

Remy Butler

Réflexion
sur la
question architecturale

EXTRAIT



Les Belles Lettres/*essais*

La tombe et la cabane

Établir un cours de théorie de l'architecture dans une école d'architecture au début du XXI^e siècle semble être la chose la plus naturelle du monde et c'est pourtant une gageure, car il n'est pas certain que cette théorie existe et qu'elle puisse être enseignée. Il n'est pas plus certain qu'elle ait existé, même si elle a été enseignée. Depuis que l'Académie a fondé l'école d'architecture sous le règne de Louis XIV et jusqu'aux temps modernes, les professeurs de théorie se sont succédé, de Jacques-François Blondel (1705-1774) à Georges Gromort (1870-1961) en passant par Julien Azaïs Guadet (1834-1908), pour ne citer qu'eux. Sans mériter pour autant qu'on les qualifie d'imposteurs, ces professeurs n'énonçaient pas des théories, mais exprimaient des doctrines. Or, il faut bien faire la différence entre une doctrine et une théorie.

Qu'enseignaient-ils ? Des lois de composition héritées de l'énoncé des ordres grecs par Vitruve (1^{er} siècle avant J.-C.), c'est-à-dire des recettes de proportions, un peu à la manière dont un livre de cuisine donne les bonnes doses d'ingrédients pour réussir une sauce. Ces recettes ont évolué lentement avant d'être bousculées par les manifestes du début du XX^e siècle, qui se présentent également sous une forme doctrinaire. Le célèbre *Vers une architecture* de Le Corbusier n'est qu'un exemple parmi une importante production. Du traité classique au manifeste moderne,

aucun de ces textes ne se constitue en épistémologie, c'est-à-dire en science de la connaissance de l'architecture. Ils énoncent des règles de construction, de proportion, de hiérarchisation et demandent à être obéis comme des dogmes d'Église. C'est cet état d'esprit que trahit la forme même des slogans, tels que « La fenêtre horizontale est démocratique » (Le Corbusier), « *Less is more* » (Mies Van de Roe) ou encore « *Less is a bore* » (Robert Venturi). Il s'agit là plus souvent de crédos individuels justifiant la pratique de leur auteur que de l'expression d'un point de vue général et distancié. C'est pourtant à ce point de vue que nous invite l'étymologie même du mot théorie, qui renvoie en grec ancien à la notion de contemplation et de spectateur, en désignant l'action précise d'« assister à une fête ». Contrairement aux dogmes, qui se réfutent, les théories, contingentes, s'enchaînent et se cumulent à travers les siècles. « La fenêtre horizontale est démocratique » n'est pas une proposition vérifiable, c'est une vérité révélée et éphémère. L'élaboration d'une théorie, elle, se veut beaucoup plus prudente et moins tranchée. Elle ne vise pas l'effet de mode, elle ne constitue pas un mot d'ordre. C'est une accumulation de savoirs. Ce qui rend l'idée de théorie indissociable de celle d'épistémologie.

De Vitruve à nos jours, cette production écrite et dessinée a probablement étouffé les velléités d'un travail scientifique ou épistémologique sur le pourquoi de l'architecture. La vraie question d'une théorie de l'architecture serait à poser : « Est-ce que l'architecture pense ? Si oui, à quoi pense-t-elle ? » La tentation, c'est d'éviter ce questionnement central et de faire l'histoire des doctrines, ou celle de l'évolution des techniques, ou encore de la sociologie de l'architecture.

La situation contemporaine, dans la rapidité de ses transformations, permet sans doute d'organiser différemment le propos et ce pour deux raisons. La première est que la connaissance, dans des domaines aussi divers que l'économie politique, la philosophie, la physique ou la linguistique, s'est développée selon des méthodes et des problématiques propres à l'épistémologie, permettant d'aborder un objet avec distance et rigueur.

La seconde tient à notre désarroi devant ce qui semble être l'infinie liberté de choix dans le domaine des formes. En effet, pendant deux millénaires, chaque région, chaque société se reconnaissait et s'identifiait à une famille de formes, voire de matériaux ; et c'est à la fin du XIX^e siècle que l'industrialisation et ses progrès techniques ont bouleversé cette conception statique de l'histoire et de la géographie, tant par l'introduction de nouvelles techniques et matériaux que par l'initialisation d'un processus de mélange des cultures, que nous appelons aujourd'hui « mondialisation ». Le modèle antécédent était fondé sur la conformité de l'architecture à une époque et à une région. Avant la révolution de l'industrie, de la communication et des transports, on n'importait pas beaucoup les matériaux de construction. Quand on était dans un territoire d'argile, on construisait en briques, quand on était dans un territoire de forêts, on construisait en bois. Les coups de main, les habitudes, voire les règles vitruviennes s'adaptaient à une espèce de terroir, de région. Aujourd'hui, on transporte tout, à toute vitesse, dans un monde de mouvement qui mélange énormément les cartes. Cette transformation est en partie responsable de l'apparition de l'angoisse stylistique du XIX^e siècle. À partir du moment où tous les styles ont été référencés – le roman, le byzantin, le gothique, etc. –, les architectes se sont vus dépossédés d'une partie de leur travail par les ingénieurs et

ont perdu des référents communs. C'est pourquoi les débats et les positions doctrinaires se sont multipliés depuis le début du XX^e siècle, sans être pour autant dénués d'une aspiration théorique sous-jacente qui répondait au besoin d'établir un « pourquoi » plus qu'un « comment » à l'existence des formes.

Un des fondateurs du métier d'architecte, l'Italien Leon Battista Alberti (1404-1472), posa d'emblée le postulat selon lequel « sans théorie, l'architecture n'est qu'un commerce ». Ce contemporain de la réédition de Vitruve défend ainsi l'idée que l'architecture dépasse son rôle marchand grâce à la théorie. En élevant la pratique architecturale au-dessus du simple acte de construire, il ouvrait la voie au combat que Giorgio Vasari (1511-1574) allait mener dans l'Italie de la Renaissance pour faire reconnaître le statut d'art libéral de l'architecture, par opposition aux arts mécaniques. Depuis l'Antiquité, les activités artisanales ou artistiques étaient réparties dans ces deux champs : arts mécaniques et arts libéraux. Les arts libéraux concernaient la mesure (géométrie, musique, astronomie, rhétorique, grammaire, etc.), alors que l'architecture, la peinture, la sculpture étaient des arts mécaniques, réservés dans la Rome antique aux esclaves et aux affranchis. Il y avait donc une rupture sociale forte, deux mondes complètement différents. Pour ne pas être un simple commerçant, Alberti nous rappelle que l'architecte a besoin de la théorie, ce qui justifie en quelque sorte l'appartenance de l'architecture aux Beaux-Arts. Mais cet architecte qui apparaît à la Renaissance, cet individu libre qui contracte avec son donneur d'ordre et s'affranchit des corporations ne constitue pas un modèle immuable. Il n'est pas du tout certain qu'il y ait encore des architectes répondant à cette définition dans une ou deux générations. Aujourd'hui, nous sommes dans une société de

la marchandise et la phrase d'Alberti me semble d'autant plus vraie. Qu'est-ce qui différencie quelqu'un qui fait de l'architecture de quelqu'un qui vend un savoir-faire ? C'est dans une dépendance respectueuse du propos d'Alberti que j'oserai situer le mien et ce serait un grand honneur pour moi que d'arriver à vous faire partager ce fardeau, tant les dangers du monde de la marchandise pèsent sur la création architecturale contemporaine.

Notons cependant qu'il y a un paradoxe à ce que je vous dispense un cours de théorie. Habituellement, ceux qui font la théorie de quelque chose ne sont pas ceux qui font la chose, ce qui n'est pas mon cas. Mais j'ai peut-être été amené dans ma pratique à multiplier les situations où cette absence d'une théorie fiable me faisait tort.

Si l'exigence théorique est de surmonter la pratique pour mieux l'analyser et la comprendre, on conçoit aisément que l'on soit allé chercher des explications à la création architecturale dans d'autres champs disciplinaires. Qu'il s'agisse de la partie de la philosophie qui s'intéresse à l'art, « l'esthétique », de la psychologie des formes (issue de la *Gestalttheorie* allemande), de l'histoire de l'architecture, de l'histoire des idées ou même de l'histoire sociale et économique, chaque discipline a parlé de l'architecture, avec son propre regard. Beaucoup de théoriciens ont cru trouver la bonne porte en disant : c'est très simple, l'architecture est un moyen d'exprimer quelque chose, il y a un émetteur, il y a un récepteur, il y a un architecte, il y a un visiteur, et donc c'est un langage. Le problème de cette interprétation linguistique, c'est qu'elle n'a pas offert de réelle clé de lecture. John Summerson² a

2. John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, MIT Press, 1963.

fait une excellente analyse du langage classique de l'architecture, Bruno Zévi³ en a décrit le langage moderne et Charles Jencks⁴ le langage postmoderne. Mais enfin, qu'est-ce qu'un langage qui a trois langues ? Un langage pour chaque période s'apparente bien plutôt à un style. Toutes ces approches – esthétiques, sociologiques, linguistiques, sémiologiques, techniques – ont donc été essayées, sans réussir à nous dire pleinement, comme un objet idéal, ce qu'était l'architecture.

Aujourd'hui on constate qu'il n'y a plus de modèles, plus de référents, plus d'archétypes. Pour établir une théorie de l'architecture, il faut donc commencer par définir l'architecture. Alors, entrons dans le vif du sujet. Posons que l'objet premier et la finalité d'une théorie de l'architecture consiste à définir ce qu'est l'architecture. La définition que nous donne le Larousse dans son édition de 1968 est la suivante : « L'art de bâtir des édifices ».

Trois mots : « art », « bâtir » et « édifice ».

*

Commençons par le dernier de ces termes : l'édifice. Toute construction n'est pas un édifice. L'édifice est une construction importante par sa taille ou sa signification. Le mot signification a ici toute sa valeur : c'est lui qui ouvre le champ à la pensée symbolique et à la pratique artistique. À la différence des constructions, l'édifice

3. Bruno Zévi, *Le Langage de l'architecture moderne*, éditions Dunod, Paris, 1981.

4. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, éditions Rizzoli, 1977.

fait signe. On pourrait reprendre à cette occasion les fameuses phrases de Paul Valéry, selon lesquelles « dans la ville, certains édifices se taisent, d'autres parlent ; d'autres, plus rares, chantent », ou cette autre formule inscrite au tympan du palais de Chaillot, qui définit l'architecture comme « tombe ou trésor ». Cette assertion correspond bien aux recherches actuelles des paléontologues sur l'origine de l'humanité, qui assimilent l'existence des sépultures et l'apparition de l'espèce humaine. Cette dernière se distinguerait du règne animal par la conscience de la mort. Le préhistorien Leroi-Gourhan (1911-1986) note effectivement la présence de ces pratiques symboliques dès le paléolithique⁵. La tombe constitue ainsi le marqueur fondamental de la différence entre les grands singes et *Homo sapiens*. C'est la crainte d'un au-delà qui a poussé les premières sociétés à se prémunir d'un retour des morts, comme l'attestent les rituels de désorientation des catafalques à Bali, ou le soin du non-alignement des cheminements dans la suspicieuse architecture chinoise. Ce souci de préservation s'accompagne de l'attention prêtée au bien-être du défunt : afin de le protéger de toute intrusion, la tombe doit être la construction la plus pérenne possible, capable de traverser des générations.

De la même manière, le grenier – assimilable au « trésor » de la phrase de Paul Valéry – fait l'objet de constructions solidement défensives, car il contient la promesse de la moisson future. Les temples égyptiens étaient surtout des greniers, et la majeure partie du site de Knossos est constituée d'entrepôts alimentaires. Cette association de la valeur symbolique de la tombe ou du grenier à

5. Mais c'est dès l'époque de l'homme de Néandertal que les préhistoriens identifient l'existence de sépultures.

la pérennité de leur construction constitue à mes yeux l'origine primordiale de l'architecture.

En mettant l'accent sur cette fonction emblématique, nous sommes loin des assertions qui, au XVIII^e siècle, de Goethe⁶ à l'abbé Laugier, affirmaient que la cabane primitive constituait les prémices de l'architecture. Cela ne veut pas dire que l'abri, la tente ou la cabane n'ont pas existé en même temps que les édifices, mais leur caractère éphémère les a conduits à disparaître sans laisser de traces et les matériaux dont ces abris étaient constitués (feuilles, branches, paille...) attestent sans doute de la différence d'importance que leur accordaient leurs constructeurs.

Nous voyons bien s'affronter, à travers ces deux hypothèses de l'origine, deux rôles sociaux différents de l'architecture. L'un qui vise à la célébration du sacré et qui se déclinera dans les temples, les cathédrales, les palais, et l'autre, qui vise à la commodité de l'habitat. Devons-nous choisir entre ces deux acceptions pour le moins antinomiques et que la pratique architecturale doit gérer aujourd'hui ? Je préférerais, pour la commodité de mon exposé, laisser le schisme ouvert et faire remarquer que celui-ci ne se discute qu'à partir du questionnement provoqué par l'Europe des Lumières. Jusqu'alors, à part dans quelques pages de Sebastiano Serlio (1475-1554), l'architecture domestique était absente des traités d'architecture. À la Renaissance, l'architecte dessine des palais, des temples, des églises, des forteresses. Ce sont les charpentiers, les maçons ou les paysans du terroir, qui ont pris

6. Goethe raconte ainsi que la fameuse ogive du style gothique s'inspirait directement de la forme de deux arbres souples liés entre eux.

leurs habitudes avec les matériaux locaux, qui s'occupent quant à eux de construire les maisons.

On pourrait donc établir que depuis le labyrinthe de Dédale et les temples d'Imhotep jusqu'aux salines de Chaux de Ledoux, l'architecture n'a eu comme objet que celui de consacrer l'image collective des bâtiments sacrés ou érigés par un pouvoir s'arrogeant cette même sacralité. Et si les cartes se brouillent dès la fin du XVIII^e siècle, tout au long du XIX^e siècle, et sont aujourd'hui totalement mélangées, c'est le fait d'une démocratisation des sociétés occidentales et probablement encore plus de cette différenciation du rôle social de l'architecte.

Revenons à notre définition et analysons le deuxième terme, celui de « bâtir ». Qu'est-ce que « bâtir » ? C'est édifier un artifice à l'usage d'une société ou d'une partie de celle-ci et que la nature, dans la prolifération de ses formes, n'a pas procuré. Les fourmis et leurs fourmilières, les oiseaux et leurs nids, les termites et leurs termitières, les castors et leurs habitats, les abeilles et leurs ruches sont dans le règne animal des sociétés bâtisseuses, bien indépendantes de l'aventure humaine. Les hommes, en construisant, s'inscriraient donc dans un continuum quasi animal du devoir de compléter la nature. Notons cependant que les animaux précités fabriquent un habitat dont le principal usage est de préserver les objets de leur procréation. Le nid en est le parfait exemple. Or, nous avons vu précédemment que c'est la préservation des trésors (les greniers ou les tombes) qui était le premier objet de l'activité bâtisseuse des sociétés humaines. Cela nous éclaire sur le propos initial de l'édifice, puisqu'il y a dans l'activité humaine l'intention de faire perdurer quelque chose : la

récolte de l'année passée à l'année suivante, les mânes des Atrides ou du premier empereur... Il s'agit d'une certaine manière de transgresser le temps. L'architecture, dont l'art se déploie dans l'espace, aurait ainsi, paradoxalement, le temps comme objet symbolique. Cette différence de l'activité bâtitrice avec celle des sociétés animales est à mon sens une des clés de la définition de l'architecture.

Concluons sur la règle de bâtir : il s'agit là d'une activité essentiellement pragmatique consistant à sélectionner les matériaux utilisés en fonction de leur disponibilité, de leur proximité géographique, et d'envisager leur mise en œuvre en fonction de l'évolution de l'appareillage technique. On peut rappeler que *τέχνη* (*technè*) en grec veut dire « outil » et que ceux-ci ne cesseront, grâce au développement des sciences, de devenir plus sophistiqués et plus performants. Mais cet apparent progrès ne doit pas nous faire oublier que des sociétés néolithiques pouvaient déplacer des monolithes de dix tonnes, que l'ancien empire égyptien a pu construire ses pyramides et qu'au X^e siècle, Château-Gaillard a été construit en moins de deux ans alors que je peine pour ma part à construire un hôpital en moins de cinq ans. Il est permis de douter que le progrès technique soit synonyme d'un progrès global.

Il nous reste finalement à aborder la notion d'art. « L'art », dans la définition que nous nous sommes donnée, peut être entendu sous deux acceptions : la première est celle d'un savoir-faire, voire d'un talent, à l'image de l'art du chirurgien ou du cuisinier. C'est une manière sachante de faire que l'expression française « l'art est dans la manière » reflète bien. Il y aurait dans cette acception l'idée d'une élégance dans la manière d'appliquer une connaissance. Et l'élégance est peut-être justement cela : de faire

paraître facile, aisée, une chose complexe requérant des savoirs. Cet art-là, appliqué au bâtir, consisterait donc à rendre élégantes les réponses constructives, et c'est probablement l'acception qui était en vigueur jusqu'à la Renaissance. C'est ce que le vocabulaire classique de l'architecture évoquait en parlant d'architecture « conforme », ou de conformité à la « belle manière ». On voit bien qu'au-delà de la notion d'élégance, cette définition de l'art comme un savoir-faire est circonscrite à un moment donné, à une société et à ses convenances, c'est-à-dire à ce que tout un chacun a jugé bon dans cette société et que conséquemment toute évolution, tout changement, va rompre cette convention. Les nouvelles mauvaises manières deviennent alors de nouvelles bonnes manières en réfutant les valeurs morales au nom des valeurs éthiques. Autrement dit et selon la distinction que les philosophes nous ont appris à opérer, en réfutant des valeurs circonstancielle au nom de valeurs idéales.

La seconde acception de l'art renvoie à cette rupture opérée pendant la Renaissance, quand les arts mécaniques acquièrent le statut d'arts libéraux. Cela laisse éclore une plus grande liberté des individus artistes. La fonction de représentation pleinement assumée de l'art lui confère alors un véritable rôle social. George Steiner exprime parfaitement cet enjeu en posant la question suivante : pourquoi peint-on des pommes, alors qu'on a des pommes ? Parce que la représentation de la pomme est une manière de *signifier* la pomme. Heidegger disait, dans le même esprit, que s'il voulait savoir ce qu'était une paire de souliers, il pouvait demander au cordonnier comment on la fabriquait, ou au chimiste de quelles molécules elle était composée, mais que s'il désirait véritablement la comprendre, il n'avait qu'à demander à Van

Gogh. À travers la représentation – présenter à nouveau – l'art manifeste la nécessaire expression d'une transcendance, qui permet à l'homme d'accepter l'inquiétude que suscite en lui la question de sa signifiante sur terre. Il s'agit d'une activité artificielle, d'un artefact, d'une œuvre humaine, qui en réinterprétant ou complétant la nature procurerait aux sociétés humaines un complément indispensable à l'incompréhension qu'elles ont du « pourquoi » elles sont au monde⁷. Cette inquiétude est directement liée au fait que les hommes acquièrent très tôt une conscience de leur mortalité, comme nous l'avons vu précédemment. Et si j'emploie les mots « nécessaire » et « indispensable », c'est qu'on a pu constater que toutes les sociétés humaines, quel que soit leur degré de développement technique et quelle que soit la contrée qu'elles habitent, ont toujours eu recours à cet outil énonciateur qu'est l'œuvre d'art.

*

Résumons-nous. S'interroger sur la possibilité d'une théorie contemporaine de l'architecture consisterait à établir un parallélisme entre deux définitions aux origines exogènes de l'exercice architectural, que les discours du postmodernisme ont emmêlées de manière dommageable en construisant des préfectures qui ressemblent à des immeubles de bureaux et en ajoutant des colonnes corinthiennes à des logements sociaux. Il faut distinguer l'édifice du bâti. Il faut distinguer la filiation immémoriale de l'énoncé construit – expression du désir d'une

7. Comme George Steiner le développe dans l'ensemble de son œuvre et en particulier dans *Réelles présences*.

société de transcender son moment historique – du désir de voir se mettre en place un habitat commode et élégant, sans souci de transmission⁸.

Ces deux approches sont en effet radicalement opposées dans leur but et leurs moyens. Or, force est de constater que nous les mélangeons aveuglément. En effet, les ruptures sémantiques nécessaires à l'actualisation d'un énoncé pérenne, qui dépasse le moment de sa commande pour se transmettre comme un témoignage et un testament à une génération future, n'ont pas lieu d'être dans l'élaboration élégante d'un besoin momentané. Et l'absence de toute recherche d'énonciation d'une valeur collective dans des édifices qui socialisent les inquiétudes individuelles est une modestie mal placée. Autrement dit, attribuer des symboles extrêmement forts à des constructions qui ne le méritent pas produit de véritables erreurs sémiologiques, et *vice versa*.

On voit donc qu'à partir de deux objets différents – la tombe et la cabane –, ce sont deux vocations de l'énoncé architectural qui s'opposent. L'un des énoncés s'attachera à signifier de la manière la plus pertinente possible l'état des doutes et des certitudes de la collectivité dans des édifices pérennes capables de restituer, sous la forme de ruines sans usage, l'esprit de leur temps⁹. L'autre

8. Aujourd'hui, en Occident et en particulier en France, les structures susceptibles d'avoir un énoncé collectif, celles de l'État, des collectivités locales et des grandes entreprises, fuient les contraintes de la propriété à travers le marché locatif et emphytéotique, alors que le marché du logement est résolument dirigé vers l'accession à la propriété. En un mot, les institutions fuient l'affirmation de leur valeur symbolique tandis que la sphère domestique, saisie par l'idéologie de la propriété, se targue de valeurs de transmissions... économiques !

9. De manière paradoxale, il est permis de penser que la ruine dans son dénuement, affranchie de tout usage, dévoile la valeur symbolique intrinsèque de l'édifice.

cherchera, avec une empathie sincère, à adoucir les contraintes de la vie de ses contemporains dans des bâtiments les plus adéquats possible à leurs besoins. Apparaît alors pour les architectes un choix douloureux entre deux missions également louables : celle de servir ses contemporains, dans la filiation de la cabane originelle, ou celle d'essayer d'énoncer l'image d'une société, dans la filiation de la tombe originelle. Apprenons à ne pas mélanger les genres.