multitudes serviles, imposant l'admiration et l'étonnement, l'ordre et la contrainte, on s'en prend en quelque sorte à l'homme. »⁹⁸²

Le rapport de Foucault au terme *ordre* est un peu plus dialectique. Il écrit dans *L'ordre du discours* :

« [...] dans l'ordre du discours scientifique, l'attribution à un auteur était, au Moyen Âge, indispensable, car c'était un index de vérité. Une proposition était considérée comme détenant de son auteur même sa valeur scientifique. Depuis le XVII^e siècle, cette fonction n'a cessé de s'effacer, dans le discours scientifique : il ne fonctionne plus guère que pour donner un nom à un théorème, à un effet, à un exemple, à un syndrome. En revanche, dans l'ordre du discours littéraire, et à partir de la même époque, la fonction de l'auteur n'a pas cessé de se renforcer : tous ces récits, tous ces poèmes, tous ces drames ou comédies qu'on laissait circuler au Moyen Âge dans un anonymat au moins relatif, voilà que, maintenant, on leur demande (et on exige d'eux qu'ils disent) d'où ils viennent, qui les a écrits ; on demande que l'auteur rende compte de l'unité du texte qu'on met sous son nom ; on lui demande de révéler, ou du moins de porter par-devers lui, le sens caché qui les traverse ; on lui demande de les articuler, sur sa vie personnelle et sur ses expériences vécues, sur l'histoire réelle qui les a vus naître. »⁹⁸³

Chaque registre discursif constitue un ordre tenu par une forme de cohérence. Un ensemble qui assigne les parties à certains comportements dans une forme de *relativisme des ordres*. Il y a du discours scientifique, du discours littéraire, etc. On voit cependant au fil des occurrences du mot *ordre* chez Foucault que ce terme n'est pas pour autant quelque chose de neutre, il n'est pas *l'espace blanc d'une feuille de papier*

⁹⁸² Georges Bataille, « Architecture », *Op. cit.*, p. 170.

⁹⁸³ Michel Foucault, *L'ordre du...*, *Op. cit.*, p. 29-30.

comme il le disait à propos de l'espace dans son fameux texte sur les hétérotopies⁹⁸⁴. Dans sa leçon inaugurale prononcée au Collège de France intitulée *L'ordre du discours*, il déclarait :

« Le désir dit “Je ne voudrais pas avoir à entrer moi-même dans cet ordre hasardeux du discours ; je ne voudrais pas avoir affaire à lui dans ce qu’il a de tranchant et de décisif ; je voudrais qu’il soit tout autour de moi comme une transparence calme, profonde, indéfiniment ouverte, où les autres répondraient à mon attente, et d’où les vérités, une à une, se lèveraient ; je n’aurais qu’à me laisser porter, en lui et par lui, comme une épave heureuse.” Et l’institution répond : “tu n’as pas à craindre de commencer ; nous sommes tous là pour te montrer que le discours est dans l’ordre des lois ; qu’on veille depuis longtemps sur son apparition ; qu’une place lui a été faite, qui l’honore mais le désarme ; et que, s’il lui arrive d’avoir quelque pouvoir, c’est bien de nous, et de nous seulement, qu’il le tient.” »⁹⁸⁵

On voit dans ce passage que si le sens du mot « ordre » n’est pas condamné, il reste considéré comme un principe puissant, *tranchant, décisif*, auquel il vaudrait mieux *ne pas avoir à faire*, ou bien un mot auquel on peut avoir le *désir* de s’abandonner, comme bain de *transparence calme et profonde*.

Nous ne pouvons nous attarder sur l’ensemble des occurrences identifiées du mot « ordre » chez Foucault, mais nous pouvons conclure en citant un passage de ses écrits portant sur Klossowski qu’il voit dans le mot « ordre » l’architecture, l’ordonnance, la grammaire du latin et quelque chose à laquelle il faut, comme chez Bataille, échapper. Foucault écrit dans un texte intitulé *Les mots qui saignent* :

« La hardiesse de cet apparent mot à mot (comme on dit “goutte à goutte”) est grande. Pour traduire, Klossowski ne s’installe pas dans la ressemblance du français et du latin ; il se loge au creux de leur plus grande différence. En français, la syntaxe prescrit l’ordre, et la succession des mots révèle l’exacte architecture du régime. La phrase latine, elle, peut obéir simultanément à deux ordonnances ; celle de la syntaxe que les déclinaisons rendent sensible, et une autre, purement plastique, que dévoile un ordre des mots toujours libre mais jamais gratuit. Quintilien parlait du beau mur lisse du discours que chacun peut bâtir, selon son goût, avec la pierre éparsée des mots. Dans les traductions, d’ordinaire (mais ce n’est rien de plus qu’un choix), on décalque avec toute l’exactitude possible l’ordonnance de la syntaxe. Mais l’ordre de l’espace, on le laisse s’effacer, comme s’il n’avait été, pour les Latins, qu’un jeu précaire. Klossowski risque l’inverse ; ou plutôt il veut faire ce qui n’a jamais été fait : maintenir l’ordonnance poétique de l’emplacement, en conservant, dans un léger retrait, mais sans qu’ils soient jamais rompus, les réseaux nécessaires de la syntaxe. »⁹⁸⁶

⁹⁸⁴ « Voici ce que je veux dire. On ne vit pas dans un espace neutre et blanc ; on ne vit pas, on ne meurt pas, on n’aime pas dans le rectangle d’une feuille de papier. » Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, France-Culture, 7 décembre 1966.

⁹⁸⁵ Michel Foucault, *L’ordre du... Op. cit.*, p. 9.

⁹⁸⁶ Michel Foucault, *Les mots qui saignent*, in *Dits et écrits*, Quarto Gallimard, 2001, T1, p. 452-453.

À la lecture du présent texte nous pourrions aussi avancer l'hypothèse que la lecture par Foucault de l'architecture comme production de bâti et espace a pu participer de mettre indûment le savoir architectural du côté de l'enfermement comme en témoigne son travail sur les prisons, les hôpitaux, les asiles. Pourtant, dans ce passage sur Klossowski, on constate aussi l'existence chez Foucault de l'architecture entendue par-delà la production de bâti comme grammaire, agencement dynamique et non statique, et système ouvert d'espacements plutôt qu'espace bâti d'enfermement.

Notons enfin cependant que si l'usage du mot « ordre » est ambivalent chez Foucault il l'est moins chez certains penseurs fortement influencés par lui. C'est notamment le cas de Georges Vigarello pour qui le terme d'ordre semble nécessairement être associé aux connotations négatives du redressement, de la discipline, de la privation de liberté. On le constate par exemple dans un passage de son premier livre au titre très foucauldien, *Les corps redressés* :

« L'enfant sera pris dans un réseau d'instructions chargé de circonscrire, de "réécrire" et de guider la "géométrie" de ses dynamismes élémentaires. Il aura à se soumettre, pour la première fois, à la planification indiscutée d'un travail. Un ordre vient substituer ses contrôles indirects et incontournables aux formules plus "primaires" des manipulations ou des endurcissements laborieux. »⁹⁸⁷

Pourquoi nous appesantir sur cette critique de l'architecture en général et de la notion d'*ordre* en particulier ? Parce que l'absence d'une prise en compte des potentialités de l'ordre comme vecteur d'émancipation a participé d'un appauvrissement de notre intelligence collective de l'ordre en général, et dans le savoir architectural en particulier⁹⁸⁸. L'architecture par-delà la production de bâti, c'est-à-dire entendue

⁹⁸⁷ Georges Vigarello, *Le corps redressé : Histoire d'un pouvoir pédagogique*, p. 138-140. Il nous faudrait travailler un nombre d'auteurs bien plus large pour comprendre la généalogie et les filiations de cette critique de l'architecture que nous proposons ici d'observer à vol d'oiseaux avec les figures de Bataille, Heidegger et Foucault. Georges Vigarello est une figure qu'il faudrait travailler si nous devons analyser plus profondément les connotations négatives associées au mot *ordre*. Si Foucault est la matrice par laquelle Vigarello pense l'ordre comme redressement des corps, notamment à travers sa référence au chapitre *les corps dociles* de son ouvrage *Surveiller et punir* de 1975. Gallimard, 2012, p. 159-190.

⁹⁸⁸ Une autre raison de la persistance de la critique du terme *ordre* en architecture est à trouver dans la perpétuation de l'ordre social par l'ordre architectural. Werner Szambien écrivait très justement à ce propos : « L'artifice le plus difficile à mettre en œuvre consiste sans doute à harmoniser la géométrie et la conception architecturale avec le code moral et le désir de représentation d'une classe dominante. Mais ce marché s'avère réciproque : se faire reconnaître comme le véritable interlocuteur de la noblesse grâce à un langage commun représente la condition de l'ascension sociale de l'architecte. La connaissance de l'ordre l'ennoblit lui-même, tout comme la pratique de l'espace organisé satisfait aux bienséances de son commanditaire. » Werner Szambien, *Symétrie,...* *Op. cit.*, p. 60. Nous souscrivons à cette analyse qui résume assez justement la fonction sociale de l'architecte dans son rapport à sa clientèle non institutionnelle. Nous proposons d'ailleurs sur ce sujet de dire que l'affaiblissement du savoir architectural, comme articulation des parties au sein d'ensembles par-delà production de bâti pour son resserrement sur la production de bâti, ne fait qu'accroître la fonction de manifestation et de renforcement de l'ordre social dans ce qu'il a d'oppressif.

comme organisation de relations systémiques et dynamiques des parties au sein des corps en vue de se protéger de la contingence et de l'infortune, est un savoir favorisant une conception de l'ordre au service de l'émancipation et non de l'oppression.

La focalisation en architecture sur la critique de l'ordre comme oppression a dissocié ce concept de toute idée d'émancipation. Les connotations du terme *ordre* sont devenues très puissantes, *évidentes* même. Elles laissent peu d'espace à d'autres significations du mot « *ordre* » comme principe d'organisation libératoire, capacitant, permettant de faire face à une situation difficile ou inconnue. Pourtant, à la lumière des lectures menées au fil de siècles qui nous séparent de Vitruve, il apparaît à l'inverse que la fonction antique de l'architecture voyait dans l'*ordre* une fonction d'harmonie, d'apaisement, de réglage, d'organisation collective, de défense du vivant, de construction de la santé, de rétablissement de l'assiette des mondes humains.

C'est le cas de Vitruve pour qui les artefacts humains doivent être construits sur des proportions harmonieuses, tirées de la mathématique qui régent le monde, du mouvement des sphères à la musique. C'est le cas chez Alberti qui construit la possibilité d'une santé publique par la création de liens entre les parties des édifices comme entre les parties du corps social. C'est le cas chez Palladio qui dessine des modalités de mise en ordre des soldats afin de défendre la société⁹⁸⁹. C'est le cas chez Vauban qui établit un ordre économique en créant un impôt, imposant toutes les *parties* du royaume comme *tout*, Roi et clergé compris, dans le but d'éradiquer la pauvreté. C'est le cas chez Quatremère qui travaille à construire une paix en Europe à travers une république européenne des Arts, par la mise en œuvre de ce que nous avons proposé d'appeler un *ordre de la régénération*. C'est le cas chez Viollet-le-Duc pour qui l'ordre est omniprésent, de l'ordre naturel qu'il faut comprendre pour éviter les catastrophes, à l'ordre des gestes militaires qu'il eut fallu suivre avec rigueur pour ne pas être défaits par les Prussiens, à l'ordre social qui tient les sujets et les peuples ensemble. C'est le cas chez Le Corbusier pour qui l'architecte par la création d'un ordre de l'esprit raccorde l'humain à l'ordre du monde. C'est le cas chez Rem Koolhaas qui travaille à rénover le savoir architectural pour opposer un nouvel ordre du monde à celui imposé par l'économie de marché.

Ainsi, il nous apparaît difficile de ne considérer l'*ordre* que négativement. Entendons-nous bien cependant, notre défense de l'architecture et de l'ordre ne vise pas un *retour à l'ordre* et à l'ensemble des connotations réactionnaires et liberticides qui sont

⁹⁸⁹ « Ainsi, si l'on considère la manière dont ces dernières pourraient être libérées, et ce qui est plus important encore, comment les Royaumes et les Cités pourraient être défendus : il me semble que rien d'autre ne soit suffisant que d'avoir une armée très bonne et très bien ordonnée » Andrea Palladio, *Proemio*, in *Commentari di C. Giulio Cesare*, notre traduction. Andrea Palladio *Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza*, par l'abbé Antonia Magrini, Tipografia del seminario, 1845, p. 32

associées à ce type de rhétorique. Il s'agit à l'inverse de considérer la fonction antique de l'architecture et de l'*ordre* comme un savoir de la bienveillance, et comme la tentative de construction d'une organisation paisible et saine du monde, au risque légitimement critiqué au XX^e siècle, d'une mise en ordre aliénante du monde. Mais il faudrait veiller à ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain.

Chez les Anciens, cette construction de la possibilité d'une paix et d'une santé repose sur une mise en ordre des parties du monde plutôt que sur l'absence de mise en ordre. En ce sens, entendre l'architecture comme (1) un savoir des systèmes, (2) un art de la combinaison des parties au sein des corps ainsi que de l'articulation des corps entre eux, vise à définir l'architecture comme un savoir capacitant. À titre de comparaison, nous pouvons rapprocher l'architecture du langage et regarder la différence de capacité et de prise sur le monde d'une personne sachant lire et écrire par rapport à une personne ne sachant ni lire ni écrire. Il ne fait aucun doute que l'articulation des parties entre elles comme la grammaire qui organise la langue et son usage sont pénibles, contraignantes et restrictives et qu'il se joue dans ces constructions des infrastructures puissantes de domination. Si l'ensemble du système ordonné que constitue une langue contient des formes d'interdiction, de normes et de domination, il apparaît clair qu'un monde sans langue ne constituerait pas en soi un monde plus émancipateur, quand bien même il nous affranchirait des complications de la langue⁹⁹⁰.

Pourquoi nous attarder à tenter de réhabiliter cette notion d'*ordre* ? Nous pensons que le problème qui est le nôtre aujourd'hui dans les affaires humaines n'est pas tant l'hyper présence d'un ordre auquel il nous faudrait nous soustraire, qu'un manque d'organisation dans la construction d'ordres alternatifs, d'ordres de l'émancipation. La

⁹⁹⁰ De ce point de vue, nous ne comprenons pas l'absence plus large d'adhésion au champ d'expérimentation porté par l'écriture inclusive qui est un très bon exemple d'ordre non oppressif, de grammaire permettant plus qu'elle ne contraint. *L'écriture inclusive*, qui subit aujourd'hui tant de critiques, n'est-elle pas la proposition d'un autre ordre du monde ? Ne s'agit-il pas là de la tentative d'émergence d'une nouvelle grammaire du monde, d'une nouvelle modalité d'assemblage des parties du monde entre elles ? Cet ordre est-il violent ? Oui, indéniablement. Laissons de côté la supposée violence esthétique faite à la langue, critique qui relève vraisemblablement du dialogue toujours rejoué entre les anciens et les modernes. Concentrons-nous sur l'écriture inclusive comme proposition d'une autre articulation des parties au sein de l'ensemble qu'est la cité, dans les termes que Moatti nous a donné de la Cité romaine. L'écriture inclusive est violente à l'égard d'un ensemble de fonctionnement d'un ordre social bénéfique à certains groupes sociaux autant qu'il est mortifère pour d'autres. Mais cette subversion de l'ordre patriarcal duquel les tenants de l'écriture souhaitent s'émanciper ne peut se tenir, ne peut être efficace, que parce qu'elle est structurée et cohérente dans l'ordre du langage pour lequel elle propose une alternative. Elle ne peut être crédible que parce qu'elle offre un ordre alternatif stable à toutes les fonctions de la communication et de la langue. On peut se demander à l'inverse quelle serait l'efficacité d'une lutte féministe qui opérerait par soustraction au langage, en abandonnant la langue ? Sous prétexte de ne pas vouloir prendre part au jeu autoritaire de l'ordre de langue, une lutte par l'absence de parole serait évidemment bien moins efficace que ne l'est la lutte par la proposition d'un autre ordre du monde, cette autre grammaire stable du monde qu'est, à nos yeux, l'écriture inclusive.

critique nécessaire et légitime de l'ordre, tel que nous l'avons décrite précédemment, a très vraisemblablement joué un rôle dans un rejet pur et simple de la notion d'*ordre*. Plutôt que l'abandon de la notion d'ordre, il nous semble nécessaire à l'inverse d'investir cette notion d'intelligence collective, et de mettre les écoles d'architecture au service de cet effort, afin de tenter de proposer des ordres qui soient au service non de l'oppression mais de l'émancipation. Une langue, par sa grammaire et ses conjugaisons, nous apparaît être un ordre de l'émancipation même si des forces réactionnaires peuvent tenter de faire de cette langue un dispositif oppressif.⁹⁹¹ Aussi, dans cet ordre de la langue, faudra-t-il toujours chercher à construire des logiques émancipatrices face à des mouvances ayant pour objectif de consolider un ordre social visant autre chose que l'émancipation.

Il est par ailleurs intéressant de constater que cet abandon de l'ordre, jugé trop compromis avec les forces de répression et les politiques de restriction des libertés, a servi le nouveau capitalisme et son discours autour de l'autorégulation autant que les forces de progrès. Si l'architecture issue de mai 68 est une architecture de surfaces libres, décroisées, construites contre l'idée d'ordre⁹⁹², le discours dominant du monde économique s'est lui aussi servi de la destruction de cette même idée d'ordre. L'attribution du *Prix de la Banque de Suède en sciences économiques en mémoire d'Alfred Nobel*⁹⁹³ aux économistes Friedrich von Hayek en 1974 et Milton Friedman en 1976, tous deux défenseurs du libre marché, d'une autorégulation des *parties* au sein du *tout* de l'économie, et contempteurs de l'économie planifiée, atteste de cette destruction de l'ordre dans le domaine de l'économie.

Terminons en ici avec cette critique de la critique architecturale des années soixante-dix en disant que la défense de l'émancipation par la dissolution des instances de régulation s'est cristallisée en architecture par le refus de la notion d'ordre. Il nous apparaît que, malgré sa pertinence en son temps, cette tentative d'émancipation par le

⁹⁹¹ « Pourquoi étiez-vous donc en taule ? Demandais-je. – Ben j'ai dis des mots qui ont pas plu. » (Elle avait offensé le Führer, les symboles et les institutions du troisième Reich). Ce fut l'illumination pour moi. En entendant sa réponse, je vis clair. "Pour des mots", j'entreprendrais le travail sur mon journal. [...] C'est ainsi qu'est né ce livre, moins par vanité, je l'espère, que "pour des mots". » Victor Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich*, Albin Michel, 1996, p. 362. Cet ouvrage rédigé à partir de 1933 et publié en 1995, documente les évolutions linguistiques de la langue allemande durant le Troisième Reich, offre un exemple paradigmatique de l'instrumentalisation idéologique de la langue.

⁹⁹² Il est intéressant de noter que Rem Koolhaas fait figure d'exception dans le panorama des architectes de la génération de 1968 à ne pas avoir souscrit à l'hypothèse de l'architecture émancipatrice dissociée de l'ordre. Né en 1944, il a vingt quatre ans en 1968 quand il commence ses études à l'Architectural Association de Londres. Le diplôme mené conjointement avec Elia Zenghelis, Zoé Zenghelis intitulé « Exodus ou les prisonniers volontaires de l'architecture » de 1972 fait état d'une relation ambiguë et complexe aux notions d'ordre et de contrainte par désir.

⁹⁹³ Nota : il s'agit là du vrai nom de ce qui est abusivement nommé « prix Nobel d'économie ». Sur ce sujet : Avner Offer, Gabriel Soderberg, *The Nobel Factor, The Prize in Economics, Social Democracy, and the Market Turn*, Princeton University Press, 2016

refus de l'ordre n'est plus opératoire aujourd'hui. Nous pensons que la construction d'une relation dialectique, voire amicale, avec la notion d'ordre au sens que lui donnait l'Antiquité *d'organisation des parties entre elles* est aujourd'hui nécessaire. Une telle relation serait l'occasion d'invention d'ordres de l'émancipation, d'ordres permettant de réorganiser les parties du monde face à la destruction en cours du vivant⁹⁹⁴.

Pour continuer de construire la possibilité d'un tel travail, passons désormais au troisième et dernier terme structurant la *combinatoire* par laquelle l'architecture opère. Après la question des *parties*, après la question de l'*ordre*, penchons-nous sur le terme d'*économie*.

c) Économie

L'architecture, envisagée par-delà la production de bâti, est un savoir de l'articulation des parties entre elles. Ce savoir opère par une mise en ordre des parties. Mais pour qu'il y ait architecture, chez les Anciens, il faut que cette mise en ordre démontre une forme de fertilité, de fécondité et de positivité.⁹⁹⁵ Pour le dire simplement, de ce point de vue, *l'économie c'est l'ordre plus l'harmonie*. Ainsi, ce que nous proposons par ces trois termes de *parties*, d'*ordre* et d'*économie* c'est de considérer que, du temps de Vitruve *l'architecture est un savoir de la mise en ordre harmonique des corps*. La terminologie de l'harmonie nous apparaissant aujourd'hui surannée, nous proposons de dire plus froidement, en paraphrasant Alain Deneault, que *l'architecture c'est le savoir de la mise en ordre féconde des corps*⁹⁹⁶.

Nous avons rencontré à plusieurs reprises le terme d'économie dans le présent travail. C'est tout d'abord sous le nom d'économie générale du savoir architectural que nous présentons la présente recherche. Cela a été le cas lors de l'étude portant sur Alberti,

⁹⁹⁴ Vitruve montre bien que différents ordres sont possibles, différents systèmes proportionnels sont possibles. Il n'existe pas un ordre mais des ordres d'architecture. Sur cette question il écrit par exemple : « Un même système de proportion ne peut pas être appliqué en réalité aux petits atriums et aux grands atriums. Si l'on utilise en effet les proportions des grands atriums pour les petits, elles ne seront fonctionnelles ni pour le tablinum ni pour les ailes. » Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 405

⁹⁹⁵ Le terme de *projet* serait ici évidemment le bienvenue. Cependant il nous apparaît trop difficile à utiliser car étant trop associé en architecture à la production de bâti. Le recours au terme projet nous remettrait vraisemblablement dans les ornières desquelles nous n'avons de cesse de vouloir nous sortir. Nous nous attachons principalement ici à extraire le mot *architecture* du capitalocène. Un travail similaire devrait peut-être être mené à l'égard du mot *projet*.

⁹⁹⁶ « L'économie consiste à penser la relation féconde entre des éléments qu'on met en rapport » Citation orale issue de son intervention dans la chaîne d'information internet *Le média*. Émission intitulée : *Le capitalisme va disparaître, il faut repenser l'économie*, <https://www.youtube.com/watch?v=YNt3YH-phhc> Pour les travaux d'Alain Deneault sur la notion d'économie lire son feuilleton théorique aux éditions Lux. *L'économie de la nature*, Lux, 2019 – *L'économie de la foi*, Lux, 2019 – *L'économie esthétique*, Lux, 2020.

notamment en regard de son *De familia*. Cela a été aussi le cas lors de l'étude des *oisivetés de Vauban* et de sa *dîme royale*. Nous avons aussi croisé un peu plus haut dans le texte ce terme d'*économie* en analysant des passages de l'*Économie rurale* de Varron. Il est clair que la pensée antique de l'économie pèse sur la compréhension économique à la Renaissance et à l'âge classique. Ceci mérite que nous nous y attardions un peu. Les traités économiques de l'Antiquité sont des traités de gestion d'une maison au sens fiscal de foyer. Ainsi, l'économie, par essence, depuis l'Antiquité, est une question d'architecture *par-delà la production de bâti*.

— L'économie architecturale comme grammaire fertile de l'ordre

Nous défendons dans ce travail que le savoir architectural depuis sa codification par Vitruve ne s'est pas fondé sur la production de bâti comme on le considère aujourd'hui, mais sur un objectif plus large visant à proposer des modes d'organisation des parties du monde entre elles. En quoi consiste l'architecture en tant que savoir pour qu'elle puisse être appliquée chez Vitruve, de manière commune à trois choses aussi hétérogènes que la production des bâtiments, la gnomonique et la mécanique ? Nous pensons que ceci est possible pour deux raisons :

1/ la production de bâti, la gnomonique et la mécanique ne peuvent être prises en charge par un unique savoir nommé architecture que parce que ce savoir traite ces objets hétérogènes comme des ensembles composés de parties qu'il s'agit d'agencer.

2/ agencer les parties au sein d'un ensemble est un savoir économique.

En quoi donc ces jeux de répartition de soldats, de parties d'un édifice ou de sphères dans le cosmos relèvent-ils de l'économie ? En quoi la répartition des parties au sein d'un ensemble est-elle une question économique ? Rappelons qu'à l'article *Économie* du dictionnaire de l'Académie française, on peut lire différentes significations. On peut y lire un sens qui résonne avec la discipline architecturale telle que nous l'avons décrite ici :

« Harmonie existant entre les différentes parties d'un corps organisé, tendant à en assurer le bon fonctionnement. »

Ce sens donné au terme économie renvoie au savoir architectural dans ce qu'il a pour nous ici de plus essentiel de répartition des parties au sein d'un ensemble. Aussi, il semble dès lors que l'économie est une question architecturale au moins autant que l'architecture est une question d'économie. Et de l'ordre du cosmos traité par Vitruve à l'ordre économique mondial contemporain nous pensons qu'il est possible de franchir le pas. Qu'est-ce qu'un ordre économique mondial ? Du point de vue des définitions

ici rappelées, il apparaît que nous pouvons dire qu'il s'agit d'une question architecturale autant que d'une question d'économie car il s'agit d'articuler des parties au sein d'un ensemble qu'est le monde. Mais alors se pose à nous un problème : qu'est-ce qui serait capable de différencier l'économie en architecture de l'économie des économistes ? L'architecture a développé des techniques de relation des parties au sein d'ensembles constitués. Comme l'écrit Pierre Caye à propos de la mise en ordre opérée par les opérateurs vitruviens :

« C'est à quoi sert la théorie architecturale vitruvienne dont les six opérateurs formels, grâce auxquels l'architecte conçoit son projet [l'ordonnance (*ordinatio*), la disposition (*dispositio*), le système de mesures (*symmetria*), l'Eurythmie (*eurythmia*), l'ornement (*décor*) et la distribution (*distributio*)], constituent le principe le plus efficace de mise en ordre du réel, »⁹⁹⁷

Qu'en est-il de l'économie des économistes ? Nous n'avons pas les moyens de mener une analyse comparative des propositions d'articulation des parties au sein d'ensemble mises en œuvre par le savoir de l'économie. Nous avons tranché en introduction sur la distinction entre le savoir de l'économie et le savoir architectural en expliquant qu'il existe cependant une différence fondamentale, même si elle semble minimale, qui nous permet de distinguer clairement ces deux activités pourtant si proches. Elle consiste à reconnaître que l'économie n'a pas pour fonction de concevoir la maison, mais de prendre en charge son administration, son fonctionnement. L'architecture, quant à elle, a pour fonction de concevoir la maison en en donnant les principes. Ainsi, ce qui différencie l'architecture de l'économie n'est pas une différence d'essence ou de moyens. C'est une différence de mission, d'objectif, de fonction. L'économie travaille dans un corps déjà constitué là où l'architecture constitue économiquement un corps. *L'économie travaille la relation féconde des parties et de l'ensemble dans un corps déjà constitué. L'architecture constitue économiquement un corps en travaillant la relation des parties à l'ensemble.*

Qu'est-ce que ceci signifie au sein de ce que nous décrivons comme *combinatoire* au sein du savoir architectural ? La combinatoire est la méthode par laquelle l'architecture opère. Nous avons défini cette combinatoire comme étant composée de trois entités : les *parties*, l'*ordre* et l'*économie*. Au sein de la combinatoire, l'*économie* est ce par quoi les *parties* sont mises en *ordre*. Les *parties* composent les corps. L'*ordre* est un état de distribution systémique des parties. L'économie est le moteur de cette mise en ordre des parties, elle en est le moteur, le principe actif. L'économie est dynamique et machinique là où l'ordre et les parties sont inertes. L'économie est verbale, elle est une action. La grammaticalité nous apparaît comme une bonne image de la manière

⁹⁹⁷ Pierre Caye, « César, penseur... », *Op. cit.*, P 26, Mardaga, Bruxelles, 2013

dont l'économie est active. De la même manière que la grammaire conjugue les verbes, assignant des tâches aux mots et aux sujets, l'économie conjugue les parties au sein d'ensembles. Elle leur assigne des tâches, des buts.

Ne nous reste alors qu'à analyser le troisième terme de l'architecture en tant que savoir des systèmes. Après avoir analysé les objets de l'architecture que sont les *corps*. Après avoir analysé la méthode de l'architecture qui est la combinatoire. Analysons ce pour quoi les corps sont combinés, c'est-à-dire la finalité de l'opération architecturale : le calcul.

3/ FINALITÉ DE L'ARCHITECTURE : *LE CALCUL*, OU L'ARCHITECTURE COMME ART DE SE MOUVOIR DANS UN MONDE SANS CARTE

Le terme calcul est un mot intéressant pour nous, car il articule à la fois le problème et la finalité face au problème. Le calcul, à sa racine, est un mot qui signifie à la fois le caillou en tant qu'infortune, et l'opération par laquelle on résout un problème. Le calcul, c'est à la fois le calcul rénal et le calcul du boulier ou de l'abaque. À l'article *calcul* du *Dictionnaire Historique de la langue française*, on peut lire :

« Des extensions figurées (XV^e s.) correspondent au sens de "prendre des mesures en vue d'un but à atteindre" et (1671) "déterminer la probabilité d'un résultat" »⁹⁹⁸

L'architecture en tant que savoir des systèmes articulant les parties au sein d'ensembles a pour vocation de nous faire penser les problèmes, de les *pré-voir*, et de nous adapter à eux afin qu'une issue soit trouvée. L'architecture est ce par quoi on réorganise les composantes du réel sur lesquelles nous avons prise, en les pensant comme ensemble et en les reconfigurant de manière plus adaptée à la situation sur laquelle nous n'avons pas prise. Pierre Caye, écrivait à propos du général, stratège et tacticien César :

« Cette maîtrise de l'espace explique l'art incomparable de la manœuvre dont fit preuve César tout au long de ses campagnes ainsi que sa légendaire *celertias*, sa rapidité d'intervention dont dépendirent un grand nombre de ses succès militaires. Cette maîtrise est d'autant plus exceptionnelle qu'il faut rappeler que les armées se meuvent sans carte et que les itinéraires écrits qu'elles peuvent consulter apparaissent bien succincts et imprécis. »⁹⁹⁹

⁹⁹⁸ Alain Rey, article « Calcul », in *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*.

⁹⁹⁹ Pierre Caye, « César, penseur... », *Op. cit.* p. 21.

Nous proposons de rassembler la finalité de l'architecture dans cette image cayenne : l'architecture est *l'art de se mouvoir dans un monde sans carte*. Pourquoi dire une telle chose ? Esquissons ici à grands traits une réponse, avant d'y revenir plus en détail : quels que soient les outils techniques, les technologies d'analyse, de cartographie et de calculs à disposition de l'humain à un moment de l'histoire, notre avancée collective dans le temps se fait inévitablement dans une forme de dialogue avec la *fortuna*, la contingence. Ce cheminement dans l'inconnu est bien mis en image par ces armées évoluant dans un monde sans carte. L'architecture est un savoir qui y travaille à prémunir les actions humaines de l'infortune. L'architecture est un savoir proposant des mises en ordre, des principes d'organisation permettant de penser systématiquement et de manière dynamique des agencements, une distribution des parties au sein d'ensembles s'adaptant à *ce qui arrive*.¹⁰⁰⁰

C'est pour nous l'image la plus fidèle de l'architecture entendue par-delà la production de bâti. Nous commençons cette conclusion en posant cette question : qu'est-ce que l'architecture ? Pour nous, la fonction de l'architecture est bien celle-ci : articuler les productions des mondes humains de façon à parer les coups de la *fortuna*, c'est-à-dire avancer de manière organisée et dynamique dans un monde sans carte.

a) Tenir ensemble le monde

Depuis Vitruve, chaque fois que la surprise de l'histoire s'est massivement imposée à l'existence humaine, l'architecture s'est employée à tenter de reconfigurer de manière systématique les mondes humains, face à ce nouveau sol sur lequel il fallait collectivement évoluer.¹⁰⁰¹ La question du *retour de l'histoire* hante le présent travail. Nous avons été formés à l'architecture durant l'ère des discours portant l'idée d'une *fin de l'histoire* qui accompagnaient le livre de Francis Fukuyama *La fin de l'histoire et le dernier homme*¹⁰⁰². L'effondrement de cette hypothèse est un fait important pour le

¹⁰⁰⁰ La formule est de Paul Virilio. Elle nommait une exposition à la Fondation Cartier en 2002-2003 portant sur l'accident. Le texte introductif était ainsi : « Exposer l'accident. Tous les accidents, du plus banal au plus tragique, des catastrophes naturelles aux sinistres industriels et scientifiques, mais aussi l'accident heureux, du coup de chance au coup de foudre. L'accident c'est la surprise. L'effet de sidération. La première fois. Ce qui survient inopinément. Ce qui arrive. L'accident fait partie de l'histoire moderne. L'un des principaux phénomènes qui opposent la civilisation contemporaine à celles qui l'ont précédée est la vitesse. L'accident en découle. Il est une accélération qui affecte la vie, l'art, la politique internationale. Les sociétés qui développent la vitesse développent l'accident. » accessible sur : <https://www.fondationcartier.com/expositions/ce-qui-arrive>. Il est intéressant de noter que Paul Virilio était urbaniste et a enseigné, puis dirigé, l'École Spéciale d'Architecture à Paris de 1972 à 1975. À la fin de sa vie Virilio travaillait sur la notion d'*accidentologie*, Il serait nécessaire d'analyser les liens entre ses travaux sur l'accident et la dialectique architecture et *fortuna*.

¹⁰⁰¹ Nous empruntons ici la formule « mondes humains » au cours « Mondes humains et humanités environnementales » de Manuel Bello Marcano enseigné à l'Ensase.

¹⁰⁰² Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le Dernier Homme*, Flammarion, 1992.

présent travail, tant du point de vue des raisons intellectuelles de son existence que de la nécessité de penser un monde après la *fin de l'histoire*. Revenant sur la publication de ce livre, l'auteur expliquait son hypothèse :

« Un consensus assez remarquable semblait apparu ces dernières années concernant la démocratie libérale comme système de gouvernement, puisqu'elle avait triomphé des idéologies rivales – monarchie héréditaire, fascisme et, tout récemment, communisme. Je suggérais en outre que la démocratie libérale pourrait bien constituer le “point final” et la forme finale de tout gouvernement humain, donc être en tant que telle la “fin de l'histoire”. »¹⁰⁰³

Il apparaît clair que les présupposés d'une telle hypothèse, et de fait que l'hypothèse elle-même, sont aujourd'hui difficile à défendre. Du point de vue politique, la prolifération de murs entre états, la consolidation de régimes autocratiques, le retour massif de l'idéologie d'extrême droite, ou encore les regains de tensions inter-étatiques invalident l'idée d'un monde stabilisé sous la forme d'une démocratie libérale qui aurait triomphé de ses « alternatives ». De fait, la fin de *la fin de l'histoire* constitue un grand retour de la *fortuna* dans les imaginaires ainsi que dans les faits. Notre monde redevient un monde sans carte. À cette instabilité politique s'additionnent des instabilités économiques, environnementales et climatiques. En ce moment d'incertitude systémique majeur, il est important de nous rappeler du rôle premier du savoir architectural : son rôle d'adaptation des sociétés humaines à la *fortuna*, à l'inconnu du monde qui vient. Il nous faut désincarcérer le savoir architectural du bâti pour lui redonner sa mobilité et sa capacité d'action par-delà la production de bâti. Il s'agit de retrouver une mobilité lui permettant de passer d'objets en objets, en appliquant le savoir architectural aux problèmes majeurs du monde contemporain. Il s'agit aussi de retrouver une mobilité dans notre compréhension de l'architecture elle-même, en la faisant basculer à nouveau de *l'espace*, statique et contemplatif, à *l'espacement*, tactique et dynamique.

Articuler les sociétés humaines à la *fortuna*, pour naviguer dans un monde sans carte, c'est le travail de Vitruve qui tente de comprendre les lois de l'univers dans lequel son espèce est prise. Cette compréhension des lois de l'univers a pour objectif de pouvoir développer une technique d'habitation du monde capable de s'insérer dans ces lois, d'être en accord avec elles. Les relations harmonieuses des parties du monde sont, chez Vitruve, une manière de s'insérer dans la mécanique de l'univers, de lui appartenir.

C'est le travail d'Alberti qui, face à la disparition possible de l'espèce humaine sous les coups des épidémies de peste, tente de construire un monde sain dans lequel

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 11.

l'ensemble des parties du monde *s'entre-tient* par la construction des linéaments.

C'est le travail de Palladio qui, dans une société en proie à la guerre, tente de repenser les règles militaires afin de protéger l'existence de son monde culturel, politique et social.

C'est le travail de Vauban qui dans une Europe mise à feu et à sang par les guerres, face à la pauvreté sans fin des populations du royaume de Louis XIV, construit un vaste ensemble de machines visant à optimiser l'édifice *État-nation* et à organiser l'abondance de la production autant que la protection de la vie des sujets.

C'est le travail de Quatremère de Quincy qui, face aux importants désordres causés par l'absolutisme et l'instabilité structurelle générée par la Révolution française, travaille par la création d'institutions à régénérer l'esprit de la cité antique en travaillant à construire un mode d'établissement humain porté par l'art.

C'est le travail de Viollet-le-Duc qui, face à la perte de repères vis-à-vis de ce qui constitue une nation et une culture, cherche scientifiquement, dans les lois de la nature et dans la culture matérielle médiévale, ce qui serait capable de resserrer *les liens du monde* et de reconstruire une machine de cohésion culturelle pour son temps.

C'est le travail de Le Corbusier qui tente de rétablir *l'assiette du monde* suite au déchirement civilisationnel des modes de vie, occasionné selon lui par l'apparition de la machine dans le monde.

C'est enfin le travail de Rem Koolhaas qui, depuis la basse intensité du régime postmoderne de l'architecture, cherche le chemin d'une sortie systémique du néolibéralisme et de reconstruction d'une vie collective, là où tout dans l'économie générale du capital est employé à leur disparition.

Ainsi, l'architecture se donne pour fin de sauver des mondes en proposant des agencements fertiles, *meilleurs*¹⁰⁰⁴, pour les parties qui les composent. Regardant les travaux de ces architectes comme des ensembles, l'architecture s'y dévoile comme une intelligence de la relation entre les attelages précaires que sont les constructions matérielles et immatérielles de l'humanité et la contingence.

Face à ces usages constatés de l'architecture, comme effort de maintien et de perpétuation des systèmes humains, nous défendrons ici que la fonction anthropologique profonde de l'architecture relève de l'anticipation et de l'adaptation à l'inconnu qui vient. Il ne s'agit pas là de la *prospectivité* dont la fonction consiste à adapter le système productif pour mieux assurer son statu quo. L'architecture ne consiste pas non plus à refuser la contingence comme peut le faire une partie de l'ingénierie prétendant tout régler par la science et la technique comme peut le proposer par

¹⁰⁰⁴ Précisons l'évidence, nous ne souscrivons pas aux objectifs que se fixaient ces projets. Certains projets sont ouvertement nationalistes, d'autres participent d'une réification de la réalité, etc. Ce qui nous importe est l'usage fait par ces architectes du savoir architectural en tant qu'il ouvre la possibilité pour nous de travailler à faire face à la *fortuna* de notre propre temps.

exemple la géo-ingénierie. L'architecture se dévoile comme le lieu de travail d'une adaptation systémique d'un corps composé de parties à une situation nouvelle *en dialogue* avec cette situation. C'est pourquoi l'image du bataillon de soldats transformant son organisation face à la configuration du sol ou aux actions de l'ennemi nous paraît capable de fixer un imaginaire opératoire pour la discipline architecturale dans son ensemble. Plus largement, on pourrait dire que l'architecture est une tentative d'adaptation à chaque nouvelle compréhension de notre environnement lorsqu'elle s'impose à nous. Elle est ce par quoi l'humain tente de réarticuler les corps des mondes humains à l'environnement. L'architecture entendue par-delà la production de bâti est la tentative de compréhension systémique et de négociation avec ce corps étranger qu'est le monde. Cette négociation vise à ce que toute nouvelle compréhension du monde, notre environnement se rappelant perpétuellement à nous par sa différence toujours renouvelée, modifie les principes et l'organisation des constructions humaines. Ces constructions, bâties ou non, constituent ce grand corps travaillé par l'architecture.

b) De l'architecture comme science de la construction de la réalité

Nous nous sommes maintenus durant ces quelques centaines de pages à distance de l'étymologie du terme architecture. Cette distance était désirée et motivée par le fait que toute référence à l'étymologie fonctionne bien souvent comme un argument d'autorité dont il est souvent difficile de s'extraire. Plutôt que de se référer à l'étymologie pour y retrouver les acceptions dominantes du terme *architecture* et risquer d'être pris au piège d'une boucle d'auto-légitimation de l'architecture comme étant nécessairement *du bâti*, nous avons souhaité commencer par analyser les usages faits du mot architecture depuis Vitruve afin de pouvoir dans un second temps, peut-être, porter un nouvel éclairage sur son étymologie. Il est temps de voir si notre stratégie a porté ses fruits. Comment comprendre les deux composantes *Arkhé* et *Tekton* du terme architecture depuis notre voyage au cœur de l'architecture par-delà la production de bâti ?

_ *Arkhé* : Du verbe de ἀρχω, árkhô « commencer ». L'origine, le fondement, le commencement du monde.

_ *Tekton* : Issu de la racine indo-européenne *tek- « engendrer, procréer », *Tekton* provient d'une forme redoublée de *tek- : *tetk- ou *teĕĕ-, qui signifie « travailler le bois ».

Toute chose ressemble à un clou, pour celui qui ne possède qu'un marteau dit l'adage. Autrement dit, si, comme c'est massivement le cas aujourd'hui, nous présumons

que l'architecture *c'est du bâtiment*, alors il semble logique de trouver dans *Arkhé-Tektôn*, les notions de *maître d'œuvre*, *chef de chantier*, *architecte*, *ingénieur en construction*. Cependant, si nous regardons cette étymologie sans présupposer que l'architecture *c'est du bâtiment*, alors nos conclusions seront sans doute moins définitives ou catégoriques, et vraisemblablement moins tournées vers la production de bâti.

Peut-on lire dans *Arkhé Tekton* des notions comme le (1) *principe de l'assemblage*, (2) *ce qui commande le travail du bois*, (3) *Le principe de la technique d'assemblage* ? Il nous faudrait ici engager un travail étymologique qui dépasse nos connaissances, mais ce type de signification, s'il s'avérait juste, correspondrait avec la définition du mot architecture entendu dans son sens *par-delà la production de bâti*, tel que nous l'avons rencontrée au fil de ces deux mille dernières années. En effet, si l'architecture consiste à organiser les parties du monde pour faire face à la contingence, alors, *Arkhe tekton* est peut-être à comprendre comme *le principe d'un assemblage*. Si l'architecture consiste à imaginer des agencements entre les parties du monde en vue d'organiser la possibilité du maintien de ces parties dans le monde, alors, l'*Arkhe tekton* est peut-être la proposition d'une origine de la production d'un monde.

Que fait Vitruve lorsqu'au livre IX il propose un agencement cohérent des planètes sur la base d'un présupposé scientifique erroné ? Il opère un bricolage cosmique, un bidouillage céleste, il fait de l'architecture. Qu'est-ce à dire ? Le passage dans lequel Vitruve explique le ralentissement des étoiles est un passage fondamental pour comprendre la fonction anthropologique de l'architecture comme *sauvetage* telle que nous la proposons ici. Vitruve écrit :

« Quant à Mercure et Vénus, autour des rayons du Soleil qui leur sert de centre et qu'elles couronnent dans leurs déplacements, elles sont soumises à des rétrogradations et des ralentissements, mais des stations aussi, dans ce mouvement circulaire, les font s'attarder dans le domaine de certains signes. Le phénomène est surtout reconnaissable grâce à Vénus, car lorsque cette planète suit le Soleil, elle apparaît dans le ciel après le coucher de celui-ci, et, brillant d'un vif éclat, elle reçoit le nom d'«étoile du soir». À d'autres époques au contraire elle précède le Soleil et, se levant avant le jour, elle est appelée «étoile du matin». Par suite, ces deux planètes restent parfois plus longtemps dans un même signe, alors que d'autres fois elles entrent plus rapidement dans le signe suivant. C'est pourquoi, tout en passant un nombre inégal de jours dans chaque signe, elles compensent le retard précédemment acquis en accélérant leur marche pour achever leur course en temps voulu. En conséquence, le retard qu'elles prennent dans certains signes ne les empêche pas, lorsqu'elles peuvent se soustraire à ce ralentissement inévitable, de couvrir rapidement leur orbite normale. »¹⁰⁰⁵

À propos de ce passage, Pierre Gros explique :

¹⁰⁰⁵ Vitruve, *De l'architecture*, *Op. cit.*, p. 591

« Les irrégularités apparentes de la vitesse et du mouvement des planètes restaient pour les Anciens incompréhensibles, dès lors qu'ils considéraient la terre comme immobile. »¹⁰⁰⁶

Ce que fait Vitruve ici par la gnomonique architecturale c'est produire une lisibilité du monde, il crée une intelligibilité du cosmos. Il propose une modélisation de l'ensemble *univers*, qui est capable d'expliquer un fonctionnement *a priori* incohérent du déplacement des parties de cet ensemble. À travers cet effort, l'architecture se révèle comme ce par quoi il est possible de donner un sens à quelque chose, que ce sens soit vrai ou non. L'architecture imagine un agencement des parties *étoiles* au sein d'un ensemble *cosmos* pour y inventer un sens capable de concilier ces deux faits incompatibles. L'architecture c'est alors la constitution de la possibilité d'un sens. C'est dans ces termes qu'il faut selon nous comprendre l'*Arkhé Tekton*, ce *principe de l'assemblage*. L'architecture se révèle ici comme un savoir consistant à fonder un sol d'intelligibilité pour la pensée sur laquelle une construction de la réalité peut être initiée. La gnomonique de Vitruve part de ce qui est constaté, *le ralentissement des étoiles*, pour produire un modèle d'organisation des parties au sein d'un ensemble capable de donner sens à cette réalité incompréhensible¹⁰⁰⁷. C'est l'inverse de la science qui cherche la *vérité vraie*, pour elle-même. L'architecture produit une vérité tenable depuis l'existence. L'architecture n'est pas *la vérité*, mais *une vérité pragmatique* en quelque sorte, une vérité contingente mais opératoire, partant de l'expérience. Faire de l'architecture c'est faire un monde, à partir d'une expérience.

¹⁰⁰⁶ Pierre Gros, in Vitruve, *Op. cit.*, p. 591

¹⁰⁰⁷ C'est cette besogne de l'architecture que Bataille condamne à cette occupation humaine. Cette nécessité que chaque chose ait un sens. Bataille écrit à l'article *Informe* : « Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. » Dans une perspective critique de l'architecture pour son autoritarisme, (mais qu'on pourrait aussi comprendre comme un point de vue paranoïaque sur l'architecture), la constitution de ce *faux* sens du monde est une prison mentale qui fait dire à Bataille que l'homme doit « échapper à sa tête comme le condamné à la prison ». Georges Bataille, « La conjuration du sacré », in *Œuvres complètes, Tome 1*, Gallimard, 1970, p. 445. On pourrait défendre à l'inverse que la proposition de cet arrangement fournit une possibilité de coexistence avec le monde, qu'il s'agit là d'un processus de négociation avec une réalité difficile à comprendre. Georges Bataille disant lui-même qu'*écrire n'est jamais qu'un jeu joué avec une réalité insaisissable*. In « Le coupable », *Oeuvres complètes, Tome V*, Gallimard, 1973.

DÉNOUEMENT ET POINT DE DÉPART

Alors qu'il faut en finir de ce travail de recherche dans sa forme de thèse, le terme de *dénouement* nous apparaît comme étant le plus juste de ce que nous espérons avoir effectué ici : dénoué un problème, dénoué une contradiction de la situation actuelle du savoir architectural. Nous avons principalement ici travaillé de manière rétrospective, tournée vers le passé, bien qu'ayant été clairs sur notre volonté de recourir à l'histoire pour éclairer le présent et non par plaisir historiographique. Après avoir, au moins dans notre esprit, dénoué grossièrement le problème du savoir architectural par-delà la production de bâti, il ne s'agit évidemment pas ici d'en finir, mais de commencer. Commencer à utiliser la fluidification retrouvée d'articulations possibles du savoir architectural à la réalité, par la dissolution de ce nœud.

Mais laissant l'histoire derrière nous, que dire de notre temps depuis ce savoir dénoué ? Il faudrait commencer par dire que dans un monde d'une architecture par-delà la production de bâti, le savoir architectural aurait participé ces trente dernières années à la conception, à la modélisation et au développement d'internet par exemple, et que cette infrastructure serait peut-être tout à fait différente. Cette transformation majeure du monde physique et mental, fondée sur un objectif militaire de défense, vis-à-vis d'une possible attaque nucléaire, est un dispositif architectural qui s'est fait par l'architecture, sans les architectes. Il s'est fait par l'architecture car il s'agit fondamentalement d'une réarticulation systémique globale des parties composant le monde, par la création d'infrastructures physiques et mentales ayant profondément transformé l'ordre du monde. On parle d'ailleurs de manière évidente à l'égard d'internet d'architecture des réseaux. Cette transformation du monde par la machine, au sens vitruvien du terme, s'est faite sans les architectes, principalement parce que ceux-ci considèrent que *l'architecture c'est du bâtiment*. Dont acte. Ne devrait-on pas regretter cette *lobotomie architecturale*, pour paraphraser Rem Koolhaas en appliquant sa formule au champ de l'architecture par-delà la production de bâti ? Car il s'agit bien d'une lobotomie, d'une dissociation cognitive totale, lorsque les architectes passent totalement à côté d'un enjeu architectural massif de leur temps.

Il existe aujourd'hui au moins deux chantiers d'ordre global, d'une ampleur au moins équivalente à ce qu'a été Internet dans la transformation du monde. Deux chantiers absolument majeurs à l'échelle de l'histoire de l'humanité auxquels nous devons faire face dès aujourd'hui. Deux chantiers pour lesquels ce travail a été écrit, afin que l'architecture et les architectes puissent y être mis à contribution :

(1) Nous sommes dans l'obligation de refonder le système économique mondial pour sortir du capitalisme néolibéral à court terme et du capitalisme à moyen et long terme. Rappelons que l'actuelle économie générale du capital a distribué 44 % du *tout* des

richesses mondiales à 1 % des *parties* individus.¹⁰⁰⁸ Nous espérons par ce travail avoir montré combien l'économie est une question architecturale. Nous sommes condamnés à imaginer une réarticulation globale de la distribution des parties de richesses au sein de l'ensemble monde. Ce qu'on appelle le savoir de *l'économie* constitue aujourd'hui un savoir de gestion et d'administration qui n'est en aucun cas un savoir de conception. À ce titre, l'économie est incapable d'opérer une telle transformation. Nous devons travailler à ce que les écoles d'architecture se saisissent massivement de la question de la réinvention d'un système économique mondial, en tant qu'articulation fertile des parties au sein d'ensembles et en opposition à l'articulation mortifère mise en œuvre par le capitalocène. Nous espérons avoir montré ici que les architectes ont déjà travaillé, avec une capacité d'invention réelle, sur des chantiers économiques d'une telle ampleur, loin de la production de bâti.

(2) Nous devons refonder le système productif afin de sortir de l'économie générale de destruction du vivant à l'œuvre aujourd'hui. Une telle entreprise requiert de repenser profondément notre rapport à la technique, notamment dans ses rapports, au vivant, et plus distinctement dans ses rapports aux non humains, qu'il s'agisse des animaux, des végétaux, des minéraux et des machines. Le savoir architectural vitruvien, par ses parties *gnomoniques* et *mécaniques*, permettait de mener un tel travail. C'était le cas jusque très récemment, comme en atteste l'expérience collective, tant malheureuse qu'heureuse, du « mouvement moderne »¹⁰⁰⁹. Nous devons réorienter massivement les écoles d'architecture, en France et dans le monde, vers un usage vitruvien du savoir architectural. Ceci est nécessaire afin qu'elles soient capables de se saisir frontalement de la question de la technique et de pouvoir contribuer à nous sortir de l'extractivisme destructif du capitalocène et du corollaire écocide globalisé en cours. L'ingénierie, actuellement sous l'emprise d'un rapport performatif à la technique et sa volonté de puissance, est incapable de résoudre ce problème. Le domaine de l'ingénierie est notamment incapable de concevoir des sociétés de basses énergies telles que les

¹⁰⁰⁸ « 47 millions de personnes dans le monde possèdent un patrimoine (biens immobiliers et financiers) d'au moins un million de dollars selon les estimations du Crédit Suisse (données 2019). Ils représentent à peine 1 % de la population mondiale et détiennent 44 % de l'ensemble des richesses privées du monde. » in « 1 % de la population possède près de la moitié de la fortune mondiale », site de l'observatoire des inégalités, 18 septembre 2020. <https://www.inegalites.fr/La-repartition-du-patrimoine-dans-le-monde>

¹⁰⁰⁹ Un bilan du mouvement moderne apparaîtra nécessairement contrasté. Du point de vue de la question sociale, il est clair qu'aucune période de l'histoire de l'architecture en occident n'a vu les architectes autant investis dans la question sociale et dans l'amélioration des conditions de vie des populations, notamment des plus pauvres. Du point de vue de l'utilisation des ressources naturelles et de la destruction du vivant, nous ne sommes pas au fait d'études spécifique sur cette question, mais il est vraisemblable que l'investissement des architectes « modernes », et de leurs suiveurs, dans la construction massive de bâtiments en ayant notamment eu recours à la technologie extractiviste du béton, aura lourdement pesé sur l'état actuel de la crise environnementale majeure dans laquelle nous nous situons aujourd'hui.

sociétés antiques ont pu le faire par leur recours massif au savoir architectural. Durant presque deux millénaires, pour ce qui est de la tradition occidentale de l'architecture, le savoir architectural a participé activement à la construction de sociétés de basses énergies, par l'invention de machines dans le langage, l'économie, la construction du territoire, le débrutissement de la guerre, la création d'institutions et mille autres objets. Une corrélation devrait d'ailleurs être faite entre la montée en consommation énergétique du monde et la désagrégation du savoir architectural par-delà la production de bâti.

Pour participer de cette transformation de l'appareil productif, nous devons abandonner notre myopie collective et institutionnelle à l'égard du savoir architectural et le remettre dans le fleuve inconstant de la diversité des affaires humaines.

Concernant la participation de l'architecture à ces deux chantiers majeurs, nous avons mené depuis 2014, à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne, une expérimentation épistémologique et pédagogique en ce sens dans l'atelier *Architecture as a Political Practice*. Ce travail pédagogique est un pendant expérimental du présent travail de thèse, autant que ce travail de thèse est un pendant épistémologique à cette expérience pédagogique. Durant ces neuf années, avec Manuel Bello Marcano et les étudiants et les étudiant-e-s de l'Ensase, cet atelier de projet a travaillé à penser l'application du savoir architectural à d'autres objets que la production de bâti. Nous avons travaillé à transformer par le savoir architectural, des objets massifs tels que le capitalisme (2014-2015), la guerre (2015-2016), le travail (2016-2017), la santé publique (2017-2018), la politique (2018-2019). Depuis 2019 nous avons engagé un plan quinquennal de recherche sur la question du dessin des sociétés de basse énergie, et les travaux de Pierre Caye sur cette question, en menant des travaux sur la réforme de l'appareil productif (2019-2020), la production (2020-2021), la planification (2021-2022). Nous menons cette année un travail sur la valeur (2022-2023) et clorons ce plan quinquennal de recherche par un travail sur les infrastructures (2023-2024).¹⁰¹⁰ Au fil de ces travaux, nous avons constaté de nombreuses difficultés pour retrouver le chemin du savoir architectural émancipé du corset de la production de bâti. Un motif de réjouissance et d'espoir profond existe cependant. Ces neuf années de travail attestent que pour les étudiants de master en école d'architecture aujourd'hui, cette question fait sens. Elle est l'objet d'une réelle curiosité, voire parfois d'un enthousiasme déterminé. Elle n'est aucunement l'objet des indignations et oppositions que nous avons pu rencontrer à l'évocation de cette thèse dans des échanges avec des architectes.

¹⁰¹⁰ L'ensemble de ces travaux est accessible sur internet et fait l'objet d'une publication annuelle dans le journal *Après la révolution*, ou est repris, de manière collective et élargie, la thématique travaillée avec les étudiants et les étudiantes. Pour l'ensemble des travaux menés voir le site d'Après la révolution dans la catégorie « pédagogie » ainsi que la publication papier du journal. <https://apreslarevolution.org/pedagogie/>

La question de l'architecture par-delà la production de bâti ne nous appartient bien évidemment pas. Elle nous dépasse de manière incommensurable et après ces six années de travail nous avons principalement le sentiment d'avoir chatouillé le pied d'un géant. La motivation première du présent travail est de voir la compréhension du savoir architectural par-delà la production de bâti mise au centre du débat, afin qu'elle y soit critiquée, travaillée par d'autres, et que les écoles d'architectures libèrent ce savoir de sa camisole de production de bâti :

– afin que nous puissions collectivement participer à défaire la spirale mortifère de dominations et de destructions du capitalocène ;

– afin que nous puissions construire un rapport amical au monde entier par la construction de machines architecturales d'émancipation ;

– afin que, face à la *fortuna*, nous puissions travailler en architecture à réinventer les infrastructures matérielles et immatérielles de la vie collective, non plus uniquement par la production de bâti, mais *par tous les moyens nécessaires*.¹⁰¹¹

¹⁰¹¹ La formule est reprise à Malcolm X qui, le 28 juin 1964, a appelé à la liberté, la justice et l'égalité, « by all means necessary », *par tous les moyens nécessaires*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

TEXTES GÉNÉRAUX

Livres

Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Denoël, 1970

Georges Bataille, *La part maudite*, Les Éditions de Minuit, 2014

Georges Bataille *Le coupable*, Oeuvres complètes, Tome V, Gallimard, 1973

Leonardo Benevolo, *History of Modern Architecture*, Routledge and Kegan Paul, 1971

Emile Bréhier, *Histoire de la philosophie*, PUF, 2004

François Châtelet, *Histoire des idéologies*, sous la direction de, Hachette, 1978

Pierre Caye, *Comme un nouvel Atlas*, Les Belles Lettres, 2017

Pierre Caye, *Critique de la destruction créatrice*, L'âne d'or, Les Belles Lettres, 2015

Pierre Caye, *Empire et décor, L'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Vrin, 1999

Olivier Chadoin, *Sociologie de l'architecture et des architectes*, Parenthèses, 2021

Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Inter-Livres, Aubin Imprimeur, Poitiers, 1991

James C. Scott, *Homo domesticus*, La Découverte, 2020

Peggy Deamer, *Architecture and Labor*, Routledge, 2020

Maxime Decommer, *Les architectes au travail. L'institutionnalisation d'une profession, 1795-1940*, Presses Universitaires de Rennes, 2017

Alain Deneault, *L'économie de la nature*, Lux, 2019

Alain Deneault, *L'économie de la foi*, Lux, 2019

Alain Deneault, *L'économie esthétique*, Lux, 2020

Elsa Dorlin, *Se défendre, une philosophie de la violence*, Zones, 2017

Giovanni Fanelli et Roberto Gargiani, *Storia dell'architettura contemporanea*, Edizioni Laterza, 1998

Pierre Francastel, *Art et Technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Gallimard, 1988

Hal Foster, *Design et crime*, Les Prairies ordinaires, 2010

Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1996

Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Gallimard, 2010

Michel Foucault, *L'usage des plaisirs*, Gallimard, 1984

Michel Foucault, *Surveiller et punir* de 1975, Gallimard, 2012

Kenneth Frampton, *History of Modern Architecture*, 1980

Sigmund Freud, *L'inconscient*, in *Œuvres Complètes*, PUF, 2005, Vol. XIII

Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, 1943

Jürgen Habermas, *La technique comme science et idéologie*, Gallimard, 1973

Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et de Dernier Homme*, Flammarion, 1992

Henri Russell Hitchcock, *Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, 1963

Denis Hollier, *La prise de la concorde*, Gallimard, 1976

M. C. Howatson, *Dictionnaire de l'Antiquité : Mythologie, littérature, civilisation*, Robert Laffont, 1998

Fredric Jameson, *An American Utopia, Dual Power and the Universal Army*, Verso, 2016

Emmanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, Vrin, 1985

Jeffry Kaplow, *Préface* in, Louis Sébastien Mercier, *Le tableau de Paris*, La découverte, 1998

Emil Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Dover Publications, Inc, 1968

Nadir Lahiji, *An Architecture Manifesto: Critical Reason and Theories of a Failed Practice*, Routledge, 2019

- Jean Leclant (dir), *Dictionnaire de l'Antiquité*, PUF, 2005
- Dario Mantovani, *Les juristes écrivains de la Rome Antique. Les œuvres des juristes comme littérature*, Les Belles Lettres, 2018
- Sébastien Marot, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, éditions de la Villette, 2010
- Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Histoire de l'architecture française : De la Révolution à nos jours*, Mengès, 2003
- Louis-Sébastien Mercier, *Le tableau de Paris*, La découverte, 1998
- Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, Parenthèses, 2004
- Friedrich Nietzsche, *La généalogie de la morale*, in *Œuvres*, Robert Laffont, Bouquins, 2001
- Philippe Perrot, *Dessus et dessous de la Bourgeoisie*, Éditions complexes, 1992
- André Scobeltzine, *L'art féodal et son enjeu social*, Gallimard, 1988
- Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 2012
- Adam Smith, *La richesse des Nations*, Tome 1, Flammarion, 1999
- Adam Smith, *La richesse des Nations*, Tome 2, Flammarion, 2022
- John Summerson, *Il Linguaggio Classico dell'Architettura*, Piccola, 1990
- Manfredo Tafuri et Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, 1992
- Manfredo Tafuri, *Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, MIT Press, 1987
- Hélène Vérin, *La gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVI^e au XVIII^e siècle*, Albin Michel, 1993
- Hélène Vérin, Pascal Dubourg Glatigny, *Réduire en art : la technologie de la Renaissance aux Lumières*, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2008

Articles

- Article « Ordre », Dictionnaire de l'Académie Française en ligne
- Georges Bataille, *Architecture*, in *Œuvres complètes*, 1922-1940

Pierre Caye, « Le plus dangereux malentendu », *Noesis*, n° 10, 2006 : Nietzsche et l'humanisme Nietzsche face à la crise de l'humanisme

Michel Foucault, « Dialogues sur le pouvoir », in *Dits et écrits*, 1954-1988, 4 vol., Daniel Defert et François Ewald (éd.), Paris, Gallimard, 1994

Michel Foucault, « Les mots qui saignent », in *Dits et écrits*, Quarto Gallimard, 2001

Michel Foucault, entretien avec André Bertin du 7 mai 1981, « Une histoire de la manière dont les choses font problème », in *Cultures & Conflits*, 94-95-96, 2014

Alain Rey, article « Calcul », in *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert

Alain Rey, article « Positif,ive », in *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert

Vuillemin, « Foucault archéologue : généalogie d'un concept », *implications-philosophiques.org* :

<https://www.implications-philosophiques.org/foucault-archeologue-genealogie-dun-concept>

David A. Relman (Departments of Medicine and of Microbiology and Immunology, Stanford University), in « Learning about who we are » journal *Nature*, Vol. 486, 14 juin 2012

Médias

Entretiens/conférences Slavoj Žižek, “Don't act, just think”, in *Big think* :

<https://www.youtube.com/watch?v=IqR6uaVqWsQ>

Documents en ligne

Guillaume Désanges, Entretiens, journal *Mouvement* :

<http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/-toute-exposition-devrait-etre-une-forme-de-critique-institutionnelle>

« Espérance de vie - Mortalité », *Tableaux de l'économie française*, Édition 2011 :

<https://www.insee.fr/fr/statistiques/1373643?sommaire=1373710>

Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, entretien radiophonique, France Culture, 7 décembre 1966

Journal *Après la révolution* :

<https://apreslarevolution.org/pedagogie/>

Loi n° 77-2 du 3 janvier 1977 sur l'architecture, *Légifrance*, consultable sur l'adresse :

<https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000522423/>

Rapport de la commission européenne sur l'artificialisation des sols :

https://ec.europa.eu/environment/soil/pdf/guidelines/pub/soil_fr.pdf

Site de la République Française, *Vie publique* :

<https://www.vie-publique.fr/en-bref/282012-changement-climatique-la-france-condamnee-pour-prejudice-ecologique>

« Trump Makes Classical Style the Default for Federal Buildings. » :

<https://www.nytimes.com/2020/12/21/arts/design/trump-executive-order-federal-buildings-architecture.html>

Paul Virilio, Exposition « Ce qui arrive », Fondation Cartier, 2002-2003 :

<https://www.fondationcartier.com/expositions/ce-qui-arrive>

« 1 % de la population possède près de la moitié de la fortune mondiale », *L'observatoire des inégalités*, 18 septembre 2020 :

<https://www.inegalites.fr/La-repartition-du-patrimoine-dans-le-monde>

TEXTES PAR TABLEAUX

VITRUVÉ

Livres

Aristote, *Économique*, appareil critique B.A. van Groninger et André Wartelle, Les Belles Lettres, 1968

Mario Carpo, Martine Furno, *Descriptio urbis Romae*, Librairie Droz, 2000

Mario Carpo, *L'architecture à l'âge de l'imprimerie*, Éditions de la Villette, 2008

Pierre Caye, Florence Malhomme (Dir), *Quand l'art se dit et se pense Les théories artistiques de l'Antiquité aux Lumières*, Classiques Garnier, 2018

César, *La guerre des Gaules*, Garnier Flammarion, 1964

Cicéron, *De l'invention*, appareil critique Guy Achart, Les Belles Lettres, 2018

Cicéron, *De l'orateur, Livre 1*, appareil critique Edmond Courbaud, Les Belles Lettres, 1950

Françoise Fichet, *Théorie architecturale à l'âge classique, essai d'anthologie critique*, Pierre Mardaga Éditeur, 1995

- Philippe Fleury, *La mécanique de Vitruve*, Presses Universitaires de Caen, 1993
- Georg Germann, *Vitruve et le vitruvianisme, Introduction à l'histoire de la théorie de l'architecture*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 1987
- Pierre Gros, *Aurea Templata. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes, École Française de Rome, Palais Farnese, Rome, 1976
- Werner Jaeger, *Paideia*, Gallimard, 1964
- Olga Medvedkova, Émilie d'Orgeix, *Architectures de guerres et de paix, du modèle militaire antique à l'architecture civile moderne*, Mardaga, 2013
- Claudia Moatti, *La raison de Rome*, Editions du Seuil, 1997
- Pythagore, *Les Vers D'Or*, Maisnie, 1979
- Denis Savoie, *La gnomonique*, Les Belles Lettres, Collection l'Âne d'or, 2001
- Árpád Szabó, *L'Aube des mathématiques grecques*, Vrin, 2000
- Varron, *De la langue latine, Livre VI*, appareil critique, Pierre Flober, Les Belles Lettres, 1985
- Végèce, *De re militari*, Livre I, chapitre vingt-sixième, Évolution de ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/vegece/livre1.html>
- Antonio Viola, *Vitruve, le savoir de l'architecte*, Geuthner, 2006
- Vitruve, *De l'architecture*, traduction de Claude Perrault, Édition André Balland
- Vitruve, *De l'architecture*, édition dirigée par Pierre Gros, Les Belles Lettres 2015
- Vitruve, *De l'architecture Livre VIII*, appareil critique Louis Callebat, Les Belles Lettres, 2003
- Vitruve *De l'architecture Livre IX*, appareil critique Jean Soubiran, Les Belles Lettres, 2003
- Vitruve *De l'architecture Livre X*, appareil critique Louis Callebat, Les Belles Lettres, 2003
- Vitruvio, *Architettura (Dai Libri I-VII)* Introduzione Di Stefano Maggi. Testo Critico, Traduzione E Commento Di Silvio Ferri, Rizzoli, 2002.

Werner Szambien, *Symétrie, Goût, Caractère, Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550 - 1800*, Picard, 1986

Xénophon, *Économique*, appareil critique Pierre Chantraine, Les Belles Lettres, 1993

Articles

Georges Bataille, *La conjuration du sacré*, in *Œuvres complètes*, Tome 1, Gallimard, 1970

« Gnomonique », Dictionnaire de l'Académie Française en ligne

Pierre Gros Article « Vitruve », in *Dictionnaire des architectes*, Encyclopédie Universalis, Albin Michel, 1999

Pierre Gros, article « Vitruve », in *Encyclopédie Universalis*

Pierre Gros, « Nombres irrationnels et nombres parfaits chez Vitruve, in Vitruve et la tradition des traités d'architecture », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 88, 1976

Thériault Gaétan. « Le Culte d'Homonoia dans les cités grecques. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux », 1996. p. 3-250. (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen. Série épigraphique, 26).

M. C. Howatson (dir) article « Harmonie ou musique des sphères » in *Dictionnaire de l'Antiquité*, Robert Laffont, 1993

Martin Paul-Marius. *Alessandro Garcea, Caesar's De analogia*. Edition, Translation, and Commentary : Oxford, Oxford University Press, 2012. In: *Vita Latina*, N° 189-190, 2014

Médias

Denis Savoie, « Histoire de la gnomonique de l'antiquité à nos jours, 16 juin 2015 », Académie des sciences :

https://public.weconext.eu/academie-sciences/2015-06-16/video_id_001/index.html

ALBERTI

Livres

Alberti, *L'art d'édifier*, traduction du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Éditions du Seuil, 2004

Leon Battista Alberti, *De cifris*, trad. fr. de Martine Furno, in Leon Battista Alberti: Actes du Congrès International de Paris (Sorbonne-Institut de France-Institut culturel italien-Collège de France, 10-15 avril 1995) tenu sous la direction de F. Furlan, P. Laurens, S. Matton, éd. Francesco Furlan avec la collaboration de Anna Pia Filotico et alii, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin & Torino, Nino Aragno Editore, 2000, t. II.

Leon Battista Alberti, *De iciarchia*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012

Leon Battista Alberti, *De la famille/De familia*, Introduction de : Pierre Caye, Traduit par : Pierre Caye, Introduction de : Nella Bianchi, Texte établi par : Francesco Furlan, Les Belles Lettres, 2019

Leon Battista Alberti, *De Familia : I libri della famiglia*, éd. Ruggiero Romano et Alberto Tenenti, Turin, Einaudi, 1969

Leon Battista Alberti, *Divertissements mathématiques*, Éditions du Seuil, 2002

Leon Battista Alberti, *Entretiens sur la tranquillité de l'âme*, Seuil, 2016

Leon Battista Alberti, *Grammaire De La Langue Toscane/Grammatichetta*, Les Belles Lettres, 2003

Leon Battista Alberti, *La statue, suivi de la vie de L. B. Alberti par lui-même*, Éditions Rue d'Ulm

Leon Battista Alberti, *La peinture*, appareil critique Thomas Golsenne, Bertrand Prévost, Yves Hersant, Seuil, 2004

Leon Battista Alberti, *Le cheval vivant*, Les Belles Lettres, 1999

Leon Battista Alberti, *Momus ou le Prince*, Les Belles Lettres, 2017

Leon Battista Alberti, *Profugiorum ab Aerumna*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012

Leon Battista Alberti, *Propos de table / Intercenales*, Texte établi par : Roberto Cardini, Traduit par : Claude Laurens, Traduit et commenté par : Roberto Cardini, Traduit par : Frank La Brasca, Les Belles Lettres, 2018

Françoise Choay et Michel Paoli (dir.), *Alberti, Humaniste et Architecte*, ENSBA, 2007

Gérard Donati, *Leon Battista Alberti, Vie et théorie*, Pierre Mardaga, 1989

Liane Lefaivre, *Leon Battista Alberti's "Hypnerotomachia Poliphili"*, MIT Press, 1997

Paola Moreno, Leon Battista Alberti *Descriptio Urbis Romæ. Édition critique*,

traduction et commentaire par Martine Furno et Mario Carpo. In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 79, fasc. 3, 2001. Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde.

Bruno Queysanne, *Alberti et Raphaël, Descriptio urbis Romae ou comment faire le portrait de Rome*, Éditions de la Villette, 2002

Pétrarque, *Contre la bonne et la mauvaise fortune*, Rivages poche Petite Bibliothèque, 2001

Sénèque, *De la tranquillité de l'âme*, Rivages, 2016

Varron, *Économie rurale*, appareil critique Jean Heurgon, Les Belles Lettres, 1978

Vasari, *Vite*, Grandi Tascabili Economici Newton, 1997

Xénophon, *Économique*, Les Belles Lettres, 1993

Articles

Emile Littré, article « Fortune », *Dictionnaire le Littré*

Article « Peste », *Encyclopédie Universalis*

Article « prophylactique », Dictionnaire Robert historique de la langue française

Nella Bianchi Bensimon, « Le De componendis cifris de Leon Battista Alberti » in *Le partage du secret*, Armand Colin, 2013, pages 227 à 238.

Jean Lacroix « Panégyrique domestique et projet de société humaniste dans “I Libri della Famiglia” de Leon Battista Alberti » in *Les relations de la parenté dans le monde médiéval*, Presses Universitaires de Provence, 1989

Arielle Saiber, « Measured Words, Computation and writing in Renaissance Italy », University of Toronto Press, 2017

Marianna Villa, « Il De Iciarchia di Leon Battista Alberti tra il De Officiis e il cortegiano », Quaderni di Acme, 2007

Documents en ligne

« Inadequate housing in Europe: Costs and consequences » European Foundation for the Improvement of Living and Working Conditions :
https://www.eurofound.europa.eu/sites/default/files/ef_publication/field_ef_document/ef1604en_0.pdf.

Guisepe Ryan Passarelli « Sick building syndrome: An overview to raise

awareness », *Journal of Building Appraisal*, 5, 55–66 (2009) :
<https://link.springer.com/article/10.1057/jba.2009.20>

PALLADIO

Livres

James S. Ackerman, *Palladio*, Piccola, 1992

Augustin d'Hippone, *De l'Ordre*, Texte établi par Jean-Joseph-François Poujoulat et Jean-Baptiste Raulx, L. Guérin & Cie, 1864, p. 207-218

Florence Alazard, *La bataille oubliée. Agnadel, 1509 : Louis XII contre les Vénitiens*, Presses universitaires de Rennes, 2017

Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes. La découverte de la composition en peinture, 1340 - 1450*, Seuil, 2013

Guido Beltramini, *Palladio Privato*, Marsilio, 2008

Guido Beltramini, *Andrea Palladio e l'architettura della battaglia*, Fondazione Cariverona, 2009

Anthony Blunt, *Art et architecture en France 1500 - 1700*, Macula, 1983

Pierre Caye, *Le savoir de Palladio*, Klincksieck, L'esprit et les formes, 1995

Francesco Guicciardini, *Ricordi*, traduction, présentation et notes [en collab. avec J.-L. Fournel] : Avertissements politiques, Paris, Éditions du Cerf, (n° 64)

Francesco Guicciardini, *Avertissements politiques*, J.-L. Fournel et J.-C. Zancarini, Paris, Cerf, 1987, avertissement n° 64

Nicolas Machiavel, *Histoire de Florence (Istorie fiorentine, 1525)*, tr.fr.B Christian, Paris, Robert Laffont, 1996

Antonia Magrini, *Andrea Palladio, Memorie intorno la vita e le opere di Andrea Palladio pubblicate nell'inaugurazione del suo monumento in Vicenza*, Tipografia del seminario, 1845

Palladio, *Commentari di Caio Giulio Cesare, con le figure in rame degli alloggiamenti, de' fatti d'arme, delle circonvallazioni delle città e di molte altre cose notabili descritte in essi, fatte da Andrea Palladio per facilitare a chi legge la cognition dell'istoria*, 1575

Palladio, *L'antichità di Roma*, 1554

Palladio, *Descrizione de le Chiese, Stationi, Indulgenze & Reliquie de Corpi Sancii, che sonno in la Città de Roma*, 1554

Palladio, *Illustrazioni al Vitruvio di Daniele Barbaro*, 1556

Palladio, *Illustrazioni alla "Historia" di Polibio*, 1578

Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, 1570

Palladio, *Les quatre livres de l'architecture*, Traduction de Fréart de Chambray, Arthaud, 1980

Polybe, *Histoire*, Quarto, 2003

Végèce, *De re militari*, Livre I, chapitre vingt-sixième, Évolution de ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/vegece/livre1.htm>

Rudolf Wittkover, *Palladio e il palladianesimo*, Giulio Einaudi, 1995

Articles

Guido Beltramini, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 80 (2014), Accessible en ligne : https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-palladio_%28Dizionario-Biografico%29/

Pierre Caye, « Alberti "traducteur" du *De architectura* de Vitruve », in Laurence Boulègue, *Commenter et philosopher à la Renaissance*, Presses universitaires du Septentrion, 2014

Pierre Caye, « L'invention du projet en art et l'origine de la technique moderne », pour l'invention du projet, v. aussi la métaphore cusaine du cartographe, v. Compendium théologiae, 8, n° 23-24. Et Counet

Julie Damaggio « Compte-Rendu De Rencontre : A. Garcea, *De Analogia* », Editi, Euenta Ab Aliis Curata, Euenta Grammaticalia, Libri, Miscellanea, 2013

Jean-Louis Fournel, « La "brutalisation" de la guerre. Des guerres d'Italie aux guerres de Religion », Revue Astérion, ENS Éditions, 2004

Alessandro Garcea. « César et l'alphabet: un fragment du *De analogia* » (frg. 4 p.148 Funaioli = 5 p. 179 s. Klotz). Histoire Epistémologie Langage, SHESL/EDP Sciences, 2002, 24 (2), pp.147-164. ffhalshs-01169031f

Pierre Gros, « La nouvelle Rome de César : réalité et utopie », dans *Cesare : precursore o visionario ?*, Fondation Canussio, Pise, 2010

Marie-Rose Guelfucci « Polybe, Le regard politique, la structure des Histoires et la construction du sens », Cahiers des études anciennes 47, 2010, Action politique et écriture de l'histoire

J. R. Hale, « A humanistic visual aid. The military diagram in the Renaissance » Renaissance Studies Vol. 2, No. 2, A Tribute to DENYS HAY, Wiley, October 1988

J. R. Hale « Andrea Palladio, Polybius and Julius Caesar » Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 40, The University of Chicago Press, 1977

G. L. Hendrickson, « The De Analogia of Julius Caesar; Its Occasion, Nature, and Date, with Additional Fragments », Classical Philology, Vol. 1, No. 2, p. 97-120, The University of Chicago Press, 1906

Laetitia Monteils-Laeng, « Paideia : éducation et accomplissement humain dans la Grèce antique », in Houari Touati (éd.), *Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen*, 2014 :

<http://www.encyclopedie-humanisme.com/?Paideia>.

Sylvain Payrau, Paul Pedech, « La méthode historique de Polybe », (Collection d'études anciennes), 1964 : In Revue des Études Anciennes, Tome 72, 1970, n° 3-4

Robert Sablayrolles, « La guerre des Romes plus difficile que la guerre des Gaules ? La politique urbaine de César: *de ornanda, instruendaque urbe* », Pallas, No. 76, Voyages en Antiquité : Mélanges offerts à Hélène Guiraud (2008), Presses Universitaires du Midi

Luigi-Alberto Sanchi, « Humanistes et antiquaires. Le *De Asse* de Guillaume Budé », *Anabases*, 16, 2012

Steven A. Walton, « An Introduction to the Mechanical Arts in the Middle Ages » AVISTA, Association Villard de Honnecourt for Interdisciplinary Study of Medieval Technology, Science and Art, 1991

Médias

Intervention de Florence Alazard, Université François Rabelais-Tours à l'institut guerre et paix en Sorbonne intitulée *Guerres d'Italie - 1509 : la bataille d'Agnadel*.

<https://www.youtube.com/watch?v=WIYBXAB3sZA>

VAUBAN

Livres

Jacques Audibert, *Baton et ruban, Théâtre, tome V*, Gallimard, 1962

Anne Blanchard, *Vauban*, Fayard, 1996

Pierre Goubert, *Cent Mille Provinciaux au XVIIe siècle*, Flammarion, 1968

Pierre Goubert, *La conquête de l'eau*, Robert Laffont, 1986

Pierre Goubert, *Louis XIV et vingt millions de Français*, Fayard - Pluriel, 1998

Karl Marx, *Postface* de la deuxième édition allemande du *Capital*, 1873

Guillaume Monsaingeon, *Vauban 1633-1707 : Un militaire très civil*, Parenthèses, 2007

Guillaume Monsaingeon, *Les Voyages des Vauban*, Parenthèses, 2007

Sébastien le Prestre de Vauban, *Les Oisivetés de Monsieur de Vauban*, Édition intégrale établie sous la direction de Michèle Virol, Champ Vallon, 2007.

Michèle Virol, *Louis XIV et Vauban Correspondances et agendas*, Les classiques de Champ Vallon, 2017

Michèle Virol, *Vauban de la gloire du Roi au service de l'État*, Champ Vallon, 2003

Articles

Catherine Bousquet-Bressolier. « Etudes et formation des ingénieurs sous Vauban ». *Le Monde des Cartes*, Paris: Comité français de cartographie, 2008

Jean-Louis Peaucelle, « Vauban, La normalisation du travail avant Taylor? » *Gérer et comprendre*, n° 87, Mars 2007,

Michèle Virol, « Connaître et accroître les peuples du royaume, Vauban et la population », in *Population*, 56^e année, n° 5, 2001

Dictionnaire de l'Académie Française, *Ordre*

Documents en ligne

Fiche objet du musée de l'armée « de Louis XIV à Napoléon III, la musique militaire »

QUATREMÈRE DE QUINCY

Livres

Sylvain Bellenger, Françoise Hamon, *Duban, Les couleurs de l'architecte*, Gallimard - Electa, 1996

Marc Belissa, *Le directoire, la république sans la démocratie*, La fabrique, 2018

Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Denoël, 1990

Jeanne Laurent, *À propos de l'école des Beaux-Arts*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1987

Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio, 1985

Quatremère de Quincy, *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux arts et à la science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Écoles, et la spoliation de ses collections, galeries, musées, &c.*, Desenne, 1796

Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique d'architecture*

Quatremère de Quincy, *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie ou d'École publique et d'un système d'encouragement*, Desenne, 1791

Monique Mossé, *L'antiquité dans la révolution française*, Albin Michel, 1989

René Schneider, *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788 - 1830)*, Librairie Hachette et Cie, Paris, 1910

Samir Younés, *The True, the Fictive, and the Real the Historical Dictionary of Architecture of Quatremère de Quincy*, Papadakis Publisher, 1999

Articles

Jean-François Bacot, « L'idéologie de la régénération : ce legs délétère de la Révolution », *Le Philosophoire*, 1, n° 45, 2016

Pierre Caye, « Architecture et encyclopédisme. Du De architectura de Vitruve à l'Encyclopédie méthodique d'Architecture de Quatremère de Quincy », in Pierre Caye, Florence Malhomme (dir.), *Quand l'art se dit et se pense. Les théories artistiques de l'Antiquité aux Lumières*, Classiques Garnier, 2018

Annie Duprat, « Citoyenneté et régénération (1789-1794) » in *Parlement[s]*, *Revue d'histoire politique* 2014, 3, n° 22

Robert Favre, « La Révolution : mort et régénération ou la France “phénix”? », in, Dix-huitième siècle, n°23, 1991, Physiologie et médecine

Felix Gaffiot, article « Encyclios » dictionnaire illustré Français Latin

Emmanuelle Hénin, « Le modèle antique et l'idée de patrimoine sous la révolution française », in Imitation et invention au siècle des Lumières, Volume 26, 2007

Alyssa Goldstein Sepinwall, « Les paradoxes de la régénération révolutionnaire, Le cas de l'abbé Grégoire », Annales Historiques de la Révolution Française, 321, Juillet-Septembre, 2000

VIOLLET-LE-DUC

Livres

Claire Eliane, *Histoire de l'alpinisme*, Engel, éditions Je sers, 1950

Boudon, Philippe - Deshayes, Philippe, Viollet-le-Duc, *Le dictionnaire d'architecture, Relevés et observations*, Mardaga, 1989

Pierre-Marie Auzas, *Viollet-le-Duc*, éditions de la Caisse Nationale des Monuments Historiques, 1965

Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, Aubier, collection bilingue, 1976

Georges Gusdorf, *Le romantisme. Tome 1, Le savoir romantique*, Payot, 2002

Georges Gusdorf, *Le romantisme Tome II L'homme et la nature*, Payot, 1993

Georges Poisson et Olivier Poisson, *Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)*, Picard, 2014

Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au Siècle des lumières*, Parenthèses, 1988

Horace Benedict de Saussure, *Premières ascensions au Mont-Blanc, 1774-1787, La découverte*, 2005

Frederic Setz, *L'École Spéciale d'Architecture, 1865-1930*, Picard, 1995

Eugène Viollet-le-Duc, *La cité de Carcassone*, Belisane, 2004

Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, Edition intégrale tome 1 et 2, Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles 1977

Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Tome 1

Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire de L'Habitation Humaine*, Mardaga, 1986

Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un Hotel de ville et d'une cathédrale*, Mardaga, 1978

Eugène Viollet-le-Duc, *L'architecture raisonnée*, Réunis et présentés par Hubert Damisch, Hermann, Collection Savoirs, 1978

Eugène Viollet-le-Duc, *Le massif du Mont-Blanc*, Editions des régionalismes, Cressé, 2015

Eugène Viollet-le-Duc, *Lettres d'Italie*, Léonce Laget, 1971

Eugène Viollet-le-Duc, *Mémoire sur la défense de Paris*, V^{ve} A. Morel et Cie, 1871

Articles

Sigmund Freud, « General Psychological Theory, Papers on Metapsychology », Collier Books, Macmillan Publishing Company, 1963

Article « Information », Dictionnaire Le Robert

Jacques Sedat, Psychanalyse, (théories et pratiques), Encyclopédie Universalis

Benoit Marpeau, « Le rêve nordique de Jean Mabire », in Annales de Normandie, Année 1993

Jean Michel Leniaud, « Viollet-le-Duc et les vampires »
http://acta.bibl.u-szeged.hu/36729/1/monok60_073.pdf

Médias

Jacques Sedat, Culture dans *Une vie une œuvre, Sigmund Freud 1856-1939 :*
<https://www.youtube.com/watch?v=HK0NmQLodpw>.

LE CORBUSIER

Livres

Libero Andreotti, *Spielraum : W. Benjamin et l'architecture*, Éditions de la Villette, 2012

Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Gallimard, 2002

Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture Of Four Ecologies*, Allen Lane, 1971

Guy Caire, *La planification : techniques et problèmes*, Cujas, 1967

Olivier Chadoin, Gilles Ragot, *La cité de refuge, Le Corbusier et Pierre Jeanneret - L'usine à guérir*, Éditions du Patrimoine, 2016

Jean Louis Cohen, *L'Amerikanizm dans l'architecture russe*, Éditions de la Villette, 2020

Jean-Louis Cohen, *L'architecture en uniforme*, CCA, 2011

Jean Louis Cohen, *Le Corbusier et la mystique de l'URSS Théories et projets pour Moscou 1928-1936*, Mardaga, 1987

Jean Louis Cohen, *Le Corbusier Le Grand, 1917-1918*, Phaidon, 2014

Xavier De Jarcy, *Le Corbusier un fascisme français*, Albin Michel, 2015

Friedrich Engels, *La question du logement*, Editions Sociales, 1969

Raquel Franklin, (Dir.) *Co-Op Principle: Hannes Meyer and the Concept of Collective Design*, Spector Books, 2016

Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, W. W. Norton & Company, 1969

Moïsseï Ginzburg, *Le style et l'époque*, Pierre Mardaga Éditeur, 1982

Susan R. Henderson, *Building Culture, Ernst May and the New Frankfurt Initiative, 1926 - 1931*, Peter Lang Publishing, Inc., 2013

Henri Russell Hitchcock, Philipp Johnson, *The International style*, The Norton Library, 1966

Charles Jencks, *Le Corbusier, and the Tragic View of Architecture*, Penguin Books, 1987

Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Penguin Books, 1993

Charles Jencks, *What is Post-Modernism?* Academy Press, 1996

Ernst Jünger, *L'état universel, suivi de la mobilisation totale*, Tel Gallimard, 1980

Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier*, Livre et Communication, 1990

Anatole Kopp, *Quand le moderne n'était pas un style mais une cause*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1988

Anatole Kopp, *L'architecture de la période stalinienne*, Presses Universitaires de Grenoble, 1978

L'Architecture d'aujourd'hui, n° spécial « Architecture religieuse », juin-juillet 1961

Le Corbusier, *Aircraft*, Parenthèses, 2017

Le Corbusier, *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, Les éditions de Minuit, 1957

Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Éditions de Minuit, 1957

Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Éditions Vincent, Fréal & C^{ie}, 1959

Le Corbusier, *Le modulor*, Birkhäuser, 2000

Le Corbusier, *Les Trois établissements humains*, Les éditions de Minuit, 1966

Le Corbusier, *Lettres à Auguste Perret*, Éditions du Linteau, 2002

Le Corbusier, *Lettres à Charles l'Eplattenier*, Éditions du Linteau, 2006

Le Corbusier, *Le voyage d'Orient*, Parenthèses, 2000

Le Corbusier, *Maniere de Penser l'Urbanisme*, Gonthier, 1946

Le Corbusier, *Mise au point*, Lettera Ventidue, 2008

Le Corbusier, *Oeuvres complètes 1910-1929*, tome 1, Les éditions d'architecture, 1936

Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches, Voyage au pays des timides*, Plon, 1937

Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, Denoël, 1970

Le Corbusier, *Urbanisme*, Champs Flammarion, 1994

Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Champs Flammarion, 1995

François de Pierrefeu et Le Corbusier, *La maison des hommes*, Plon, 1941

Jean Robert Pitte, *Philippe Lamour, Père de l'aménagement du territoire en France (1903-1992)*, Fayard, 2002

Silvana Malle, *The Economic Organization of War Communism 1918–1921*, Cambridge University Press, 2009.

Carlo Olmo, *Politica e forma. Il discorso sul moderno in architettura*, Vallecchi, 1971

Leonid Moïsevitch Sabsovitch, *L'URSS Dans dix ans : Plan général de la construction du*

Socialisme (Hypothèse), Bureau d'éditions, 1930

Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Parenthèses, collection Eupalinos, 2016

Matthias Schmidt, *Albert Speer: The End of a Myth*, St Martins Press, 1984

S. Frederick Starr, *K. Melnikov, Le pavillon Soviétique Paris 1925*, Éditions du Centre Pompidou, 1988

Manfredo Tafuri, « Il socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie », in *Socialismo, città, architettura URSS 1917 1937 Il contributo degli architetti europei*, Officina Edizioni, 1972

Manfredo Tafuri, *Vienne la rouge : La politique immobilière de la Vienne socialiste, 1919-1933*, Mardaga, 1995

Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press, 2001

Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, le bon sauvage : Vers une archéologie de la modernité*, In folio, Archigraphy

Articles

Jean-Louis Cohen, *Le Corbusier, la tentation de l'universel*, Critique n° 476-477, 1987

R. Jacquard, « L'assainissement des Marais Pontins » in *Annales de Géographie*, t 45, n° 257, 1936, p 486-501

Mies Van der Rohe, « Immeuble de bureaux », paru dans *G*, n°2, Septembre 1923

Barbara Miller Lane, « Review of inside the Third Reich, by Albert Speer », *Journal of the Society of Architectural Historians* 32, 1973

Livia Plehwe, « G-Material zur elementaren Gestaltung: Une revue au croisement des avant-gardes artistiques sous la République de Weimar », *Trajectoires*, November 2016

Daniel Talessnik, « The Itinerant Red Bauhaus, or the Third Emigration », *ABE Journal*, 11, 2017

Hideo Tomita & Masato Ishii, « The Influence of Hannes Meyer and the Bauhaus Brigade on 1930s Soviet Architecture », *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 13:1, 2014

Médias

King Vidor, *The Fountainhead*, 1949 diffusé en France sous le titre de *Le rebelle*

Documents en ligne

« Déclaration de La Sarraz », 26 juin 1928 :
<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=hab-001:1968:41::1043>

REM KOOLHAAS

Livres

Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de Rabelais, et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance*. Gallimard, 1970

Giovanna Borasi, *The Other Architect: Another Way of Building Architecture*, CCA et Spector Books, 2015

Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural*, Mardaga, 2003

Victor Buchli, *Archeology of socialism*, Berg Publishers, 1999

Guillaume Budé, *Summaire et Epitome du livre De asse*, Édition critique par Marie-Madeleine de la Garanderie et Luigi-Alberti Sanchi, Les Belles Lettres, 2008

Edwin A. Cochrane, *The Woolworth Building, The Cathedral of Commerce*, éditeur inconnu, 1916

Mike Davis *Le stade Dubaï du capitalisme*, Les Prairies ordinaires, 2007

W. E. B. du Bois, *La ligne de couleur de W. E. B. du Bois représenter l'Amérique noire au tournant du xxe siècle*. Éditions B42, 2019

Hal Foster, *Design et crime*, Les prairies ordinaires, 2008

Monique Eleb, Jean-Louis Violeau, *Le savant et le populaire*, Cahiers de la recherche architecturale et urbaine, n° 15-16, Éditions du Patrimoine, 2004

Claude Gaignebet, *À plus hault sens : l'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Maisonneuve & Larose, 1992

Marie Madeleine de la Garanderie, *Introduction in Guillaume Budé, Summaire et epitome du livre De Asse*, Les Belles Lettres, 2008

Roberto Gargiani, *Rem Koolhaas / OMA*, Laterza, 2010

Khan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, Rizzoli, 1987

Rabelais, *Oeuvres complètes*, Seuil, 1973

Rem Koolhaas, AMO, *Al Manakh*, Taschen, 2007

Rem Koolhaas: *Conversations with Students*, Princeton Architectural Press, 1997

Rem Koolhaas, *Content*, Taschen, 2004

Rem Koolhaas, *Countryside, A report*, Taschen, 2020

Rem Koolhaas, texte introductif à l'exposition *Cronocaos*, Biennale de Venise 2010

Rem Koolhaas, *Études sur (ce qui s'appelait autrefois) la ville*, Manuels Payot, 2017

Rem Koolhaas, *Project Japan*, Metabolism Talks, Taschen, 2011

Rem Koolhaas, Harvard Project on the City, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, Nadia Tazi, Hans Ulrich Obrist. *Mutations*, Actar, Arc en rêve, 2000

Rem Koolhaas, *New York Délire*, Parenthèses, 2002

Rem Koolhaas, *Preservation Is Overtaking Us* (Gsapp Transcripts), Columbia Books on Architecture and the City, 2014

Rem Koolhaas, OMA, and Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, 1998

Rem, Koolhaas, *Vers une Architecture extrême*, Parenthèses, 1996

Lénine, *L'impérialisme stade suprême du capitalisme*, Éditions en langues étrangères, 1966

Marcel Lods, *Le métier d'architecte, Entretiens avec Hervé le Boterf*, Éditions France Empire, 1976

Jacques Lucan, OMA. *Rem Koolhaas*, Verlag für Architektur, 1991

Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Les Éditions de Minuit, 1979

Greil Marcus, *Lipstick traces, une histoire secrète du vingtième siècle*. Éditions Allia, 2008

Nikolaï Milioutine, *Sotsgorod Le problème de la construction des villes socialistes*, Les éditions de l'imprimeur, 2002

Rabelais, *La vie très horrificque du Grand Gargantua père de Pantagruel*, Oeuvres complètes, Editions du Seuil, 1973

Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, infolio, 2001

Guy Scarpetta, *Pour le plaisir*, Gallimard, 1998

Denise Scott Brown, Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*

Nikolai Tchernychevski *Que faire ?* Éditions des Syrtes, 2021

Jean Louis Violeau, *Rem*, Editions B2, 2014

Albena Yaneva, *Made by the Office for Metropolitan Architecture : An Ethnography of Design*, 010 Publishers, 2009

Articles

Barnaby J. Feder, « Company News ; From Desert War to Retail Wars », New York Times, Sept. 21, 1993

Karan August and Lara Schrijver « Architecte Thinking in a 'Post-truth Era' : Recalibrations through Analytic Philosophy », Footprint, Delft Architecture Theory Journal, 2019

Yoann Dumel, « Images du bas corporel et "plus hault sens" de Rabelais: pour une réévaluation herméneutique de la topologie bakhtinienne. » Studii si cercetari filologice. Seria limbi romanice, n° 12 "Le corps littéraire" (2012)

Sanjay Gupta, « The Bush Doctrine of Pre-emptive strike and its employment in Iraq war : status under international law and implications for India ». The Indian Journal of Political Science, Vol. 68, No. 1 (JAN. - MAR., 2007), Published By: Indian Political Science Association

Alain Rey, Article « Populiste » Dictionnaire Historique de la Langue française

Médias

« Blimps Docked on Empire State Building: True or False? » :
https://www.youtube.com/watch?v=_wimlrgwhgg

Rem Koolhaas, conférence *Recent works*, Architectural Association, 2015
https://youtu.be/4YjAmuf_X74

Rem Koolhaas, Conférence, Arc en rêve, 24 juin 2021 :
<https://www.youtube.com/watch?v=oygnl2IO4-0>

Rem Koolhaas, Conférence avec Elia Zenghelis, Architectural Association, 1976 :
<https://www.youtube.com/watch?v=ZXtyrp340gY>

Rem Koolhaas, Conférence, AUS Lectures, 2015. American University of Sharjah

<https://www.youtube.com/watch?v=CMY1deBECPo>

Rem Koolhaas in conversation with Giovanna Borasi and Mirko Zardini, min 18. In Rotterdam, 26 August 2015 :

<https://www.youtube.com/watch?v=RA2HDn-igFI>

Rem Koolhaas, Conference, Berlage Archive, with Kenneth Frampton, 1998 :

<https://youtu.be/7UcKeyxD6T4>

Rem Koolhaas, conférence, Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, 2 juillet 2014 :

<https://vimeo.com/99980562>

Rem Koolhaas, conférence au Garage Muséum, Moscou, 2015. Accessible ici :

<https://www.youtube.com/watch?v=6oelsf4pdZg>

Rem Koolhaas conference - Dubaï, from Judgement to Analysis :

<https://www.oma.com/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>

Rem Koolhaas, Peter Eisenman, conference - *Architecture, Ideology, The City* - 2006

<https://www.youtube.com/watch?v=3J-giyFIROM>

Rem Koolhaas, conférence, The Impact of Shopping on the Urban Condition. Architectural Association, 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=UZpX7IzxFg0>

Guy Scarpetta, in *François Rabelais (1483?-1553) : La chair des mots*, Émission Une vie, une œuvre, France Culture, 2003

https://www.youtube.com/watch?v=xr4tX_CkcsU

Documents en ligne

« Un discours de Lénine – La situation générale à la fin de 1920 » :

<https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/11/vil19201121.htm#sdfootnote1sym>

Site internet Forensic Architecture :

<https://forensic-architecture.org/about/agency>

Rem Koolhaas, texte introductif à l'exposition *Cronocaos*, Biennale de Venise 2010 :

<https://www.oma.com/projects/venice-biennale-2010-cronocaos>

Site internet de OMA-AMO :

<https://www.oma.com/lectures/dubai-from-judgment-to-analysis>

TABLE DES FIGURES

Table des figures


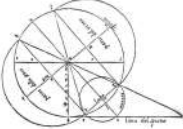
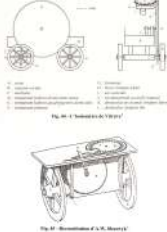
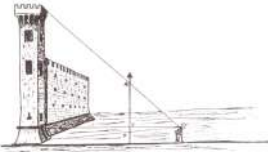





	Intro	Page	Source	Document
Fig. 1	Répartition de soldats dans l'espace, Illustrations des histoires de Polybe par Palladio, planche I	page 52	Tiré de Guido Beltramini, Andrea Palladio e l'architettura della battaglia, Fondazione Cariverona, 2009	
	Vitruve	Page	Source	Document
Fig. 2 :	L'analemme vitruvien	Page 66	Tiré de Vitruve, De l'architecture, édition dirigée par Pierre Gros, Les Belles Lettres 2015	
Fig. 3 :	Hodomètre de Vitruve	Page 76	Tiré de Philippe Fleury, La mécanique de Vitruve, Presses Universitaires de Caen, 1993	
	Alberti	Page	Source	Document
Fig. 4 :	« Comment procéder si l'on peut en connaître la distance et si l'on peut en mesurer directement une partie »	Page 95	Tiré de Leon Battista Alberti, Divertissements mathématiques, Éditions du Seuil, 2002	
Fig. 5 :	La déesse Fortuna (1541), Hans Sebald Beham	Page 103	allemand · copie · gravure · 16ème siècle · engraving · the cleveland museum of art · heritage art · print · hans sebald beham german · 1500-1550 · hans sebald beham · 1500-1550	
Fig. 6 :	Il morbetto, ou la peste de Phrygie (1515-1516), par Marcantonio Raimondi d'après Raphaël	Page 110	La peste de Crète ou Morbetto, Vers 1514, gravé par Raimondi, Marcantonio, 4226 LR/ Recto, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques	
	Palladio	Page	Source	Document
Fig. 7	Andrea Palladio, Étude de formation militaire	Page 131	Tiré de Guido Beltramini, Andrea Palladio e l'architettura della battaglia, Fondazione Cariverona, 2009	
Fig.8	Andrea Palladio, Étude de formation militaire	Page 132	Tiré de Guido Beltramini, Andrea Palladio e l'architettura della battaglia, Fondazione Cariverona, 2009	
Fig. 9	Andrea Palladio, Étude de formation militaire	Page 133	Tiré de Guido Beltramini, Andrea Palladio e l'architettura della battaglia, Fondazione Cariverona, 2009	












Fig.10	Andrea Palladio, Étude de formation militaire	Page 134	Tiré de Guido Beltramini, Andrea Palladio e l'architettura della battaglia, Fondazione Cariverona, 2009	
Fig.11	Recherche modulaire de plans pour la restructuration de la Casa Volpe à Vicence vers 1568	Page 135	Tiré de Guido Beltramini, Andrea Palladio e l'architettura della battaglia, Fondazione Cariverona, 2009	
Fig. 12	Giangiorgio Trissino (?) Étude de formation d'infanterie	Page 140	Tiré de Guido Beltramini, Andrea Palladio e l'architettura della battaglia, Fondazione Cariverona, 2009	
Fig. 13	Giangiorgio Trissino (?) Étude de formation d'infanterie	Page 148	Tiré de Guido Beltramini, Andrea Palladio e l'architettura della battaglia, Fondazione Cariverona, 2009	
Fig. 14	Pont de César sur le Rhin, table 14 des Illustrations pour les commentaires de Jules César par Andrea Palladio	Page 155	Tiré de Guido Beltramini, Andrea Palladio e l'architettura della battaglia, Fondazione Cariverona, 2009	
	Vauban	Page	Source	Document
Fig. 15	Coupe et plan du sas du Canal du Languedoc par Vauban	page 164	Tiré de Sébastien le Prestre de Vauban, Les Oisivetés de Monsieur de Vauban, Édition intégrale établie sous la direction de Michèle Virol, Champ Vallon, 2007.	
Fig. 16	Réseau d'irrigation fluviale du territoire proposé par Vauban	page 171	Tiré de Anne Blanchard, Vauban, Fayard, 1996	
Fig. 17	Idée d'une excellente noblesse, Sébastien le Prestre de Vauban	Page 173	Tiré de Sébastien le Prestre de Vauban, Les Oisivetés de Monsieur de Vauban, Édition intégrale établie sous la direction de Michèle Virol, Champ Vallon, 2007.	
Fig. 18	Carte particulière de l'élection de Vézelay	Page 178	Tiré de Sébastien le Prestre de Vauban, Les Oisivetés de Monsieur de Vauban, Édition intégrale établie sous la direction de Michèle Virol, Champ Vallon, 2007.	
Fig. 19	Tableau de dénombrement de l'élection de Vézelay	Page 180	Tiré de Sébastien le Prestre de Vauban, Les Oisivetés de Monsieur de Vauban, Édition intégrale établie sous la direction de Michèle Virol, Champ Vallon, 2007.	
Fig. 20	Tableau de dénombrement de l'élection de Vézelay	Page 181	Tiré de Sébastien le Prestre de Vauban, Les Oisivetés de Monsieur de Vauban, Édition intégrale établie sous la direction de Michèle Virol, Champ Vallon, 2007.	





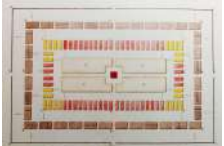



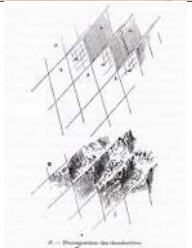
Fig. 21	L'église Saint-Louis des Invalides avec sa colonnade dans son projet de Jules Hardouin-Mansart vers 1700. La colonnade ne sera jamais réalisée.	Page 183	Source : BNF	
Fig. 22	Baïonnette à douille inventée par Vauban, permettant de dégager le canonet d'associer la fonction de piquier à celle de fusilier	Page 191	BAIONNETTE A DOUILLE FRANCAISE MODELE 1847. Site de vente en ligne	
Fig. 23	Infanterie française fonctionnant sur la dissociation du fusilier et du piquier	Page 192	1630 Louis XIII. Infanterie Française Piquiers; Mousquetaire (Gustave David, 1830)	
Fig. 24	Planche tirée de l'ouvrage Vauban, un militaire très civil	Page 195	Tiré de Sébastien le Prestre de Vauban, Les Oisivetés de Monsieur de Vauban, Édition intégrale établie sous la direction de Michèle Virol, Champ Vallon, 2007.	
Fig. 25	Planche présentant le camp ambulant dit Tabor	Page 199	Tiré de Sébastien le Prestre de Vauban, Les Oisivetés de Monsieur de Vauban, Édition intégrale établie sous la direction de Michèle Virol, Champ Vallon, 2007.	
	Quatremère de Quincy	Page	Source	Document
Fig. 26	Chaire de l'église de Saint-Germain-des-prés à Paris, dessinée par Quatremère de Quincy, 1827	Page 224	tiré de Quatremère de Quincy, Dizionario storico di architettura, Marsilio, 1985	
Fig. 27	Gravure : le char d'Alexandre - P. 315 du recueil de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres : "Restitution du Char funéraire qui transporta le corps d'Alexandre de Babylone en Egypte d'après la description de Diodore de Sicile"	Page 255	tiré de Quatremère de Quincy, Dizionario storico di architettura, Marsilio, 1985	
	Viollet le Duc	Page	Source	Document
Fig. 28	Illustration de la formation du massif des Alpes par Viollet-le-Duc	Page 275	Système rhomboédrique du Mont-Blanc par Viollet-le-Duc, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, Charenton-le-Pont	
Fig. 29	Illustration de la formation du massif des Alpes par Viollet-le-Duc	Page 277	Tiré de Eugène Viollet-le-Duc, Le massif du Mont-Blanc, Editions des régionalismes, Cressé, 2015	



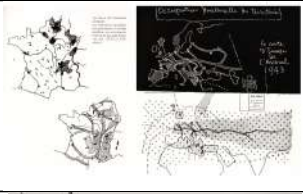






Fig. 30	Illustration d'armure par Viollet-le-Duc	Page 281	Tiré de Eugène Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance, Tome 1	
Le Corbusier		Page	Source	Document
Fig. 31	Maison Dom-ino de Le Corbusier, 1914	Page 309	Charles-Édouard Jeanneret, 1914-15, Maison Dom-ino (Dom-ino House), Dessin, Source : Fondation Le Corbusier - ©Fondation Le Corbusier	
Fig. 32	Réforme de l'appareil productif français et redéfinition des quatre routes à l'échelle européenne	Page 314	Tiré de Les trois Établissements humains, Editions de Miniuit, 1959 - ©Fondation Le Corbusier	
Fig. 33	Ernst May's Neue Frankfurt	Page 319	Bruchfeldstraße Settlement, Frankfurt AM. 1927 Dr. Paul Wolff & Tritschler, Historical Picture Archive, Offenburg	
Fig. 34	Publicité pour la briqueterie d'Alforville et lieu de production (1919)	Page 334	Images tirées de l'ouvrage de Jean Louis Cohen, Le Corbusier Le Grand, 1917-1918, Phaidon, 2014 - ©Fondation Le Corbusier	
Fig. 35	Note manuscrite de Le Corbusier pour la conclusion de Vers une architecture	Page 336	Image tiré du cours de Jean Louis Cohen, L'architecture, vecteur du politique Mercredi 3 juin, 18 heures. 6. Les affects politiques de Le Corbusier - ©Fondation Le Corbusier	
Fig. 36	"Des yeux qui ne voient pas", planches tirées des numéros 8 et 9 du journal L'Esprit nouveau	Page 339	"Des yeux qui ne voient pas", planches tirées des numéros 8 et 9 du journal L'Esprit nouveau - ©Fondation Le Corbusier	
Fig. 37	Carte d'identité de Le Corbusier Homme de lettres	Page 347	Carte d'identité de Le Corbusier Homme de lettres - ©Fondation Le Corbusier	
Fig. 38	Le Corbusier, diorama du Plan Voisin, Pavillon de l'Esprit Nouveau, Exposition Internationale des Arts Décoratifs Industriels Modernes, Paris, 1925	Page 359	Le Corbusier, diorama du Plan Voisin, Pavillon de l'Esprit Nouveau, Exposition Internationale des Arts Décoratifs Industriels Modernes, Paris, 1925 - ©Fondation Le Corbusier	


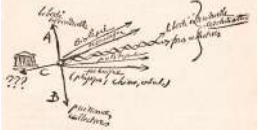


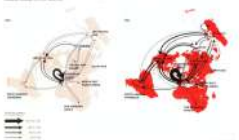














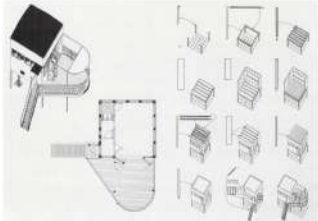



Fig. 39	« L'arbre du domaine bâti »	Page 373	François de Pierrefeu et Le Corbusier, La maison des hommes, Plon, 1941, p. 174 - ©Fondation Le Corbusier	
Fig. 40	Schéma accompagnant l'énoncé sur l'économie de la liberté Le Corbusier,	Page 378	Quand les Cathédrales étaient blanches, Plon, 1937, p. 248-249	
Fig. 41	Philibert de l'Orme, Allégorie du bon et du mauvais architecte, 1568	Page 389	Philibert de l'Orme (1510-1570), L'Allégorie du bon architecte. Gravure sur bois Dans Le premier tome de l'architecture, imprimé à Paris, chez Federic Morel, 1567 Lyon, Bibliothèque municipale. (détail)	
Fig. 42	La Corbusier écrit « Considérons, maintenant le pays dans son ensemble », il accompagne cet énoncé de ces deux illustrations in François de Pierrefeu et Le Corbusier	Page 390	La maison des hommes, Plon, 1941, p. 174 - ©Fondation Le Corbusier	
Rem Koolhaas		Page	Source	Document
Fig. 43	Diagramme présentant l'intensification des échanges économiques dans le monde	Page 403	Catalogue de l'exposition Mutations - Copyright OMA	
Fig. 44	Diagrammes tirés du AMO Atlas	Page 406	Content, Taschen, 2004 - Copyright OMA	
Fig. 45	Diagrammes tirés du AMO Atlas	Page 407	Content, Taschen, 2004 - Copyright OMA	
Fig. 46	Diagrammes tirés du AMO Atlas	Page 407	Content, Taschen, 2004 - Copyright OMA	
Fig. 47	Diagrammes attestant des inégalités massives du rapport à l'argent entre les communautés noires et les communautés blanches à Atlanta.	Page 409	Documents tirés de l'étude "The Color of Money", Atlanta Journal Constitution, Bill Dedman, 1988	
Fig. 48	Projet de redéfinition politique de l'Europe par une réforme de l'appareil productif d'émission carbone zéro	Page 411	https://www.archdaily.com/56229/roadmap-2050-a-practical-guide-to-a-prosperous-low-carbon-europe - Copyright OMA	
Fig. 49	Ensemble de travaux sur la redéfinition architecturale du projet d'Union européenne comme union post-nationale	Page 412	Ensemble de travaux sur la redéfinition architecturale du projet d'Union européenne comme union post-nationale - Copyright OMA	

Fig. 50	Tableau tiré de Lénine, l'Impérialisme stade suprême du capitalisme	Page 413	Éditions en langues étrangères, 1966, p. 94	
Fig. 51	The Weather Project, Olafur Eliasson, 2003, Turbine Hall exemple d'art autoritaire aux yeux de Koolhaas	Page 415	Installation photograph of Olafur Eliasson's 'The Weather Project', the fourth Unilever Series commission, Turbine Hall, Tate Modern 16 October 2003 - 21 March 2004	
Fig. 52	Gargantua compisse les Parisiens, Illustration de Gustave Doré pour La vie très horricfique du Grand Gargantua père de Pantagruel	Page 422	Illustration du Gargantua de Rabelais par Gustave Doré. Source : Bibliothèque nationale de France	
Fig. 53	Photographie du bâtiment CCTV en rapport avec une tour voisine. La référence sexuelle implicite est rendue explicite dans les hypothèses non retenues de couverture du livre Content, publiées dans l'ouvrage.	Page 424	Tiré de Rem Koolhaas, OMA, and Bruce Mau, S,M,L,XL, Monacelli Press, 1998 - Copyright OMA	
Fig. 54	Flagrant délit, Madelon Vriesendorp, couverture du livre New York Délire	Page 425	Tiré de Rem Koolhaas, New York Délire, Parenthèses, 2002 - Copyright OMA	
Fig. 55	Collage décrivant les bains de Exodus	Page 426	Tiré de Rem Koolhaas, OMA, and Bruce Mau, S,M,L,XL, Monacelli Press, 1998 - Copyright OMA	
Fig. 56	Représentation de l'abbaye de Thélème	Page 427	Tiré de Rabelais, Oeuvres complètes, Seuil, 1973	
Fig. 57	Vue du Luna Park de Coney Island la nuit, présentée dans New York Délire	Page 429	Tiré de Rem Koolhaas, New York Délire, Parenthèses, 2002 - Copyright OMA	

<p>Fig. 58</p>	<p>Le bâtiment constructiviste auquel se réfère Koolhaas de l'architecture comme script – Section d'établissement socialiste</p>	<p>Page 436</p>	<p>Tiré de Khan-Magomedov, <i>Pioneers of Soviet Architecture</i>, Rizzoli, 1987</p>	
<p>Fig. 59</p>	<p>Illustration de l'histoire de la piscine, Madelon Vriesendorp, <i>New York Délire</i></p>	<p>Page 438</p>	<p>Tiré de Rem Koolhaas, <i>New York Délire</i>, Parenthèses, 2002 - Copyright OMA</p>	
<p>Fig. 60</p>	<p>Article du New York Times publié dans le Harvard Guide to Shopping annonçant le recrutement d'un général de l'armée américaine pour sa politique de gestion de la distribution de ses marchandises</p>	<p>Page 458</p>	<p>Company News; <i>From Desert War to Retail Wars</i>, By Barnaby J. Feder, <i>New York Times</i>, Sept. 21, 1993</p>	
	<p>Conclusion</p>	<p>Page</p>	<p>Source</p>	<p>Document</p>
<p>Fig. 61</p>	<p>Machine pour déplacer des colonnes, représentée dans la traduction du <i>De l'architecture</i> de Vitruve de Jean Martin</p>	<p>Page 465</p>	<p>Tiré de Françoise Fichet, <i>Théorie architecturale à l'âge classique</i>, essai d'anthologie critique, Pierre Mardaga Éditeur, 1995</p>	

INTRODUCTION	11
L'ARCHITECTURE PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI : QUESTIONS, MÉTHODE ET ENJEUX	11
I/ UNE HISTOIRE SANS HISTOIRE, UN SAVOIR SANS PENSÉE, UNE DISCIPLINE SANS OBJET	12
A/ Une histoire sans histoire	18
B/ Un savoir sans pensée	22
C/ Une discipline sans objet	23
II/ CONSIDÉRATIONS DE MÉTHODE	25
A/ Concernant ces huit figures	25
1/ Sur le choix de ces huit figures à l'exclusion d'autres	25
2/ Sur la dimension collective de ces huit figures isolées	28
3/ Sur l'eurocentrisme, le racisme et le phallocratisme du corpus d'architectes retenus	29
4/ Sur le rapport à la littérature première à l'exclusion de toutes les autres	31
5/ Sur la question du rapport de ces architectes à leur temps	32
6/ Sur la relation que ce travail entretient avec la définition que ces huit architectes donnent eux-mêmes de l'architecture	33
7/ « Ce qui pense chez... », « La pensée architecturale selon... », « La définition de l'architecture pour... »	34
B/ Concernant certaines difficultés méthodologiques auxquelles ce travail s'expose	36
1/ À propos de quelques travers méthodologiques et les tentatives de les maîtriser	36
2/ À propos de la contamination de la pensée des auteurs par la nôtre	37
III/ PROLÉGOMÈNES À UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE DU SAVOIR ARCHITECTURAL PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI	38
A/ Pourquoi et comment	38
1/ Pour quoi faire ?	38
2/ Comment faire	40
B/ Une économie générale du savoir architectural	51
1/ Ce que partagent l'architecture et l'économie des anciens	51
2/ Ce qui distingue l'architecture et l'économie des anciens	53
3/ Qu'est-ce qu'une économie générale du savoir architectural ?	56

HUIT ARCHITECTES, PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI 59

INTRODUCTION	60
Autonomie des parties	60
Thèse d'ensemble, et hypothèses par figure	61
1/ VITRUVÉ, OU L'ARCHITECTURE COMME ARTICULATION DE L'HUMAIN AU MONDE PAR LA PRODUCTION DE BÂTI, LA GNOMONIQUE ET LA MÉCANIQUE	62
INTRODUCTION	62
I/ GNOMONIQUE	65
A/ Qu'est-ce que la gnomonique ?	65
B/ à propos des liens entre architecture et cosmos	69
II/ MÉCANIQUE	75
1/ des relations entre l'Architecture, la mécanique et la technique chez Vitruve	77
2/ Pour une épistémologie du savoir architectural vitruvien comme lieu de pensée de la technique	78
Conclusion	81
2/ ALBERTI OU L'ARCHITECTURE COMME ÉTABLISSEMENT D'UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE DE LA SANTÉ	82
I/ INTRODUCTION	82
A/ Sur les limites et les moyens du savoir architectural chez Alberti	87
B/ Sur les différences de formation de l'architecte chez Alberti et Vitruve	88
1/ Sur les rapports ambigus de L'art d'édifier aux livres VIII, IX et X du traité de Vitruve	91
2/ Sur les rapports ambigus entre les Divertissements mathématiques et les livres VIII, IX et X du traité de Vitruve	92
II/ LE BÂTI, MACHINE PARMI D'AUTRES DANS LE TRAVAIL D'ÉTABLISSEMENT D'UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE DE LA SANTÉ	97
A/ Sur la fonction de l'architecture chez Alberti	97
1/ En liant les parties, lier les humains	97
2/ À propos du jeu existant entre l'édification et l'architecture chez Alberti	99

3/ En liant les parties, se prémunir de l'infortune	102
B/ L'architecture albertienne contre la fortuna	102
1/ La question de la santé dans L'art d'édifier	104
2/ L'économie comme santé du monde	107
3/ Pourquoi la santé ?	108
4/ Peut-on parler de santé publique chez Alberti ?	111
CONCLUSION : QU'EST-CE QUE ÉDIFIER ?	115
A/ Du De architectura au De re aedificatoria	115
B/ À propos d'une production de bâti éligible au rang de l'édification Albertienne aujourd'hui	118
3/ PALLADIO, CÉSAR, POLYBE : L'ART DE LA GUERRE, LA GRAMMAIRE ET L'HISTOIRE, OU L'ARCHITECTURE COMME SAVOIR D'ARTICULATION DES PARTIES AU SEIN D'UN ENSEMBLE	121
I/ PRÉAMBULE	121
A/ Quelques éléments biographiques pertinents depuis la question que nous nous posons	123
B/ Palladio auteur de livres : à propos des histoires de Polybe et des commentari de Jules César	126
II/ PALLADIO, L'ART DE L'ARTICULATION DES PARTIES DANS UN TOUT ET L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE CHEZ POLYBE	135
A/ Correspondance des parties au tout chez Palladio	135
1/ À propos de l'Art de la guerre dans les Quatre livres de l'architecture	137
B/ Du rôle des opérateurs chez Palladio dans le bâti comme dans la guerre	140
III/ PALLADIO, POLYBE ET CÉSAR : L'ARCHITECTURE, L'HISTOIRE, LA GRAMMAIRE, COMME TERRAINS D'EXPÉRIMENTATIONS DES RELATIONS ENTRE PARTIES ET ENSEMBLES	143
A/ Polybe et l'écriture de l'histoire : la relation des parties à l'ensemble chez les non-architectes	143
1/ L'histoire comme parties et ensemble	145
B/ César, la grammaire et la technique en architecture	148
1/ César, le de Analogia et le rôle de la grammaire dans la construction du territoire	149
C/ César et Vitruve, assembleurs des Arts libéraux et des Arts mécaniques ?	155
CONCLUSION : PALLADIO VITRUVIEN	158

4/ ÉCONOMIE, GUERRE, IMPÔT, INFRASTRUCTURE, JUSTICE SOCIALE, ORDRE, PRODUCTION ET TERRITOIRE CHEZ SÉBASTIEN LE PRESTRE DE VAUBAN : L'ARCHITECTURE COMME MISE EN ORDRE, RÉGLAGE ET PACIFICATION D'UN ROYAUME 160

I/ PRÉAMBULE 160

1/ Quelques Éléments biographiques d'intérêt depuis la question qui est la nôtre 161

2/ Méthode 162

II/ IDENTIFIER CE QUI PENSE CHEZ VAUBAN, À TRAVERS CINQ TEXTES DES OISIVETÉS 164

**A/ Le Mémoire sur le canal du Languedoc : la pensée systémique et transcalaire De
Vauban 165**

B/ L'Idée d'une excellente noblesse et le dessin du corps social 173

**C/ La Description géographique de l'élection de Vézelay et la modélisation
statistique dynamique d'un territoire 175**

Vauban et Mansart, à propos de l'hôtel des invalides et de l'architecture par-delà la
production de bâti 182

**D/ le Projet de Dîme royale... ou la taxation de tout ce qui porte revenu à des fins de
justice sociale 185**

D'où parlez-vous, M. Vauban ? Sur la question disciplinaire dans la rédaction de la
dîme 189

**E/ Les Moyens d'améliorer nos troupes et la transformation de l'art de la guerre
190**

Ordre du temps chez Vauban 194

III/ DEUX HYPOTHÈSES SUR L'ARCHITECTURE PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI, DEPUIS VAUBAN 200

**A/Pensée systémique, pensée du tout, planification et savoir architectural à la
lumière des Oisivetés de Vauban 200**

Introduction : Vauban (et Vitruve), ingénieur plutôt qu'architecte, à propos de la
gnomonique et mécanique 200

1/ L'architecture chez Vauban considérée par la pluralité de ses occupations 202

2/ l'articulation d'une pensée du détail et de l'ensemble sur la totalité du territoire 205

3/ Une pensée horizontalisante du tout 206

4/ Les oisivetés : une préfiguration de la planification 209

**B/ Bascule de l'architecture à l'économie comme savoir hégémonique au sein de la
construction de la réalité 211**

1/ De l'architecture à l'économie et retour 211

5/ ENCYCLOPÉDIE, PÉDAGOGIE, ARTS : L'ARCHITECTURE DE QUATREMÈRE DE QUINCY AU POUVOIR, 1789-1839 221

PRÉAMBULE	221
1/ Éléments biographiques d'intérêt depuis la question qui est la nôtre	222
2/ Méthode	223
I/ ENCYCLOPÉDIE : THÉORIE	225
A/ Sur l'architecture comme art de bâtir	226
1/ Architecture et savoirs chez Quatremère	227
B/ Architecture et encyclopédie	231
1/ Autonomisation du savoir architectural	232
2/ Architecture encyclopédique et encyclopédie architecturale	234
II/ PÉDAGOGIE : POLITIQUE POUR ET PAR LES ARTS	238
A/ Politique pour les arts	240
B/ Politique par les arts	243
1/ Transformation de l'appareil productif par l'art	246
2/ Mise à contribution de l'art à l'unification territoriale	248
III/ ARTS : SYSTÈME ESTHÉTIQUE	250
A/ Contre le musée, pour l'œuvre d'art dans son milieu	252
B/ Destination sociale et publique de l'art : la régénération	255
C/ Quatremère et le Projet d'une république fraternelle des arts	259
CONCLUSION : L'ARCHITECTURE DE QUATREMÈRE, PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI	261

6/ L'ARCHITECTURE SELON VIOLLET-LE-DUC : UNE RAISON MATÉRIALISTE LANCÉE CONTRE L'INGÉNIEURIE ET L'IDÉALISME, POUR UNE APPROCHE HORIZONTALE DES CULTURES MATÉRIELLES, PAR L'ÉTUDE ET LE TRAVAIL DES LIENS DU MONDE 263

PRÉAMBULE	264
I/ L'ARCHITECTURE COMME SAVOIR : CONTRE L'IDÉALISME ET À DISTANCE DE L'INGÉNIEURIE, UN TROISIÈME TERME MATÉRIALISTE POSÉ PAR VIOLLET-LE-DUC	265
A/ La question du savoir architectural en tant qu'il diffère du savoir de Quatremère de Quincy	266
B/ La question du savoir architectural en tant qu'il diffère du savoir des ingénieurs	270

C/ Viollet-le-Duc et la question de la carte	275
II/ L'ARCHITECTURE COMME INFORMATION DU MONDE PARCOURANT L'ENSEMBLE D'UNE CULTURE MATÉRIELLE	278
A/ Relations et circulations entre architecture et mobilier dans les deux Dictionnaires raisonnés	279
B/ Raison d'être des formes : l'information du monde et la possibilité d'une coupe linéaire sur une culture matérielle	285
C/ Froideur contre nostalgie, l'anhistoricisme de Viollet-le-Duc	288
III/ L'ARCHITECTURE COMME SCIENCE DE L'ORDRE, ÉTUDIANT LES LIENS DU MONDE	290
A/ L'Épistémè de Viollet-le-Duc, d'où il regarde le monde	291
B/ L'ordre et les lois que Viollet-le-Duc voit dans le monde	295
C/ Viollet-le-Duc et la question des liens du monde	304
7/ TOTALITÉ ORGANIQUE DE LA SOCIÉTÉ ET PRODUCTION TOTALE DU MONDE : PARADOXES DE L'ARCHITECTURE CHEZ LE CORBUSIER ENVISAGÉE COMME MOYEN OU COMME FIN	308
I/ LE « MOUVEMENT MODERNE », INDÉPENDAMMENT DE LE CORBUSIER	309
A/ Le « mouvement moderne » et la question de l'architecture par-delà la production de bâti : quelques hypothèses de pensée	311
1/ Le « mouvement moderne » comme pratique vitruvienne de l'architecture ?	311
2/ L'architecture moderne comme somme vitruvienne ?	313
3/ L'architecture comme discipline du tout	314
B/ Le mouvement moderne et la question de la transformation du monde comme « tout »	319
1/ Le cas de l'URSS	320
C/ Les questions de l'économie et du plan dans le « mouvement moderne »	327
1/ Qui dessine le plan ?	328
2/ Le mouvement moderne, l'architecture et l'économie : la déclaration de La Sarraz	329
II/ LE CORBUSIER, LA QUESTION DISCIPLINAIRE DE L'ARCHITECTURE	335
A/ Les sens flottants du mot architecture chez Le Corbusier	335
1/ Sur le sens du mot architecture chez Le Corbusier	335
III/ LE CORBUSIER ET SES MULTIPLES RAPPORTS AU TOUT	357

A/ Le nouvel âge total du monde	357
1/ La totalité comme question disciplinaire des relations des parties au tout	362
2/ La totalité organique de la société produisant la totalité d'un monde chez Le Corbusier : Moyen Âge — paysannerie — Venise	368
B/ Le Moyen Âge organiciste rêvé et la production totale du monde	374
1/ Sur l'idéalisation du Moyen Âge chez Le Corbusier	374
C/ « Tout du monde » et mobilisation totale joyeuse	380
1/ Mobilisation totale et production de l'après-guerre chez Le Corbusier	381
2/ Sur l'objet pris en charge par la discipline architecturale dans ce référent de mobilisation totale chez Le Corbusier	385
CONCLUSION : QUEL PLAN ?	391
A/ L'économie générale de Le Corbusier et le plan	391
B/ Plan, Économie et Économie générale chez Le Corbusier	392

8/ REM KOOLHAAS, RABELAIS, LE CONSTRUCTIVISME ET LA PENSÉE ARCHITECTURALE PAR TEMPS DE CRISE 396

INTRODUCTION : REM KOOLHAAS COMME UN COLÉOPTÈRE DES GALAPAGOS	397
Méthode	398
Un pas de côté	399
I/ REM KOOLHAAS, C'EST RABELAIS PLUS L'ÉLECTRICITÉ	401
A/ Rabelais et Koolhaas, même combat	401
1/ Rabelais et Koolhaas face à la transformation totale du monde	402
2/ Une mise en crise de l'idéalisme par le réel : d'autres phénomènes	416
3/ Le peuple et la culture populaire dans la transformation de l'ordre du monde	421
B/ La transformation systémique du monde et la pensée organisationnelle de l'URSS	429
1/ Bakhtine, Koolhaas et le communisme de Rabelais	430
2/ Koolhaas et le projet architectural de l'URSS	434
II/ REM KOOLHAAS ET LA PENSÉE ARCHITECTURALE	439
Introduction : sur le terme « architecture » dans New York Délire	440
L'architecture comme construction d'autres mondes	441
A/ Une pensée critique en place de la pensée incantatoire moderne	446
Tension entre utopie et critique	450
B/ Rem Koolhaas, la pensée architecturale et la recherche	452

À propos de la distinction entre architecture et architectural thinking	453
CONCLUSION : KOOLHAAS, DU JUGEMENT À L'ANALYSE, EN ARCHITECTURE	457
CONCLUSION	461
EN SOMME, ESSAI DE SYNTHÈSE D'UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE DU SAVOIR ARCHITECTURAL	461
I/ PRÉSENTATION	462
Qu'est-ce que l'architecture ?	462
II/ POUR OU CONTRE L'ARCHITECTURE : DU NÉCESSAIRE DÉPASSEMENT DE LA CRITIQUE	468
III/ UNE DÉFINITION DU SAVOIR ARCHITECTURAL PAR-DELÀ LA PRODUCTION DE BÂTI	471
IV/ ARCHITECTURE, SAVOIR DES SYSTÈMES : CORPS, COMBINATOIRE, CALCUL	475
Introduction : considérations inactuelles	475
Pour un retour du texte monde	476
A/ Savoir architectural : une économie des corps, de la combinatoire et du calcul	479
1/ Objet de l'architecture : les corps, ou l'architecture comme savoir du tout	479
2/ Méthode de l'architecture : la combinatoire, ou l'architecture comme intelligence de l'ordre	485
3/ Finalité de l'architecture : le calcul, ou l'architecture comme art de se mouvoir dans un monde sans carte	506
Dénouement et point de départ	513
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	518
TABLE DES FIGURES	541

RÉSUMÉ

La première définition de l'architecture en occident, donnée par Vitruve, définit la discipline comme ne se limitant pas à la production de bâti. Pourtant, il n'est pas une seule histoire de l'architecture qui ait considéré l'architecture ainsi. Toute histoire de l'architecture est une histoire de bâtiments. Vitruve avait-il tort de considérer que l'architecture pouvait exister par-delà la production de bâti ? Ce travail a entrepris de regarder, chez huit figures dominantes de l'histoire de l'architecture occidentale, les activités ne relevant pas de la production de bâti. Cette étude atteste de la grande pluralité des activités des architectes depuis Vitruve. Elle est l'occasion de réinterroger le sens et la fonction de l'architecture comme savoir depuis des œuvres et écrits ne relevant pas de la production de bâti, en sortant ces travaux de la périphérie dans laquelle l'historiographie de l'architecture les a mis pour ici les mettre, peut-être les remettre, au centre.

MOTS CLÉS

Architecture, Épistémologie, Économie, Politique

ABSTRACT

The first definition of architecture in the West, given by Vitruvius, defines the discipline as not limited to the production of buildings. However, there is not a single history of architecture that has considered architecture in this way. Every history of architecture is a history of buildings. Was Vitruvius wrong to consider that architecture could exist beyond the production of buildings? This work has undertaken to look at the activities of eight dominant figures in the history of Western architecture that are not related to the production of buildings. This study attests to the great plurality of architects' activities since Vitruvius. It is an opportunity to re-interrogate the meaning and function of architecture as knowledge from works and writings that are not related to the production of buildings, by taking these works out of the periphery in which the historiography of architecture has placed them and putting them, perhaps putting them back, at the centre.

KEYWORDS

Architecture, Epistemology, Economy, Politics

